

INFLEXIONES DE LA AUTOBIOGRAFÍA

Un proyecto editorial
y una generación de escritores mexicanos

Claudia L. Gutiérrez Piña
coordinadora



ESTUDIOS LITERARIOS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

CLAUDIA L. GUTIÉRREZ PIÑA.
Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México, profesora-investigadora del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato, integrante del cuerpo académico “Estudios literarios. Configuraciones discursivas y poéticas” y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Autora del libro *Variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo* (2016), coordinadora de las obras *Salvador Elizondo: ida y vuelta. Estudios críticos* (2016) y *Mujeres mexicanas en la escritura* (2017). Ha participado en los libros *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía* (2014) y *Variaciones sobre el ensayo hispanoamericano. Identidad y diálogo* (2012). Ha publicado artículos especializados en revistas nacionales e internacionales. Obtuvo el premio a la mejor tesis de doctorado en el área de Humanidades 2013 otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias.

Yo había logrado son-
rosa pero también mu-
permitía perseguir ca-
vidente ni visionario v-
otros Granadas se ab-
de un secreto Veía h-
una necesidad Nunca
dió respecto a mí de l-
mentiras a tal grado
posible verdad El m-
al abrirse sino lo que
el curso mismo de la
poesía puede hacerse
do someterme por pura
mucho más gratifican-
cada vez con mejores
me concretaba a ver
abrian como puños de
bengalas que estall-
Nunca digo la verdad

Inflexiones de la autobiografía
Un proyecto editorial y una generación de escritores mexicanos

COLECCIÓN ESTUDIOS LITERARIOS



INFLEXIONES DE LA AUTOBIOGRAFÍA

Un proyecto editorial y una generación de escritores mexicanos

Claudia L. Gutiérrez Piña
COORDINADORA

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



2019

Inflexiones de la autobiografía. Un proyecto editorial y una generación de escritores mexicanos

Primera edición, 2019

D.R. © De los textos: los autores

D.R. © De la edición:

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Lascuráin de Retana núm 5, zona centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Gto., México

EDICIONES DEL LIRIO

Azucenas núm. 10, Col. San Juan Xalpa, C.P. 09850,

Delegación Iztapalapa, Ciudad de México

Corrección y maquetación: Flor E. Aguilera Navarrete

Diseño e imagen de portada: Martha Graciela Piña Pedraza

ISBN (UG): 978-607-441-639-8

ISBN (Ediciones del Lirio): 978-607-8569-87-8



Advertencia: se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los textos de la publicación, incluyendo el almacenamiento electrónico, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando siempre la fuente y otorgando los créditos autorales correspondientes.

Hecho en México • *Made in Mexico*

CONTENIDO

Prefacio	11
Estudio introductorio <i>Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos</i> a la luz de la tradición autobiográfica en México <i>Claudia L. Gutiérrez Piña</i>	15
Gustavo Sainz: una autobiografía agazapada <i>Claudia L. Gutiérrez Piña</i>	41
El relato de la vida que vale. Salvador Elizondo y su autobiografía precoz <i>José Antonio Manzanilla Madrid</i>	67
Tomás Mojarro: un escritor provinciano. Escenografías y postura autorial <i>Claudia L. Gutiérrez Piña</i> <i>Julia Érika Negrete Sandoval</i>	93
El ensayo autobiográfico de Juan García Ponce <i>Alfredo Zárate Flores</i>	115
José Agustín: una voz disonante <i>Alba Lara-Alengrin</i>	141

Juan Vicente Melo: la autobiografía de un escritor mitómano <i>Julia Érika Negrete Sandoval</i>	169
La semilla que fructifica: la autobiografía de Carlos Monsiváis <i>Humberto Guerra</i>	191
La impotencia muestra el ingenio: imagen del autor desde la imposibilidad creativa en Vicente Leñero <i>Elsa López Arriaga</i>	219
Marco Antonio Montes de Oca: el perfil de un poeta <i>Jazmín G. Tapia Vázquez</i>	245
Sergio Pitol y el ensayo de una autobiografía soterrada <i>Daniel Ayala Bertoglio</i>	261
La abstracción de sí mismo: Raúl Navarrete ante el reto autobiográfico <i>Horacio Molano Nucamendi</i>	277

PREFACIO

El estudio de los géneros autobiográficos ha tenido en las últimas décadas un desarrollo exponencial en el ámbito general de los estudios literarios. El caso de México no es distinto, y el análisis de estas escrituras en nuestra literatura muestra señas de un creciente interés. Sin embargo, a diferencia de otras tradiciones —como la argentina o la española, por mencionar ejemplos—, son aún pocos los estudios que han tratado este género desde una perspectiva sistemática, es decir, en términos de su dinámica en la especificidad de la tradición mexicana y desde miradas que atiendan sobre todo las estrategias escriturales que operan al interior de estos textos. En este contexto, el interés de este libro radica en abonar a esta línea con la revisión de un proyecto editorial: la colección de autobiografías *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* (Empresas Editoriales, 1966-1968) que, según proponemos, es emblemática del desarrollo de la vida literaria mexicana de la segunda mitad del siglo XX y significativa en sus derivaciones.

Inflexiones de la autobiografía. Un proyecto editorial y una generación de escritores mexicanos reúne el trabajo de un grupo de investigadores de la literatura mexicana que analizan las autobiografías de Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, Tomás Mojarro, Juan García Ponce, José Agustín, Juan Vicente Melo, Vicente Leñero, Marco Antonio Montes de Oca, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol y Raúl Navarrete, quienes entre 1966 y 1968 atendieron a la invitación del editor Rafael Giménez Siles y del crítico Emmanuel Carballo para conformar la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, cuando todos ellos eran menores de 35 años y se consideraban aún jóvenes promesas de la literatura mexicana. El cometido de la colección fue

dar a conocer al lector de la época las personalidades de una generación de escritores cuyas obras estaban apenas integrándose en el cauce de la literatura mexicana. El tiempo ha confirmado lo visionario de este proyecto editorial porque, en su mayoría, estos nombres son hoy piezas ineludibles para comprender la dinámica de nuestras letras en la segunda mitad del siglo xx.

Los estudios aquí presentados reúnen perspectivas críticas diversas que indagan en la complejidad compositiva de la autobiografía, así como en los proyectos literarios que encarnaron cada uno de los escritores tratados. Se trata de textos que analizan las estrategias de escritura que los autores emplearon en el ejercicio retórico del discurso autobiográfico, las relaciones que estos textos “precoces” tejen con las obras de sus autores, o bien, con las posturas que los definieron como figuras públicas en el campo cultural que les tocó vivir. En este panorama es posible reconocer aquello que apunta José María Pozuelo Yvancos cuando advierte del estatuto dual o la cualidad fronteriza de la autobiografía, ya que en ella se dirime la configuración literaria de una identidad en relación con unos hechos que testimonia como reales, con los recursos propios del escritor en tanto *artífice*, en el sentido más clásico del término, y en tanto *actor* de la escena pública.

Abre este volumen un estudio introductorio que pretende hacer una mínima contextualización de la colección estudiada en el panorama general de la escritura autobiográfica en México, así como ubicar al lector en el contexto cultural y en el ambiente literario que la alentó y vio emerger. La disposición de los capítulos que integran *Inflexiones de la autobiografía. Un proyecto editorial y una generación de escritores mexicanos* sigue el orden de publicación que tuvieron los títulos de la colección, con la intención de revivir en el lector de hoy la dinámica de variaciones de estilos, formas y tonos con los que el lector de su época se fue encontrando en estos textos.

En suma, este libro busca reconocer, por medio de la pluralidad que representan los textos de *Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismo*, la complejidad que alberga la forma de la autobiografía, ante la cual la crítica, al menos en la tradición mexicana, aún guarda una deuda en su

indagatoria por derroteros que vindiquen sus cualidades como un espacio de creación para el escritor, donde éste labra su propia figura, con todas las metamorfosis, formas de suplantación y selección que le proporciona la relación que fragua con su palabra y con todas las sinuosidades que, en suma, alberga el fenómeno literario.

La coordinadora

ESTUDIO INTRODUCTORIO

NUEVOS ESCRITORES MEXICANOS DEL SIGLO XX PRESENTADOS POR SÍ MISMOS
A LA LUZ DE LA TRADICIÓN AUTOBIOGRÁFICA EN MÉXICO

Claudia L. Gutiérrez Piña

El primer ejercicio de revisión de la autobiografía en la tradición mexicana pertenece a la labor de Raymundo Ramos con su antología *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos* (1967), donde hace una selección de textos y autores con el objetivo de ilustrar la evolución de las narrativas de vida en nuestro país. Ramos recoge muestras de textos autobiográficos que transitan desde el siglo XIX al XX, con muestras de la escritura de Fray Servando Teresa de Mier, José Guridi y Alcocer, Guillermo Prieto, Federico Gamboa, Victoriano Salado Álvarez, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, José Vasconcelos y Jaime Torres Bodet. El estudio introductorio marca los respectivos matices: los textos seleccionados dibujan la evolución de corrientes estéticas que signan el tratamiento de las narrativas de vida y entre los autores elegidos se encuentran algunos que considera “no necesariamente literatos”, distinción que se cifra, según Ramos, en su mayor o menor cercanía a una intencionalidad estética, la cual demarca, a su vez, una reflexión sobre los géneros considerados (la memoria y la autobiografía), cuyas líneas de contacto radican en el gesto de ser “resúmenes de vida”,¹

¹ Raymundo Ramos, *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*, 3ª ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995 [1ª ed. 1967], p. VIII.

mientras que sus diferencias se reconocen en el posicionamiento del yo y de su validación en contextos históricos específicos.² . Es claro que el trabajo de Ramos está determinado por los límites propios de su labor de antólogo, sin embargo este acercamiento seminal, sumado a aportaciones posteriores, como el texto de Magdalena Maiz, *(Entre)textos: perfil de la autobiografía moderna en México* (1992),³ las bibliografías realizadas por Richard D. Woods, *Mexican*

² El deslinde entre el género memorias y la autobiografía es una discusión de largo aliento. Georges May, por ejemplo, en uno de los estudios clásicos al respecto, es reticente a establecer distinciones porque reconoce entre estos géneros la inexistencia de una frontera clara: “Cuanto más se buscan las fronteras que separan la autobiografía de las memorias más se percibe que son fluidas, subjetivas y móviles. Pues si se puede coincidir en lo esencial con los críticos que afirman poder reconocer en la autobiografía ‘un acento’, la cualidad de una presencia o la ‘personalidad de una voz’, se está obligado a conceder que semejantes criterios son demasiado personales para permitir el acuerdo entre todos los lectores” (*La autobiografía*, trad. Danubio Torres Fierro, Fondo de Cultura Económica, México, 1982 [1ª ed. en francés 1979], pp. 150-151). Existe, sin embargo, un acuerdo generalizado que advierte entre ambos géneros un matiz diferenciador. Mientras que en la autobiografía se acentúa el ámbito de experiencias de la vida interior y la preponderancia de un gesto autfigurativo, en las memorias, el ámbito que priva es el de la experiencia del sujeto en relación con hechos externos, históricos o sociales. En este tenor se encuentran las lecturas de Philippe Lejeune (*El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. Ana Torrent, Megazul-Endymion, Madrid, 1994), de Jean-Philippe Miraux (*La autobiografía. Las escrituras del yo*, trad. Heber Cardoso, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005 [1ª ed. en francés 1996]) y de Karl J. Weintraub (“Autobiografía y conciencia histórica”, trad. Ana M. Dotras, *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29 [“La autobiografía y sus problemas teóricos”], pp. 18-33). En este sentido, acoyo para los comentarios que siguen esta diferenciación generalizada entre estas dos formas.

³ Magdalena Maiz retoma las figuras de Fray Servando Teresa de Mier con *Apología* (1817) y *Memorias* (1856), Guillermo Prieto con *Memorias de mis tiempos* (1906), Concepción Lombardo de Miramón con sus *Memorias* (1917) y Victoriano Salado Álvarez con *Tiempo viejo* y *Tiempo nuevo* (1946). Su perspectiva de estudio se sostiene en el entendido de que el sujeto autobiográfico articulado en los textos seleccionados “es un constructo retórico mayormente ideológico que se define como tal en un espacio de formaciones históricas específicas como el Criollismo, el Liberalismo, el Conservadurismo y el Porfirismo” (*(Entre)textos: perfil de la autobiografía moderna en México*, tesis doctoral, Arizona State University, 1992, p. 11). Como puede observarse, el estudio de Maiz se enmarca en los avatares del género memorias, si nos atenemos a la diferenciación antes acotada. Asume el tratamiento de estos textos en el amplio marco de la escritura autobiográfica que filtra diferentes manifestaciones textuales “que van

Autobiography/Autobiografía mexicana (1988) y “Mexican Autobiography: An Essay and Annotated Bibliography” (1994),⁴ y el trabajo reciente de Luz América Viveros, *El surgimiento del espacio autobiográfico en México*. Impresiones y recuerdos (1893), de Federico Gamboa (2015), trastocan una percepción que dominó hasta hace no mucho entre la crítica: el entendido de la supuesta ausencia de la escritura de autobiografías entre los escritores mexicanos.

de la apología, la relación, la crónica, la bio/autobiografía y el autorretrato” (*ibid.*, p. 242). La relevancia del estudio de Maiz radica, entre otras cosas, en su esfuerzo de reflexión del ejercicio de la escritura autobiográfica desde una perspectiva de orden sistemático que le sirve para reconocer cómo la “producción literaria autobiográfica del siglo diecinueve ciertamente expresa el principio y fin de una etapa donde se disputa el proyecto de Nación a través de diferentes imaginarios sociales exigiendo al autobiógrafo confrontar, replantear y revisar, no sólo el contenido de su discurso, sino el sistema de su inscripción” (*ibid.*, p. 249).

⁴ En el libro de 1988, Woods registra 332 entradas de textos autobiográficos mexicanos, en los cuales se consideran autobiografías, memorias, cartas, autobiografías orales, diarios y entrevistas, que acogen un amplio espectro de sujetos autobiográficos (artistas, escritores, campesinos, políticos, historiadores, periodistas, médicos, entre otros). En su cualidad de historiador, Woods presenta su trabajo como una respuesta al “descuido” en el campo mexicano: “Sin lugar a duda, la autobiografía mexicana es un género menospreciado tanto en la comparación interna como en la externa [...] debido al poco control bibliográfico” (*Mexican Autobiography/La autobiografía mexicana. An annotated bibliography/Una bibliografía razonada*, trad. Josefina Cruz-Meléndez, Greenwood, New York/Connecticut/London, 1988 [*Bibliographies and Indexes in World History*, 13], p. XX). La labor de Woods tiene continuidad con el artículo “Mexican Autobiography: An Essay and Annotated Bibliography”, *Hispania*, 1994, núm. 4, pp. 750-802, donde recoge un total de 347 entradas, entre las que se encuentran algunas repetidas de la edición de 1988. Finalmente, en 1994, Woods analiza de su corpus reunido las articulaciones del discurso autobiográfico de mujeres mexicanas, en el artículo “Profile of Women’s Autobiography in Mexico” (*Letras femeninas*, 1994, núm. 1-2, pp. 9-22). Si duda, la labor de Woods es particularmente valiosa para los estudiosos de la autobiografía mexicana porque advierte de la existencia de textos que han pasado desapercibidos, si bien sus criterios de registro son demasiado abiertos, sobre todo para los interesados en la autobiografía literaria. Cabe señalar que este trabajo ha visto una afortunada continuidad con el Seminario de escritura autobiográfica en México en el siglo XIX y XX, de la Universidad Nacional Autónoma de México, a cargo de Blanca Estela Treviño, el cual cuenta con un sistema de consulta de entradas de materiales recogidos de la Hemeroteca Nacional y diversos fondos de las bibliotecas de la Ciudad de México. En línea: <http://escrituraautobiografica.filos.unam.mx>

Un ejemplo de esta perspectiva puede verse en el texto de Jorge Ruffinelli “Al margen de la ficción: autobiografía y literatura mexicana” (1986), donde hace una sucinta revisión de títulos de la literatura mexicana filtrados por la clave autobiográfica. Me interesa resaltar, al margen del tratamiento que da a los textos que recoge, los comentarios que desata a propósito de la tradición autobiográfica. Ruffinelli es tajante al advertir un “hueco” en la escritura de autobiografías no sólo en México sino en Hispanoamérica: “ni a los cuarenta ni a los sesenta ni a otra edad el escritor hispanoamericano por lo general acomete esta aventura, y el género se convierte en un hueco dentro de las prácticas de escritura si comparamos nuestra tradición con otras, la anglosajona por ejemplo”.⁵ Y agrega: “así como no se han escrito en América Latina autobiografías en un sentido estricto, es también probable que nunca se escriban”.⁶ La mirada del crítico, signada por un poco afortunado gesto comparativo, obvia lo que en su momento señaló Sylvia Molloy al reconocer que en Hispanoamérica hay una dinámica de recepción en la que las escrituras autobiográficas han sido contextualizadas en función de “los discursos hegemónicos de cada época, se las declara historia o ficción, y rara vez se les adjudica un espacio propio”.⁷ De tal forma, en el posible trazado

⁵ Jorge Ruffinelli, “Al margen de la ficción: autobiografía y literatura mexicana”, *Hispania*, 1986, núm. 3, p. 513.

⁶ *Ibid.*, p. 514.

⁷ Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, trad. José Esteban Calderón, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1996 [1ª ed. en inglés, 1991], p. 12. En el mismo tenor se encuentran las observaciones de Bettina Pacheco Oropeza, quien acota: “La situación de la autobiografía en Latinoamérica estuvo marcada durante bastante tiempo por la creencia de que no existe una tradición autobiográfica similar a la de países como Inglaterra e Italia, de arraigada tradición memorialista, cuando lo que en verdad ha ocurrido es que han fallado, tanto la recepción como la crítica, al no otorgarle un espacio propio más allá de la historia o la ficción” (“La autobiografía del escritor latinoamericano contemporáneo o la revelación de una individualidad diferente en el continente”, en Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas*, Fondo de Cultura Económica/Asociación Internacional de Hispanistas/Tecnológico de Monterrey/El Colegio de México, México, 2007, vol. IV, p. 531).

de un mapa para este género —como para cualquier otro, siempre sujeto a la movilidad— no pueden dejar de considerarse las condiciones históricas, sociales, culturales y editoriales de los que participa el escritor.

En el caso de México, la escritura autobiográfica —término que acoge a los distintos géneros de las escrituras del yo— se articula en el siglo XIX, sobre todo en la segunda mitad de la centuria, en una dinámica que, según describe América Viveros, se teje a caballo entre las memorias, los relatos de viaje y la autobiografía propiamente dicha, sin embargo es sólo hacia la última década cuando “ocurrió un surgimiento de textos en lo que el yo se ponía por escrito con un afán eminentemente artístico y autofigurativo, independizándose de otros apremios —como la prioridad de narrar el recorrido en el relato de viajes, justificar una actuación política o la participación en hechos de armas—”.⁸ Bajo este entendido, Viveros reconoce en *Impresiones y recuerdos* (1893) de Federico Gamboa una de las primeras autobiografías modernas de México, al promoverse con una finalidad eminentemente autofigurativa. La importancia de un trabajo de investigación como el de Viveros es que demuestra que la vida de la escritura autobiográfica en México guarda una dinámica que, en efecto, no es equiparable a la de las tradiciones anglosajona o europea, precisamente porque el escritor ha respondido a las condiciones culturales, editoriales y, particularmente, históricas, que entretejen la posibilidad, cuando no necesidad, de testimoniar en narraciones de vida los avatares personales. Por ello, la autora advierte la importancia de indagar en las condiciones de producción y recepción de los textos para reconocer “la manera en que lo autobiográfico irrumpió, consolidó o transformó un espacio propio que lo reconociera”.⁹

Desde esta perspectiva, para hablar de la literatura autobiográfica en México entrado el siglo XX resulta obligado considerar el signo que imprime

⁸ Luz América Viveros, *El surgimiento del espacio autobiográfico en México. Impresiones y recuerdos (1893), de Federico Gamboa*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015, p. 98.

⁹ *Ibid.*, p. 94.

la experiencia de la Revolución mexicana. Tras el conflicto hubo un auge del ejercicio de escritura personal de la que echaron mano actores y testigos del movimiento, en gran parte, para justificar su papel desempeñado o dar validez a su lectura de los acontecimientos históricos.¹⁰ De igual forma, la ficción guarda ejemplos emblemáticos de la filtración de la clave autobiográfica en relación con la experiencia revolucionaria. Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán o Nellie Campobello son un claro ejemplo de ello. Mención aparte merece, en este contexto, el *Ulises criollo* (1935) de José Vasconcelos, texto que es un parteaguas en la problematización del género autobiográfico en nuestro país.

Es bien sabido que las motivaciones de Vasconcelos para la escritura de su *Ulises criollo* se relacionan estrechamente con el fracaso que sufrió en las elecciones presidenciales de 1929. Escindido del proyecto de los gobiernos posrevolucionarios, escribe un libro que despierta de inmediato polémica por la clara diatriba personal que desata y el relato de algunos episodios de la gesta que poco agradaron a los implicados.¹¹ Si algo se le recrimina a Vasconcelos es su falta de “veracidad histórica” y los “permisos” literarios que concede a su pluma.¹² En su famosa advertencia, Vasconcelos deja en claro la entrañable relación que se teje entre la experiencia histórica y su experiencia vital, de

¹⁰ En esta dinámica, los nombres de militares, políticos y diplomáticos como Álvaro Obregón (*Ocho mil kilómetros en campaña*, 1917), Pedro J. Almada (*Mis memorias de revolucionario*, 1928), Félix Palavicini (*Mi vida revolucionaria*, 1938) y Alberto J. Pani (*Mi contribución al nuevo régimen, [1910-1933]*, 1936), entre otros, se sumaron al ejercicio reflexivo del acontecer histórico y social.

¹¹ Una de las reacciones más conocidas es la de Alberto J. Pani, quien en el momento de la aparición del *Ulises criollo* preparaba sus memorias, las cuales serían ajustadas como una respuesta al texto de Vasconcelos, de ahí el título con que fueron publicadas: *Mi contribución al nuevo régimen (1910-1933)*. (*A propósito del Ulises criollo, autobiografía del licenciado don José Vasconcelos*). Para una revisión de la polémica Pani-Vasconcelos, véase Rafael Olea Franco, “Fronteras de la autobiografía en México: *Ulises criollo* de José Vasconcelos”, en Antonio Cajero Vázquez (ed.), *Intimidades: los géneros autobiográficos y la literatura*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2012, pp. 41-59.

¹² Para una revisión de la recepción del *Ulises criollo*, véase la edición crítica a cargo de Claude Fell, Archivos de la Literatura Latinoamericana del Caribe y Africana del siglo xx, París, 2000 (*Archivos*, 39).

testigo y protagonista, con comentarios que advierten sobre la intención de indagar en la experiencia de “un hombre” y en sus “misterios”, sin embargo también muestra que los ejes de su repaso vital se asientan en el hecho histórico que signa su experiencia. Así lo revela el criterio de disposición de este primer volumen y los tres posteriores —*La tormenta* (1936), *El desastre* (1938) y *El proconsulado* (1939)¹³—, regido por periodos históricos. El gesto del testigo y actor, en función del acontecimiento histórico, inclinaría la balanza hacia el sentido tradicional del género memorias, pero lo cierto es que en esta intención se entreteje de manera equitativa la “vida individual y, en particular [...] la historia de su personalidad” que, siguiendo la definición básica de Lejeune, caracteriza y diferencia a la autobiografía de las memorias.¹⁴

No es gratuito, por ello, que sus principales detractores reparen precisamente en la “falta a la verdad histórica” y adjudiquen al texto de Vasconcelos la categoría de autobiografía (y no memorias) por los permisos concedidos en función de la subjetividad.¹⁵ Con ello el texto de Vasconcelos puso sobre la mesa de discusión en el contexto mexicano una de las condiciones más discutidas en la autobiografía moderna: el ejercicio creativo involucrado en la figuración del autobiógrafo, además del complejo tejido de relaciones del campo cultural que le determinan.

¹³ Como señala Rafael Olea Franco, aunque el título *Ulises criollo* se propuso para todo el ciclo, terminó por identificar éste sólo a la primera entrega (véase art. cit., p. 42).

¹⁴ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 50.

¹⁵ Las palabras de Pani son las siguientes: “El entusiasmo de algunos comentaristas ha llegado al extremo de atribuir al *Ulises Criollo* el alto valor de un extraordinario documento histórico. Es innegablemente valioso para el estudio de la personalidad del autobiografiado. [...] Pero más concretamente, en relación con las escenas que describe y las personas que en ellas hace intervenir —casi siempre alteradas y de modo especial, cuando no le son ya gratas, cosas que nadie ha hecho notar hasta ahora— cabe oponer este reparo a sus más fogosos panegiristas: la historia debe ser, ante todo y, sobre todo, verídica y el *Ulises Criollo* está lamentablemente plagado de inexactitudes” (*Mi contribución al nuevo régimen [1910-1933]. [A propósito del Ulises criollo, autobiografía del licenciado don José Vasconcelos]*, Cultura, México, 1936, pp. 192-193).

Con todo ello, el *Ulises criollo* se muestra como un parteaguas en la dinámica de publicación de las narrativas personales en México. Las décadas posteriores a su aparición se tejen entre la continuidad de la escritura de memorias de otros actores revolucionarios y la emergencia de autobiografías, no ya de actores políticos, sino de escritores, donde priva una pulsión antes literaria y autofigurativa que testimonial. Es decir, hablaríamos de una proliferación entre las décadas de 1940 y 1960 de la escritura de autobiografías mexicanas. Algunos de los autores que abren este espacio son José Juan Tablada con *La feria de la vida* (1937), Enrique González Martínez con *El hombre del búho. Misterio de una vocación* (1944) y *La apacible locura* (1951), Manuel Maples Arce con *A la orilla de este río* (1964) y *Soberana juventud* (1967), Ermilo Abreu Gómez con *La del alba sería* (1954) y *Duelos y quebrantos* (1959), y Salvador Novo con *La estatua de sal* que, aunque publicada inconclusa en 1998, fue compuesta en la década de 1940.

Las condiciones que permitieron este movimiento fueron varias: la transición del ambiente político, social y cultural que devino en una transformación de intereses artísticos, los cuales abandonaron la lectura histórica después de la crisis de la Revolución. Esto permitió trasladar paulatinamente los intereses hacia la individualidad del sujeto de la escritura, antes que a la acción social. Dicho traslado es el que condiciona la proliferación de la autobiografía en un movimiento que desplaza poco a poco la escritura del género memorias durante estos años. Todo ello aunado a un ambiente que profesionaliza la actividad del escritor con la creación de un escenario institucional y de espacios de publicación bastante sólidos. Recordemos que entre 1930 y 1950 hay una transformación en la dinámica cultural mexicana. La creación del Fondo de Cultura Económica en 1934 fue fundamental para la consolidación del trabajo editorial y de divulgación en el país. Particularmente la década de 1950 es por demás significativa, con la aparición de la colección *Letras mexicanas*, donde se publicaron títulos hoy esenciales como *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola, *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos y *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes. Por su parte, en la década de 1960, se suma la creación de casas editoriales como Era y Joaquín Mortiz, las cuales acogerían

los títulos de autores y obras hoy imprescindibles. En 1951 se crea el Centro Mexicano de Escritores. En 1959 se funda La Casa del Lago, además hay un crecimiento de revistas y suplementos culturales. Precisamente es como producto de este contexto que surge la colección de autobiografías *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, objeto de estudio del presente libro.

UN PROYECTO EDITORIAL¹⁶

Entre 1966 y 1968, el editor Rafael Giménez Siles y el crítico Emmanuel Carballo convocaron a escritores jóvenes de la esfera literaria para participar en uno de los proyectos más significativos para la tradición de la escritura autobiográfica en México, el cual se concretó en la hoy memorable colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*.¹⁷ El proyecto consistió en sumar las plumas de las promesas literarias del momento para que compusieran sus autobiografías. Al llamado respondieron José Agustín, Gustavo Sainz, Carlos Monsiváis, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Tomás Mojarro, Sergio Pitol, Vicente Leñero, Marco Antonio Montes de Oca y Raúl Navarrete. Ninguno de ellos contaba con más de 35 años de edad.

Desde su aparición, los textos que conforman la colección fueron leídos como un gesto de audacia, cuando no de irreverencia. Como advierten las palabras de Jorge Ruffinelli, quien calificó estas autobiografías como textos “provocados y provocadores: provocados por el encargo expreso de Carballo, provocadores porque en general constituyen, más que rendiciones de cuenta del pasado, afirmaciones juveniles y estridentes de cada personalidad artística en gestación ante una obra también en gestación”.¹⁸ Ambas

¹⁶ Estas notas recogen parte de un estudio más extenso publicado en la revista *La Palabra*, 2017, núm. 30.

¹⁷ En adelante, por economía, me referiré a la colección como *Nuevos escritores mexicanos*.

¹⁸ Jorge Ruffinelli, art. cit., p. 513.

condiciones hablan de la ruptura esencial que supuso la publicación de la colección dentro de la perspectiva tradicional de la autobiografía: por una parte, al ser textos por encargo, las supuestas motivaciones personales del género se vieron transgredidas; por otra, la juventud de los autobiógrafos implicó también el cuestionamiento sobre la validez de relatar una vida en plena formación.

La perspectiva que brindan las décadas transcurridas desde su aparición deja en claro que *Nuevos escritores mexicanos* respondió a una visionaria estrategia editorial que se sumó a un amplio proyecto cultural de época del que participó Carballo, respaldado por figuras como el propio Giménez Siles, Alí Chumacero, Alfonso Reyes, entre otros. Carballo, quien cumplió una importante labor en la década de 1960 como editor y crítico en la esfera literaria mexicana, recuerda en la “Nota previa” de su *Diario Público (1966-1968)* el trabajo que realizaba en esos años y algunas de las que califica como sus “victorias”. Entre ellas, menciona: “convertir al escritor mexicano en noticia y a sus obras en mercancías acordes con el sistema capitalista [...]; practicar la política de puertas abiertas con todo aquel que tuviese talento y lo aplicara a partir de sus primeras obras”.¹⁹ Estas observaciones reparan en dos condiciones importantes para dibujar el ambiente cultural de México en los inicios de la segunda mitad del siglo xx. En primer lugar, habla del crecimiento que tuvo la industria editorial en esos años. En segundo lugar, la “política de puertas abiertas” a la que refiere Carballo se relaciona con un ambiente de consolidación de instituciones culturales que promovieron la profesionalización del escritor, acentuando el apoyo a los jóvenes escritores. Hablamos, pues, de una época que José Emilio Pacheco calificó como una “edad de oro” para el escritor joven: “Fue una dicha ser joven en los sesenta: editoriales, libros, autores, librerías, revistas, público, todo se

¹⁹ Emmanuel Carballo, *Diario público (1966-1968)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2015 (Memorias mexicanas), p. 16.

conjuntó para hacer de aquellos breves años de 1962 a 1968 lo que hoy vemos como una pequeña edad de oro mexicana”.²⁰

En este contexto se inserta el proyecto emprendido por Carballo y Giménez Siles, quienes supieron reconocer en la autobiografía un instrumento ideal para forjar la imagen de algunos escritores en aras de un interés público naciente.²¹ La colección autobiográfica, escrita a petición y a una edad temprana, porta la intención editorial de perfilar una generación (los “nuevos escritores”) en la dinámica de la literatura mexicana de su momento. Desde estas consideraciones, vale reconocer en la colección su importancia, no sólo en lo referente al lugar que ocupan los textos que la conforman dentro de la obra de sus autores, sino también como un hito dentro de la tradición autobiográfica mexicana.

Desde esta perspectiva, la constitución general de la colección tiene características que resultan significativas, al menos, desde dos perspectivas. Por una parte, revela la conciencia con que estos escritores asumieron el “experimento” editorial para mostrar el ejercicio creativo que media en la configuración del yo autobiográfico en pos del interés público, con ello, además, promueve una operación crítica sobre el género, anticipando en el contexto mexicano las reflexiones que habrían de ocupar los años posteriores a los estudios teóricos.²² Por otra parte, la colección condiciona las derivaciones que

²⁰ Cit. por Víctor Ronquillo, “Cincuenta años de Joaquín Mortiz. Una aventura intelectual”, *Revista de la Universidad de México*, 2013, núm. 107, p. 79.

²¹ Recordemos, junto a Sylvia Molloy, que la autobiografía es un relato público, “público en el sentido en que publicita lo que puede y debe contarse, y público porque, más que satisfacer la necesidad del individuo de hablar de sí mismo, sirve al interés general” (*op. cit.*, p. 114).

²² Desde que Philippe Lejeune en la década de 1970 pusiera en discusión el género, las reflexiones se han extendido y la atribución del carácter “referencial” de la autobiografía ha quedado desplazada por las consideraciones del ejercicio de “autocreación” o “autoinvención” que se desarrolla y pone en juego en la escritura de estos textos. Dentro de esta tendencia se encuentra el multicitado planteamiento que Paul de Man esbozó en su artículo “Autobiography as De-facement” (1979), donde reformuló los postulados teóricos tradicionales y significó en su momento un desplazamiento respecto a las coordenadas desde las que se

tuvo el desarrollo del género de la autobiografía en la tradición mexicana, como se verá más adelante.

Nuevos escritores mexicanos surge en un ambiente cultural mexicano signado por la transformación de los intereses artísticos. Las preocupaciones que atendieron los escritores de las generaciones formadas al calor de la Revolución mexicana contrastan con las de una generación emergente, de autores nacidos entre las décadas de 1930-1940 y formados en un México de transición que volcaba su mirada hacia intereses que trataban de superar la brecha “nacionalista”. La inserción de esta generación en la vida cultural del país se da entre 1955 y 1965, periodo cuando los escritores “inician el profesionalismo [...] insisten en la experimentación, repudian el nacionalismo”.²³

El “profesionalismo” referido por Monsiváis está relacionado con un ambiente literario, apoyado en la creación de un escenario institucional y de espacios de publicación bastante sólidos. No en vano, las décadas de 1950 y 1960 se leen a la luz del tiempo como una etapa de importante desarrollo cultural que acompañó a la época del llamado “Milagro mexicano”, como acota Camposeco:

sucedió que los autores y sus obras no fueron un fenómeno aislado: llegaron con la renovada crítica de su tiempo, con las cambiantes condiciones del país [...] Autores, críticos, medios impresos, suplementos culturales, periodistas

había pensado la autobiografía, para diseñar un campo de lectura desde la perspectiva de los recursos que dispone el autobiógrafo para la formulación de su discurso, es decir el lenguaje, en el marco de una estructura retórica, lo que llevó a repensar el discurso autobiográfico más allá de su condición de género referencial. Las discusiones posteriores conforman hoy un nutrido *corpus* teórico, en el que se encuentran los trabajos de Aná Caballé, Nora Catelli y José María Pozuelo Yvancos, por citar sólo algunos ejemplos en el ámbito hispano. Lo que me interesa resaltar es el hecho de que esta problematización del género subyace de cierta forma en la articulación de la colección *Nuevos escritores mexicanos*, de manera relativamente temprana para el ámbito hispanoamericano.

²³ Carlos Monsiváis, “Proyecto de periodización de historia cultural de México”, *Texto Crítico*, 1975, núm. 2, p. 94.

notables como Fernando Benítez y condiciones políticas y sociales novedosas como otros componentes del corpus social suelen aparecer de tiempo en tiempo aisladamente. Lo extraordinario es que aparezcan todos juntos; cuando aparecen, *algo sucede*, y siempre se trata de un momento estelar.²⁴

Como parte de este marco, 1951 fue el año de creación del Centro Mexicano de Escritores, que acogería como becarios a muchos de los autores con marcada presencia en las letras mexicanas de la segunda mitad del siglo xx. Por su parte, la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México impulsó proyectos que hoy siguen siendo fundamentales, como Poesía en voz alta (1956) y la fundación de La Casa del Lago (1959), espacio este último que congregó a la mayoría de los escritores participantes en la colección de autobiografías. La vida de las revistas y suplementos culturales tuvo también una fuerte injerencia al reunir escritores afianzados que servían como guías de las promesas del momento. Entre los espacios más emblemáticos se encuentran las revistas *Universidad de México*, *Cuadernos del Viento*, *Revista de Bellas Artes*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Estaciones*, así como los memorables suplementos *México en la Cultura*, del diario *Novedades*, y *La Cultura en México*, de la revista *Siempre!*, fundados y dirigidos por Fernando Benítez.²⁵

²⁴ Víctor Manuel Camposeco, *México en la Cultura (1949-1961). Renovación literaria y testimonio crítico*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2015, p. 122.

²⁵ Todos estos espacios fueron comunes para la formación de la generación de escritores que participarían en la colección. Por dar algunos ejemplos: la mayor parte de ellos fueron becarios del Centro Mexicano de Escritores: Montes de Oca (1955 y 1960), García Ponce (1957 y 1963), Tomás Mojarro (1958 y 1959), Leñero (1961 y 1964), Monsiváis (1962 y 1967), Sainz (1962), Elizondo (1963 y 1966), Navarrete (1965) y Agustín (1966). Carlos Monsiváis, al lado de José Emilio Pacheco, colaboró en *Estaciones* coordinando la sección “Ramas nuevas” (1957), donde se incluían textos de jóvenes escritores con la intención de promover los nuevos talentos. Vicente Leñero, Gustavo Sainz y José Agustín trabajaban como redactores en *La Cultura en México*. Juan García Ponce, por su parte, había dirigido la *Revista Mexicana de Literatura* y Juan Vicente Melo en el momento de la publicación de la colección era director de la Casa del Lago.

Empresas Editoriales, por su parte fue una empresa fundada en 1944 por Rafael Giménez Siles, exiliado español, al lado del escritor mexicano Martín Luis Guzmán. A este equipo se sumaría la figura de Emmanuel Carballo, joven escritor y crítico, cuya influencia para esos momentos ya era determinante: fungía como un importante puente entre editores, traductores y escritores de la época. En 1964, es designado consejero de Empresas Editoriales y en 1966 inicia la coordinación del proyecto de la colección autobiográfica.

La figura de Carballo se dibuja en los prólogos que elaboró para las autobiografías ejerciendo la crítica dura que le caracterizó. En todos sus comentarios, sin embargo, hay una validación que apunta el proyecto editorial de perfilar, o quizá sería más pertinente decir *confirmar*, un emergente canon.

Es bien conocido el mote de “mafia” con que se caracterizó al grupo que giraba en esos años en torno a los nombres de Fernando Benítez, Carlos Fuentes y, precisamente, Emmanuel Carballo. La dinámica de este coto de poder ha sido descrita, criticada y defendida desde distintos registros. A decir de José Agustín, el grupo asumió “gustosamente” el mote de “la mafia” y controlaba directa o indirectamente el suplemento *La Cultura en México*, la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad de México*, la *Revista de Bellas Artes*, *Cuadernos del viento*, *Diálogos*, Radio UNAM, la Casa del Lago y varias oficinas de difusión cultural.²⁶ En 1967, Luis Guillermo Piazza tomaría este nombre para dar título a la novela que consolidaría la mitificación del grupo. En ese mismo año, René Avilés Fabila desata en *Los juegos* una sátira contra la vida cultural del momento. Posteriormente, en 1974, Mario Benedetti articula una crítica directa al control ejercido por el grupo con las siguientes palabras:

La mafia mexicana fue —y todavía sigue siendo— una experiencia casi única en América Latina. Octavio Paz es su dios; Carlos Fuentes, su profeta. Entre sus miembros más conspicuos figuran el pintor José Luis Cuevas, y

²⁶ José Agustín, *La tragicomedia mexicana I*, 2ª ed., Planeta, México, 2007 [1ª ed. 1990], p. 218.

escritores tan talentosos como Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, Fernando Benítez, Tomás Segovia, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Marco Antonio Montes de Oca, y prácticamente la primera línea de la literatura mexicana más publicada y publicitada.²⁷

El gesto “publicitario” aludido por Benedetti quizá sea el que más encono promovió hacia el grupo y del que la colección *Nuevos escritores mexicanos* es sólo un ejemplo, al congregarse los nombres de un buen puñado de sus “favoritos”. Lo cierto es que este dominio de la esfera cultural concentrado en un grupo que cobijó a unos cuantos, no minimiza sus aportes ni merma la calidad de obras que se gestaron en el contexto, condición de la que la colección también es un claro ejemplo.

Al margen de los calificativos, la relevancia de esta colección se sostiene en el mosaico de escrituras que deriva de una situación común: la ausencia de la fórmula tradicional de la autobiografía como obra de madurez vital y de trayectoria. Recordemos a Georges May, en su ya clásico trabajo, cuando refiere: “No existen más que dos características comunes en la mayor parte de las autobiografías: la primera es que la autobiografía es una obra de la madurez, o de la vejez, y la segunda es que sus autores son conocidos por muchos antes de la publicación de la historia de sus vidas”.²⁸ Que este puñado de escritores tomara la pluma para realizar un ejercicio valorativo de una trayectoria que apenas daba sus primeros pasos no puede dejar de leerse como una apuesta bien sopesada por la mirada conjunta de un experimentado editor, como Giménez Siles, y del joven Carballo, quienes tuvieron la visión necesaria para reconocer que una empresa de este tipo no pasaría desapercibida.²⁹

²⁷ Mario Benedetti, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Nueva Imagen, Buenos Aires, 1974, p. 136.

²⁸ Georges May, *op. cit.*, p. 33.

²⁹ Es muy probable que el concepto de la colección haya tenido alguna influencia, como algunos mencionan, de la autobiografía del poeta soviético Evtushenko escrita a sus 30 años,

El propósito editorial, impreso en la primera página de los once títulos publicados, pone de manifiesto las dos desviaciones de la fórmula tradicional de la autobiografía mencionadas líneas arriba:

La presente colección se inspira en el propósito de dar a conocer en páginas autobiográficas la fuerte personalidad de los jóvenes escritores mexicanos del momento, para que el lector de habla hispana, impresionado por la calidad humana y el inteligente laborar de estos nuevos valores literarios, acuda desde luego a conocerlos en sus obras.

Pretende por tanto esta serie de magros libros, ensanchar y prolongar a la producción de la joven literatura mexicana, y, por otra parte, alentar a la incipiente generación literaria que ya viene cerca, y la cual reaccionará ante el triunfo de sus inmediatos predecesores con mayor estímulo que con el ejemplo de las generaciones ya consagradas.

El acento dado a la juventud de los escritores subraya la precocidad de sus “páginas autobiográficas”. Pero es más llamativa la intención de invertir la dinámica de aquello que tanto May como Lejeune advierten como condición o —para ser menos tajante— como una dominante en las articulaciones tradicionales del género: que la figura pública del autobiógrafo, en función de su obra y su nombre, opera como el referente o “signo de realidad” que valida a la autobiografía. May, incluso, habla de “una cuestión de derecho o de moral” que hace de la autobiografía una obra “concebida como la empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede, como si fuera la coronación de la obra o de la vida que le dieron nacimiento”.³⁰ En este sentido,

publicada en 1963 en Francia y traducida al español en el mismo año con el título *Autobiografía precoz*. Sin embargo, resulta mucho más significativo que la precocidad autobiográfica tenga un antecedente en la tradición mexicana. Se trata de Federico Gamboa con *Impresiones y recuerdos* (1893) escrita a los 28 años, texto además considerado pionero de la autobiografía moderna en México (cf. Luz América Viveros, *op. cit.*).

³⁰ Georges May, *op. cit.*, p. 37.

el propósito registrado por los editores, al puntualizar la intención de que el lector de las autobiografías acuda “luego” a conocer a los autores en sus obras, propone una inversión en la dinámica “natural” del género, a favor de una visión publicitaria para forjar las figuras de un nuevo canon.

Al respecto existe un antecedente importante sin el que no se puede leer la dinámica que siguió *Nuevos escritores mexicanos*. Entre 1965 y 1966, Antonio Acevedo, el entonces jefe del Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, organizó un ciclo de conferencias en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes, donde participaron más de treinta escritores, entre los que figura la mayoría de los que serían convocados después por Giménez Siles y Carballo.³¹ Las conferencias, publicadas en dos volúmenes (1966 y 1967) como *Los narradores ante el público* con el sello de Joaquín Mortiz, tuvieron el propósito, según el propio Acevedo, de invitar “a los escritores mexicanos a hablar de su vida y su obra y leer algunas páginas de su trabajo más reciente”.³² En estas conferencias, los autores presentaban también un perfil biográfico. La dinámica, sin embargo, al ser leídos frente al público, supone, como refiere Ruffinelli, una suerte de “*strip tease* intelectual”, donde el escritor “puede desnudar ‘ante el público’ de una conferencia, algunos secretos de su personalidad, de su experiencia, de la práctica de su oficio”,³³ que se distancia de la relación secreta que se establece entre el escritor de la autobiografía y su lector.

Los textos producto de estas conferencias evidencian junto a la colección de autobiografías el ambiente cultural mexicano de esos años, en términos del trabajo que los editores y difusores desarrollaron como legitimadores

³¹ De los escritores de la colección autobiográfica, Ponce, Melo, Leñero, Monsiváis, Elizondo, Mojarro y Sainz participaron también en el ciclo de conferencias en Bellas Artes. Los textos leídos ahí funcionaron en la mayoría de los casos como la base para la composición posterior de las autobiografías.

³² Antonio Acevedo Escobedo, “Introducción”, en *Los narradores ante el público. Primera serie*, 2ª ed., Ficticia / Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2012 [1ª ed. 1966], p. 11.

³³ Jorge Ruffinelli, art. cit., p. 513.

de la producción artística, gestando una dinámica, novedosa para el momento, que, en palabras de Acevedo, “modific[ó] la relación tradicional entre el lector y el escritor en nuestro medio”,³⁴ o bien, en las de Carballo, quien, recordemos, se considera uno de los responsables de “convertir al escritor mexicano en noticia”.³⁵ Los comentarios vertidos en algunas de las reseñas de la época confirman el impacto y éxito de estos proyectos vistos como estrategias publicitarias.

Boyd G. Carter, en su reseña a propósito de *Los narradores ante el público*, califica los textos vertidos en la colección de conferencias como “ensayos”, augurándoles, incluso, la posibilidad de creación de un nuevo género, aunque no deja de mostrar cierta reticencia a la posible “imprudencia” del gesto:

Estos ensayos proporcionan al lector adicto a lo novedoso en todo lo que concierne al acto de creación literaria, la oportunidad insólita de conocer al escritor, desde dentro, en el ejercicio de su oficio. Para el crítico, así como para el historiador de las letras este tipo de ensayo (¿un nuevo género literario [...]?) constituye una importante fuente de información literaria.

Hay quienes opinan, entre ellos el que esto escribe, que una pública rendición de cuentas de la índole de éstas a la larga podría resultar un acto de imprudencia psicológica.³⁶

Al parecer, los calificativos de imprudentes o irreverentes para los autores jóvenes que participaron en estos proyectos fueron una constante, como se advierte en otra reseña, sin firma, publicada en *Diálogos* a propósito de la colección *Nuevos escritores mexicanos*, la cual abre con el comentario sobre la reserva con que se vio en ciertos círculos: “En mayo de 1966 apareció el primer libro de una nueva colección proyectada por Rafael Giménez Siles,

³⁴ Antonio Acevedo Escobedo, *op. cit.*, p. 11.

³⁵ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 16.

³⁶ Boyd G. Carter, “Los narradores ante el público”, *Hispania*, 1968, núm. 2, p. 379.

pese a la oposición de un grueso grupo de lectores”.³⁷ Este “grueso grupo de lectores” es ejemplificado en el propio texto con una cita atribuida a Arturo Cantú, quien articula su desaprobación por la falta de autoridad de los jóvenes escritores. Las palabras de Cantú son las siguientes:

pedir la opinión a los jóvenes nunca ha sido práctica usual en las civilizaciones. Los jóvenes son precisamente los que no tienen experiencia, juicio, seriedad. Si además de todo son escritores hay razones dobladas para desconfiar de lo que puedan decir. Si no se interesan vivamente por los problemas políticos del país, como es el caso de todos ellos (o por lo menos activa o vivamente) parecería una pérdida de tiempo el leer sus brevísimas autobiografías.³⁸

La cita permite reconocer un doble juego de argumentos: los que nacen promovidos por el prejuicio ya aludido de que sólo la voz consagrada tiene la autoridad para hablar de sí, y, por otra parte, el eco de una discusión añeja respecto a las preocupaciones sobre la función del arte en México. De tal forma, son dos los calificativos que signan la recepción que tuvo la colección en “un grueso grupo de lectores”: la irreverencia y la falta de compromiso político de sus autores. Si años antes el grupo Hyperion, en el ámbito filosófico, y la llamada Generación del 50 en la literatura, a la que pertenecieron Juan Rulfo, Rosario Castellanos y Juan José Arreola, dieron los primeros pasos para el deslinde del arte mexicano frente al “nacionalismo cultural” heredado por la institucionalización de la Revolución mexicana, a la generación que pertenecen los jóvenes escritores de la década de 1960 corresponde el momento de la modificación radical del papel que juega la idea de México en el arte:

³⁷ Anónimo, “Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 1967, núm. 1, p. 30.

³⁸ *Id.*

A lo largo de dos décadas (1950-1970) se modifica de modo sustancial la idea de México hasta entonces dominante. El desplazamiento de credulidades se efectúa en medio de la tranquilidad aparente. Denostado en la prensa y en el ámbito del nacionalismo revolucionario, el abuso de lo promulgado como “mexicano” (la suma de fatalidades y fatalismos) produce un resultado: lo allí definido como primordial se observa en muchos sectores como lo folclórico.³⁹

Las palabras de Monsiváis mucho se acercan a las que Carlos Fuentes —“el profeta de la mafia”— utilizó precisamente en el ciclo de *Los narradores ante el público* para definir su lectura a propósito de papel que la tendencia nacionalista jugó en la literatura mexicana. Una lectura de la que los escritores de la nueva ola harán eco en su quehacer literario:

El artista posrevolucionario se identificó con cierto redescubrimiento de los mitos perdidos y, hasta la década de los cincuentas, su deber establecido era el de la vigilancia patriótica de las tradiciones locales y de la identidad nacional. Lo cual no significa que el movimiento nacionalista de la cultura en México fuese innecesario [...] Pero una vez que rindió sus frutos, entró en decadencia porque sólo era, al cabo, una etapa de nuestro desarrollo cultural y cuando quiso convertirse en norma permanente se volvió repetitivo y chovinista, parte del *statu quo* y puramente pintoresco. Floreció como autorreconocimiento; degeneró en autocaricatura.⁴⁰

Fuentes, en el marco de las discusiones vertidas en la época, hace uso del micrófono para ajustar cuentas con sus detractores, definiendo la postura que caracterizó el proyecto de la *Revista de Literatura Mexicana*, emprendido junto a Carballo:

³⁹ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo xx*, El Colegio de México, México, 2010, p. 229.

⁴⁰ Carlos Fuentes, “Carlos Fuentes”, en Antonio Acevedo Escobedo, *op. cit.*, p. 154.

Yo no creo en la falsa disyuntiva del artepurismo o del arte *soi disant* comprometido. La virtud de la empresa que hace diez años acometimos Emmanuel Carballo y yo —la fundación y dirección de la *Revista Mexicana de Literatura*— fue haber dicho a tiempo que una visión colectiva sólo es válida si nace de un compromiso real con la forma artística empleada, que a su vez es la expresión de la personalidad del artista; y que una visión individual válida, a la inversa, nos ofrece la visión social más cierta.⁴¹

El posicionamiento de Fuentes, como un portavoz de los intereses y de la visión promovida por su círculo, es claro: en primer lugar, el compromiso radica en la forma artística como expresión de la *personalidad del artista*.

De hecho, el pronunciamiento del autor en la conferencia permite seguir los hilos de la dinámica cultural, en la que se entretajan las figuras de Benítez, Fuentes y Carballo, como ejes rectores del funcionamiento de la llamada mafia. Patricia Cabrera lo ha advertido de la siguiente manera:

revela la sistematización de los niveles de un programa *ideológico-cultural* iniciado desde la *Rev ML* [*Revista Mexicana de Literatura*] y retomado en “La CM” [*La Cultura en México*]. En el nivel práctico deslinda al grupo de todos los escritores aludidos, y precisa el nombre de los autores afines. En un nivel genealógico construye una estirpe simbólica que se inicia con Reyes y continúa con el grupo de la “La CM”.⁴²

Todo lo anterior permite reconocer el tejido que posibilitó la conformación de la colección autobiográfica, donde se cruzan los hilos de un complejo aparato institucional, editorial y de difusión que transformó la dinámica cultural en el México de la década de 1960. El ambiente de impulso a la

⁴¹ *Ibid.*, p. 169.

⁴² Patricia Cabrera López, *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*, Plaza y Valdés / Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp. 91-92.

nueva generación de escritores se valió de una estrategia de difusión acorde con el sentido de renovación que representaban los nuevos escritores. No es extraño entonces que la colección coordinada por Carballo optara por erigir un proyecto que pusiera en un primer plano a los escritores que representaban los intereses del grupo dominante y, en segundo término, lo hiciera con una postura que contravenía, a todas luces, la solemnidad del sector más conservador y nacionalista. Las características del discurso autobiográfico, filtradas por la aguda visión de los editores involucrados, resultaron idóneas para ser portavoces del proyecto cultural. La precocidad, transgresión inmediata y evidente, caracteriza a la nueva generación fuera del marco de los supuestos tradicionales, pero también resulta el lugar ideal para dar voz y desatar un ejercicio crítico de las preocupaciones constantes que, hoy sabemos, definieron el lugar de esta generación en la literatura mexicana.

La importancia de esta colección, por todo esto, no se reduce sólo al testimonio que da sobre la dinámica de la vida cultural de un periodo, también es un extraordinario mosaico de escrituras, en el que subyace, fundamentalmente, la puesta en duda del sentido tradicional de la autobiografía, al hacer de la autfiguración un ejercicio de escritura que se mueve en las fronteras de la referencialidad y la creación. Hablamos, pues, de una colección que bien puede ser leída como un juego de inflexiones de la autobiografía que pone en evidencia las complejidades de un género cuyo sostén es la vitalidad de la relación que se funda entre el hombre y la grafía, y que, como nos recuerda Pozuelo Yvancos, “casa de ese modo con la importancia de la memoria, con lo que es consustancial al hombre interior: salvarse en la mirada a su propia vida como historia con un sentido, con un proyecto”.⁴³

Además, resulta más que sintomático que en la tradición mexicana de las últimas cinco décadas la autobiografía se ha convertido en un instrumento editorial estratégico, o al menos así lo revela lo que han sido una suerte de réplicas del proyecto *Nuevos escritores mexicanos* en dos momentos más: el pri-

⁴³ José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teorías y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006, p. 89.

mero, la colección de autobiografías *De cuerpo entero* que, entre 1990 y 1992, promovió Silvia Molina, la cual reunió los nombres de veintiocho escritores nacidos entre las décadas de 1920 a 1950;⁴⁴ el segundo, la antología coordinada por Marcelo Uribe, *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* de 2011, la cual reúne también textos autobiográficos de escritores nacidos en las décadas de 1970 y 1980.⁴⁵ La representación de estas generaciones en las colecciones y antología respectivas resulta significativa más allá del mero condicionamiento editorial, porque ha otorgado al escritor mexicano un espacio que antes de ser uno de “rendición de cuentas” ha resultado idóneo para la declaración o articulación de los principios que signan su labor.

El análisis y la reflexión de estas consideraciones es lo que proponen los estudios que conforman el presente libro, con lecturas que profundizan en la condicionante que el campo cultural impone a la gestación de estas autobiografías, así como el modo en que estos textos se incorporan y, algunas veces, determinan el desarrollo de los proyectos literarios de los escritores estudiados. Estas perspectivas involucran el encuentro de varias aristas: el tratamiento particularizado de la dinámica de un género como el de la autobiografía en el marco de una tradición literaria particular, así como la consideración de la naturaleza inherentemente problemática de las fronteras de un género que,

⁴⁴ Los escritores participantes fueron: Humberto Guzmán, Federico Campbell, Ethel Krauze, Aline Petterson, María Luisa Puga, Rafael Ramírez Heredia, Víctor Hugo Rascón Banda, Bernardo Ruiz, Ignacio Solares, Gerardo de la Torre, Luis Zapata, Alejandro Sandoval, Eugenio Aguirre, Héctor Azar, Roberto Bravo, Emmanuel Carballo, Marco Aurelio Carballo, Fernando Curiel, Brianda Domecq, Beatriz Espejo, Rafael Gaona, María Luisa Mendoza, Angelina Muñoz-Huberman, Federico Patán, Joaquín Armando Chacón, Vicente Leñero, Jorge Portilla, Alberto Ruiz Sánchez y Paco Ignacio Taibo II.

⁴⁵ Este libro tiene como antecedente los ejercicios de escritura que, bajo el título de “Autobiografías precoces”, reunió *Letras Libres* en su número 129 de 2009, con textos de los mexicanos Julián Herbert, Guadalupe Nettel, Luis Felipe Fabre y María Rivera, los cuales son recuperados para conformar el libro, sumando los nombres de Alberto Chimal, Hernán Bravo Varela, Socorro Venegas, José Ramón Ruiz Sánchez, Brenda Lozano, Agustín Goenaga, Juan José Rodríguez, Martín Solares, Antonio Ramos Revillas, Daniela Tarazona y Luis Jorge Boone.

como se verá, es modulada por las estrategias escriturales que es posible poner en funcionamiento en el gesto autfigurativo y que recalcan en aquello que Pozuelo considera como la pluralidad de “estilos” de la autobiografía, es decir, “la enorme dispersión de variedad de las formas que adopta”⁴⁶ y en la que se implican los horizontes de naturaleza artística, histórica y cultural del fenómeno literario mexicano.

REFERENCIAS

- AGUSTÍN, José, *La tragicomedia mexicana I*, 2ª ed., Planeta, México, 2007 [1ª ed. 1990].
- ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio, “Introducción”, en *Los narradores ante el público. Primera serie*, 2ª ed., Ficticia / Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2012 [1ª ed. 1966], pp. 11-12.
- ANÓNIMO, “Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 1967, núm. 1, p. 30.
- BENEDETTI, Mario, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Nueva Imagen, Buenos Aires, 1974.
- CABRERA LÓPEZ, Patricia, *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*, Plaza y Valdés / Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.
- CAMPOSECO, Víctor Manuel, *México en la Cultura (1949-1961). Renovación literaria y testimonio crítico*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2015.
- CARBALLO, Emmanuel, *Diario público (1966-1968)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2015.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

- CARTES, Boyd G., “Los narradores ante el público”, *Hispania*, 1968, núm. 2, p. 379.
- FUENTES, Carlos, “Carlos Fuentes”, en Antonio Acevedo Escobedo (comp.), *Los narradores ante el público. Primera serie*, 2ª ed., Ficticia / Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2012 [1ª ed. 1966], pp. 149-172.
- LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. Ana Torrent, Megazul / Endymion, Madrid, 1994.
- MAIZ, Magdalena, (*Entre*)*textos: perfil de la autobiografía moderna en México*, tesis doctoral, Arizona State University, 1992.
- MAY, Georges, *La autobiografía*, trad. Danubio Torres Fierro, Fondo de Cultura Económica, México, 1982 [1ª ed. en francés 1982].
- MIRAUX, Jean-Philippe, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, trad. Heber Cardoso, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005 (*Claves*) [1ª ed. en francés 1996].
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, trad. José Esteban Calderón, México, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1996 (*Estudios de Lingüística y Literatura*, XXXV) [1ª ed. en inglés 1991].
- MONSIVÁIS, Carlos, “Proyecto de periodización de historia cultural de México”, *Texto Crítico*, 1975, núm. 2, pp. 91-102.
- , *La cultura mexicana en el siglo XX*, El Colegio de México, México, 2010.
- OLEA FRANCO, Rafael, “Fronteras de la autobiografía en México: *Ulises criollo* de José Vasconcelos”, en Antonio Cajero Vázquez (ed.), *Intimidaciones: los géneros autobiográficos y la literatura*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2012, pp. 41-59.
- PACHECO OROPEZA, Bettina, “La autobiografía del escritor latinoamericano contemporáneo o la revelación de una individualidad diferente en el continente”, en Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas*, Fondo de Cultura Económica / Asociación Internacional de Hispanistas / Tecnológico de Monterrey / El Colegio de México, México, 2007, vol. IV, pp. 531-538.
- PANI, Alberto J., *Mi contribución al nuevo régimen (1910-1933). (A propósito del Ulises criollo, autobiografía del licenciado don José Vasconcelos)*, Cultura, México, 1936.

- POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teorías y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006.
- RAMOS, Raymundo, *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*, 3ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995 [1ª ed. 1967].
- RONQUILLO, Víctor, “Cincuenta años de Joaquín Mortiz. Una aventura intelectual”, *Revista de la Universidad de México*, 2013, núm. 107, pp. 78-82.
- RUFFINELLI, Jorge, “Al margen de la ficción: Autobiografía y literatura mexicana”, *Hispania*, núm. 3, 1986, pp. 512-520.
- VASCONCELOS, José, *Ulises criollo*, ed. crítica de Claude Fell, Archivos de la Literatura Latinoamericana del Caribe y Africana del Siglo xx, París, 2000 (*Archivos*, 39).
- VIVEROS, Luz América. *El surgimiento del espacio autobiográfico en México. Impresiones y recuerdos (1893), de Federico Gamboa*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015.
- WEINTRAUB, Karl J., “Autobiografía y conciencia histórica”, trad. Ana M. Dotras, *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), pp. 18-33.
- WOODS, Richard Donovan, (*Mexican Autobiography/La autobiografía mexicana. An annotated bibliography/Una bibliografía razonada*, trad. Josefina Cruz-Meléndez, Greenwood, New York/Connecticut/London, 1988 (*Bibliographies and Indexes in World History*, 13).
- , “Mexican Autobiography: An Essay and Annotated Bibliography”, *Hispania*, 1994, núm. 4, pp. 750-802.
- , “Profile of Women’s Autobiography in México”, *Letras Femeninas*, 1994, núm. 1-2, pp. 9-22.

GUSTAVO SAINZ: UNA AUTOBIOGRAFÍA AGAZAPADA

Claudia L. Gutiérrez Piña

Universidad de Guanajuato

En 1965 apareció *Gazapo*, primera novela del entonces joven escritor Gustavo Sainz. Publicada dentro de la *Serie del volador* de Joaquín Mortiz, la novela tuvo inmediatas reediciones y comenzó a ser traducida a otros idiomas. En pocas palabras, tuvo un rotundo éxito entre los lectores. La crítica temprana, sin embargo, decantó en dos tendencias: el aplauso y la puesta en entredicho. Sobre esta última posición, uno de los comentarios más sagaces fue el de Jorge Iburgüengoitia, quien, con su peculiar estilo, describió la novela de Sainz acentuando el sentido de ruptura narrativa implicado en su estructura, compuesta por una serie de recuerdos, sueños, suposiciones que nunca terminan de completar una trama en el estricto sentido de la palabra.¹ Y más adelante valora el ejercicio de Sainz:

¹ La descripción de la estructura de la novela versa así, en las palabras de Iburgüengoitia: “Si yo empiezo una historia con había una vez un rey y una reina... estoy obligado a desarrollar mi trama partiendo de la suposición de que había un rey y una reina. Lo que Gustavo Sainz hace, corresponde a un narrador que dijera: había una vez un rey y una reina; o mejor dicho había dos reyes y dos reinas. Pero todo esto no es cierto, porque en realidad no había ningún rey, ni ninguna reina. ¡Pero lo peor del caso es que había un rey y una reina!” (“Robbe-Grillet en la Colonia del Valle o *Gazapo*, la novela que no pudo ser”, *El Heraldo Cultural*, 27 de febrero de 1966, p. 2).

Con este material que hubiera hecho una excelente novela picaresca, Sainz, que como buen mexicano ha de estar empeñado en llegar a la altura de las últimas producciones internacionales, fue a escoger el medio de expresión más inadecuado: la antinovela. Fue a verter una historia de preparatorianos de medio pelo en una de las formas de narración más elaboradas de que se tenga noticia.²

Lo que para Ibargüengoitia fue el desatino de Sainz, para Emmanuel Carballo fue, por el contrario, su gran acierto:

Para constituir la novela, Sainz se vale de algunos de los recursos de la prosa europea de vanguardia (en parte la antinovela francesa), y los emplea con tal malicia que llegan a ser suyos. [...] Bien pensada y bien escrita [...], no parece la primera novela de Sainz, sino la segunda o tercera. En ella no se advierten inseguridades ni flaquezas, tampoco desequilibrios en la estructura ni reiteraciones inútiles en el estilo.³

La inmediata recepción de la propuesta, según se nota en las palabras tanto de Ibargüengoitia como de Carballo, la ubicaron dentro de un afán emparentado con el *nouveau roman*, tendencia que influyó notablemente en la novela hispanoamericana de la década de 1960.⁴

Pero *Gazapo* fue, también, una apuesta por la renovación de la novela mexicana por el claro acento en el trabajo con la estilización del lenguaje, particularmente el urbano. La historia de Menelao, el adolescente protagonista de *Gazapo*, llega al lector por medio de recursos poco usuales para el momento:

² *Id.*

³ Emmanuel Carballo, "Prólogo", en Gustavo Sainz, *Gustavo Sainz*, Empresas Editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*), p. 9.

⁴ Fue el caso de otras novelas publicadas en los mismos años en México: *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo, *Estudio Q* (1965) de Vicente Leñero, *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco, por mencionar sólo unos ejemplos.

una oralidad fingida en el registro de grabaciones fragmentadas, llamadas telefónicas, sueños, escenas todas que se despliegan en términos de su condición verbal y sonora. Sainz optó en *Gazapo*, y en su obra en general, por personalizar este gesto experimental para articular una propuesta que abrió paso a la narrativa mexicana juvenil y urbana que terminaría por reunir a una nueva generación de escritores representativos de intereses que poca presencia tenía en esos momentos dentro de las letras mexicanas y donde los nombres obligados son también José Agustín y Parménides García Saldaña.

Las valoraciones se hacen ineludibles y, ciertamente, el experimentalismo que dio nacimiento a esta tendencia quedó opacado por una suerte de simplificación a una fórmula que años después José Agustín reprocharía, “rockchavos-coloquialismo-sexo-rocanrol”,⁵ enmarcada en la etiqueta “literatura de la Onda”, acuñada por Margo Glantz y que los aludidos nunca asumieron.⁶

Gazapo representó una revolución que operó en dos flancos: por una parte, como dispositivo narrativo, y por otra, porque hizo de la jerga juvenil y urbana un medio de representación de un sector cultural, que, como se vería en los siguientes años, fue paralela y representativa de una cultura pujante que signaría el acontecer social y también literario de México, como apunta Evodio Escalante: “la aparición de la novela de la onda es paralela o concomitante con el surgimiento de lo que había de ser la rebelión juvenil contra el sistema político mexicano”.⁷ Aspectos que José Agustín también ha definido en esos términos:

⁵ Véase José Agustín, “La onda que nunca existió”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2004, núm. 59, p. 14.

⁶ El término fue acuñado por Monsiváis, aunque su popularización se debió a los prólogos de las antologías *Narrativa joven de México* (1969) y *Onda y escritura en México* (1971) escritos por Margo Glantz. Véase Patricia Cabrera López, *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987*, pról. José Agustín, Universidad Nacional Autónoma de México-Plaza y Valdés, México, 2006, pp. 152-157.

⁷ Evodio Escalante, “Gustavo Sainz: el novelista como operador de los discursos”, *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, 1991, núm. 710, p. 6.

En el fondo, lo admitan o no, se trató de las primeras manifestaciones de un cambio de piel, una revolución cultural y el inicio de toda una desmitificación y revitalización de la cultura en México. La novela juvenil no solo inició al país en la postmodernidad sino que procedió a definir el espíritu de los nuevos tiempos.

En buena parte, todo esto se hizo lúdicamente, con experimentación formal, juegos con las palabras, fusión de géneros, irreverencia, sátira, parodia, ironía y crítica social. En medio de esto, que muchos juzgaron mera estridencia, en general, como siempre, se buscaba la palabra justa y la universalidad del contenido. Es decir, la intención era literaria. Lo que había cambiado eran los conceptos. La esencia estaba en la apariencia, lo inmediato era lo eterno; lo local, universal, y la idea de cultura borraba fronteras y jerarquías. Consciente o inconscientemente había un empeño por democratizar la cultura y todos los hechos culturales o las formas de escritura podían ser literarios.⁸

El “cambio de piel” referido por Agustín que representó la tendencia narrativa de la que participa *Gazapo* despertó las reacciones naturales en las esferas más conservadoras de la cultura mexicana. Una de estas reacciones fue recuperada por el propio Sainz varios años después en *A la salud de la serpiente* (1991), donde el escritor reproduce una nota periodística publicada en una página editorial de 1968 del periódico de provincia *El Mexicano*, en la que un tal Cristóbal Garcilazo externa su indignación por la perversión a que expone a la juventud la lectura de la primera novela de Sainz. La nota señalaba:

El señor doctor don Miguel Serafín Sodi, caro amigo nuestro, anda indignado con toda justicia. Sucede que una amiga particular de su familia, cuyo nombre nos reservamos por elemental discreción, fue a consultarle si, en su opinión, era debido que en un conocido colegio particular de estudios superiores obligaran a su hija, una señorita de 18 años, a leer en voz alta, ante

⁸ José Agustín, art. cit., p. 10.

sus compañeros de clase, varones y señoritas, una sucia obra pornográfica, dizque en práctica de literatura “moderna”.

La “obra” literaria es una novela inmunda, obscena, llamada *Gazafo*, y su autor un redomado lépero de la hez metropolitana que respondió al nombre de Gustavo Saiz [*sic*].⁹

Una pequeña polémica se desató en los diarios de Mexicali, con la respuesta del profesor Padilla (el acusado) y algunas voces de apoyo al profesor y al propio Sainz. La recuperación que el escritor hace de esta historia más de veinte años después responde, sin duda, a su carácter emblemático de la recepción inicial de *Gazafo* en un sector de la opinión pública que Inke Gunia ya ha descrito: “Formaban el blanco de la crítica en la mayoría de los casos el lenguaje y el tratamiento del tema de la sexualidad. El lenguaje, para no correr el peligro de la corrupción moral y no propiciar ‘el bajo nivel cultural de las nuevas generaciones’, debía satisfacer las exigencias del ‘correcto uso’, es decir, corresponder a la norma gramatical, ser libre de todo tipo de expresiones tabuizadas y del argot”.¹⁰ A esta reacción de recalcitrante conservadurismo se suma también el antecedente en la esfera crítica de otro tipo de moralidad: la del “deber ser” de la literatura mexicana, sobre la que Sainz señaló en entrevista:

En México era muy complicado escribir cuando yo quise emerger al mundo de las letras. Era complicado porque la crítica, bastante ciega en ese momento evaluaba la literatura mexicana como dividida en dos corrientes principales, arbitrarias: una realista, representada en Rulfo, que no es realista; y otra fantástica, representada por Arreola, que no es privativamente fantástico.

⁹ Gustavo Sainz, *A la salud de la serpiente*, Grijalbo, México, 1991, p. 13.

¹⁰ Inke Gunia, “Qué onda brother? Las condiciones de formación y el desenvolvimiento de una literatura de contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2004, núm. 59, p. 26.

Entonces, tú tenías que escribir o en una o en otra, o por lo menos, yo, adolescente, me sentía presionado a escribir dentro de una o de otra. Por otra parte, yo nací en el año 40 y comencé a hacer vida cultural, a leer libros en serio, etc., en los años 56, 57, 58, en el momento en que está por nacer la novela urbana. Quiero decirte que durante mi adolescencia la novela mexicana era como la crónica de la revolución, crónica del movimiento armado. Yo era un niño urbano que no conocía el campo, que a los 18 años nunca había visto una vaca, y a quien los problemas de la revolución no le tocaban. Todos los libros contemporáneos trataban de eso, entonces tenía una imposición respecto al tema, que me hacía imposible abordarlo.¹¹

Importa recuperar estas notas para dibujar el “escenario” que pisa Sainz, el joven escritor, al ser convocado para la escritura de su autobiografía en la colección que compete al estudio de este libro. La autobiografía de Sainz fue la primera de las publicadas en la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, primicia que seguramente le fue otorgada por representar vivamente el perfil del proyecto editorial: Sainz contaba entonces con sólo 26 años —después de José Agustín, fue el escritor más joven convocado— y tan sólo unos meses antes había sido publicada su primera novela. Sainz era, sin duda, la imagen viva de la literatura joven que hablaba de una cultura juvenil desde la juventud misma. Por ello, el vínculo entre la identidad del escritor y su personaje Menelao se hizo casi de modo automático, como ejemplifican las palabras de Carballo: “Menelao es casi una copia al carbón de Gustavo Sainz”.¹² Identificación que el autor así confirmaría en numerosas ocasiones al declarar: “Tenía el deseo de relatar mis experiencias de adolescente. Comencé a escribirla [*Gazapo*] con la idea fija de convertirme en novelista, pero quería hacer algo distinto a lo que se hacía en México.

¹¹ En entrevista con Martha Paley-Francescato, “Gustavo Sainz”, *Hispanamérica*, 1976, núm. 14, pp. 63-64.

¹² Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 9.

Tomé, entonces, mis experiencias y las de mis amigos y traté de narrarlas con el lenguaje que comúnmente usan los jóvenes en la colonia Del Valle”.¹³ Esta identificación salta a la vista en las coincidencias entre la historia de Menelao y el Sainz autobiógrafo: los padres separados, la abuela enferma, la casa en la calle Gabriel Mancera, la muerte del hermano, la historia de los acreedores de la madre, coincidencias que están incluso asumidas de manera literal en la autobiografía: “Creo que en agosto nos cambiamos nuevamente de casa, esta vez a Gabriel Mancera 1737-A, la calle donde sitúo *Gazapo* y el edificio donde hago vivir a Menelao, junto a la vecindad donde vive Gisela”.¹⁴

Más allá de los vínculos autobiográficos que desde entonces se convertirían en una constante en la narrativa de Sainz, me interesa remontar al año de 1966 para indagar en ese momento de “hacerse autor” en relación con la autfiguración del joven escritor. Llama la atención que, apostando en su obra inaugural por un tono a todas luces experimental con el género novelesco y con la estilización lingüística, Sainz no lleve ese gesto a la escritura de su autobiografía y decida conservar en mucho una estructura de tono narrativo tradicional.¹⁵ A diferencia de los otros participantes de la colección, quienes

¹³ En entrevista con Rafael Rodríguez Castañeda, “Sainz en su búsqueda temprana”, *Proceso*, 2015, núm. 2018. En línea: <http://www.proceso.com.mx/410062/410062-sainz-en-su-busqueda-temprana>. Fue publicada por primera vez en *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, el 2 de noviembre de 1970.

¹⁴ Gustavo Sainz, *Gustavo Sainz*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966, p. 18. Todas las citas del texto corresponden a esta edición. En adelante sólo anotaré el número de página en el cuerpo del texto.

¹⁵ Antecede a la autobiografía de Sainz el ejercicio que realizó en el marco del ciclo de conferencias *Los narradores ante el público*, donde echó mano de recursos mucho más cercanos al estilo narrativo de *Gazapo*. El proyecto, promovido por Antonio Acevedo Escobedo, entonces jefe del Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, reunió a más de treinta escritores para la lectura de una semblanza autobiográfica y un fragmento de obra. Las conferencias se celebraron entre 1965 y 1966. Sainz, en esa ocasión, leyó un texto que combina, con la misma libertad que practicó en *Gazapo*, una serie de desplazamientos narrativos. El texto —que funciona más bien a modo de un autorretrato— se articula como una estructura fragmentaria, de movimientos inesperados entre la estricta narración, la irrupción

juegan o cuestionan más abiertamente la forma de la autobiografía, Sainz conserva sus características esenciales (relato retrospectivo y cronológico) sin mayores transgresiones, aspecto que parece tener un porqué.

En el marco de la recepción temprana de *Gazapo*, donde la nota común fue la confrontación que representó frente al universo “adulto”, literario y social,¹⁶ el ejercicio autobiográfico se presenta para Sainz como una oportu-

del recuerdo, de una llamada telefónica, de reflexiones engarzadas sin pautas tipográficas. El estilo es, incluso, justificado en su propio marco:

“he comenzado por minar el orden tipográfico usual, eliminando guiones de diálogos y la unidad del párrafo;

he abolido el uso de las cursivas y el de las comillas en citas o frases hechas o títulos de libros, películas o revistas;

todo esto no es por heroico desplante sino por conferir al lenguaje nueva realidad, integrarlo mediante procesos imaginativos semejantes a los que manejo para soportar el mundo:

mundo-inmundo, como dijo John Rechy” (“Gustavo Sainz. Autorretrato con amigos”, en Antonio Acevedo Escobedo (comp.), *Los narradores ante el público. Segunda serie*, Instituto Nacional de Bellas Artes/Universidad Autónoma de Nuevo León/Ficticia, México, 2012 [1ª ed. 1966], pp. 205-206).

¹⁶ Las notas que Emmanuel Carballo publicó —quien claramente “apadrinó” a la figura de Sainz en esos años— entre 1966 y 1968 en *Diorama de la cultura* son claros ejemplos. Las críticas procedentes del sector conservador, según señala, lo tocaron a él mismo, como apunta en una nota de 1966: “En cierto periódico del mediodía, un reportero anónimo me acusa de ser un emboscado agente de las ideas subversivas ya que elogio obras tan inmorales como *Gazapo* de Gustavo Sainz. Según él, con ello pretendo socavar las tradicionales virtudes de los hogares mexicanos” (*Diario público 1966-1968*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2005 [*Memorias mexicanas*], p. 34). Dos años después, en 1968, en una valoración de los representantes de las entonces “novísimas” letras mexicanas, pondera la figura de Sainz, junto a la de Agustín, como representativa de la “nueva sensibilidad” del escritor mexicano justamente en este marco social: “Las novísimas letras mexicanas (las de Agustín y Sainz) son tan inconjeturables como sorprendentes, del mismo modo como es la sociedad en donde surgen. Sus textos son sencillos (a veces simples), ideológicamente pobres y en cuanto a táctica y estrategia conflictivos. Desde el punto de vista de lo que dicen, su declaración de principios no va más allá del discurso oído en una guardería infantil. De ello se desprende (y lo que afirman es cierto) que los adultos son ciegos y sordos, que los jóvenes son inquietos y poseen un humor más que macabro. Y macabro, aquí, es sinónimo de ruptura, rebelión y desquite. Opuestos frontalmente a los adultos (sobre todo en la prosa narrativa), los jóvenes quieren burlarse de sus mayores e instaurar un mundo al revés, revolucionario en las costumbres, dinámico en el lenguaje y peligroso en las amenazas que lanza a los representantes del antiguo orden” (*ibid.*, p. 463).

tunidad para legitimar su propuesta literaria. Como he dicho, Sainz decide transitar por la escritura autobiográfica amalgamando el universo juvenil de Menelao con su figura como joven escritor para otorgar identidad a su imagen de autor naciente, en consonancia con las inquietudes que despertó su incursión en el ambiente literario mexicano, pero también —y sobre todo— para validar la propuesta pujante por él representada. Para lograr esta legitimación, Sainz emplea en su autobiografía el modelo más emblemático de la tradición literaria en la construcción del personaje juvenil, el *Bildungsroman*. La interacción de la autobiografía con los tópicos del *Bildungsroman* exige una disposición narrativa con fidelidad al efecto de movimiento acumulativo y de engrosamiento de experiencia y de cultura. Y justamente para engarzar las funciones de ambos modelos elige como eje para la configuración autobiográfica una de las construcciones simbólicas más significativas que sostienen a la figura del escritor canónico: la biblioteca, ya que ésta le permite movilizar todos los engranes puestos en juego en función de las necesidades del presente de la escritura. Como trataré de explicar en las páginas que siguen, esta operación no puede leerse como gratuita, porque Sainz entabla de esta forma un diálogo con el tópico “culto” por antonomasia (la biblioteca) para trastocar desde dentro sus valores y legitimar así su propuesta literaria.

BILDUNGSROMAN Y AUTOBIOGRAFÍA

El francés Antoine Berman retoma el sentido de la palabra alemana *Bildung* que devino en concepto educativo para el siglo XVIII alemán, como lo fue la *paideia* griega. De mano de las observaciones vertidas por Gadamer en *Verdad y método*, Berman remite a la carga semántica de *Bildung*. Poseedora de un significado doble —‘formación’ y ‘cultura’—, *Bildung* remite tanto al proceso por el que se adquiere cultura, como a la cultura en tanto patrimonio personal del hombre cultivado. En el cruce comparativo con el francés, que aplica de igual forma para el español, Berman señala: “Là où le français emploie un seul mot pour une culture, la culture et le processus de culture, l’allemand

emploiera Kultur dans le premier cas, Bildung ou Kultur dans le second, et presque exclusivement Bildung dans le troisième cas”.¹⁷

El repaso del uso lingüístico que realiza Berman permite ponderar la acepción de *Bildung* en tanto proceso formativo, significado que decanta en la forma cultural forjada entre los siglos XVIII y XIX, que, si bien enraizara en el pensamiento filosófico y pedagógico, es llevada al discurso literario bajo la forma del *Bildungsroman*. Como es bien sabido, las características de esta forma novelesca fueron señaladas por Dilthey tomando como modelo la novela *Wilhelm Meister* (1796) de Goethe, relato donde se expone cómo el joven protagonista “entra en la vida bajo un dichoso amanecer, cómo busca las almas afines a la suya, cómo se encuentra con la amistad y con el amor, y cómo choca y lucha contra las duras realidades del mundo y va haciéndose hombre bajo las múltiples experiencias de la vida, cómo se encuentra a sí mismo y cobra conciencia de su misión en el mundo”.¹⁸ Así, el sentido general del *Bildungsroman* implica la interacción del sujeto *en formación*, en contacto con la otredad, con el mundo y sus vicisitudes; es decir, el sujeto que se enfrenta con la “la alteridad aparente del mundo”.¹⁹ Estas características convocan de manera natural la relación que el *Bildungsroman* guarda con la autobiografía, en tanto ambas formas narrativas se sostienen como historias constitutivas del sujeto.²⁰ Desde Bajtín hasta las perspectivas más recientes de los estudios

¹⁷ Antoine Berman, “*Bildungs et Bildungsroman*”, *Le Temps de la Réflexion*, 1983, núm. 4, p. 143. Al igual que en el francés, las acepciones del español para *cultura* señalan: “Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico” y “Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.” (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 2014, s.v. CULTURA).

¹⁸ Wilhelm Dilthey, *Vida y poesía. Obras*, trad. Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1945, t. IV, p. 442.

¹⁹ Antoine Berman, art. cit., p. 146.

²⁰ Como señala Rodríguez Fontela, la relación que el *Bildungsroman* guarda con la autobiografía es de honda raíz: “El proyecto de identidad personal logrado a través de fórmulas autobiográficas explica que el progreso de la novela de autoformación sea, en cierta medida,

de la autobiografía, la reflexión del yo implicada en este género articula la presencia del Otro, ya sea por la condición inherentemente “justificadora” e incluso apologética del discurso autobiográfico en el ordenamiento de su interacción con un sistema cultural para solventar un lugar constitutivo para el sujeto en el mundo.²¹

Para retomar el objeto de estudio de este capítulo, la construcción general de la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* conjuga estas dos venas: el sentido de personalidades en proceso de “formación” que supone su condición de jóvenes escritores y la consigna de dar, vía la autobiografía, un ordenamiento a ese proceso y un sentido.

el progreso de aquellas. Desde las primitivas formas biográficas y autobiográficas que fueron señuelo —si no exclusivo, sí decisivo— para la novela antigua, pasando por el usufructo autobiográfico-confesional de la modernidad [...] hasta la más poética autobiografía actual, la novela de autoformación ha sido fiel y constante deudora de la estructura reflexiva de la vocación autocognoscitiva de la autobiografía” (María de los Ángeles Rodríguez Fontela, *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al ‘Bildungsroman’ desde la narrativa hispánica*, Universidad de Oviedo/Édition Reichenberger, Kassel, 1996, p. 267).

²¹ José María Pozuelo Yvancos recoge las principales vertientes de reflexión del género autobiográfico (Véase *De la autobiografía. Teorías y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006). Uno de sus grandes aciertos es la recuperación que hace de los planteamientos de Bajtín, quien, aunque trabaja desde el exclusivo sesgo de las autobiografías grecolatinas, repara en la condición del discurso autobiográfico como un discurso público: “Estas formas clásicas de autobiografía y biografía no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta, Al contrario, estaban totalmente determinadas por ese acontecimiento, al ser actos verbales y cívico-políticos de glorificación pública o de autojustificación pública de personas reales. Por eso, no sólo —y no tanto— es importante aquí su cronotopo interno (es decir, el tiempo-espacio de la vida representada), sino, en primer lugar, el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de glorificación o de autojustificación públicas. Es precisamente en las condiciones de ese cronotopo real, donde se revela (se hace pública) la vida propia o ajena, donde toman forma las facetas de la imagen del hombre y de su vida, y se ponen bajo una determinada luz. Este cronotopo real es la plaza pública (*ágora*). En la plaza pública se reveló y cristalizó por primera vez la conciencia autobiográfica (y biográfica) del hombre y de su vida” (Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, p. 284).

En esta dinámica, Gustavo Sainz recupera de manera explícita la relación íntima que guardan estas dos formas narrativas —*Bildungsroman* y autobiografía— como apuesta y respuesta a los alcances del proyecto editorial.

La personalidad narrada se configura retomando la vena progresiva del *Bildung* —es decir, el relato de una personalidad en devenir— y haciendo patentes los tópicos del *Bildungsroman*: los encuentros del sujeto con la amistad y con el amor; con la alteridad del mundo, consigo mismo y con su “misión” rigen la dinámica del relato autobiográfico. El *quid* es el enclave que elige Sainz para figurar el devenir de su proceso formativo, bajo el amparo de un símbolo que lo ilustra y contiene: la biblioteca; de este modo, implica, como hilo conductor del relato, uno de los biografemas más significativos, por su carácter legitimador y modelador de identidad en la autobiografía de escritores.

Sylvia Molloy, en su trabajo imprescindible sobre la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, otorga centralidad al tratamiento de la “escena de lectura” en sus análisis, ya que en ésta, como bien señala, “se manifiesta la *diferencia* del autobiógrafo”, en tanto los libros “se convierten en atributos del individuo y cuentan su historia”.²² La escena de lectura en la edad temprana dentro de la autobiografía tiene sus raíces desde sus orígenes como género con las *Confesiones* de Rousseau, y en el caso de los escritores es incluso “natural”, porque el libro es el instrumento que confiere a su propia vida como historia un sentido, es un gesto de autovalidación que da forma a una vida proyectada y encarnada en el objeto libro. En palabras de Molloy: “La importancia concedida a la escena de lectura en la juventud del autobiógrafo acaso sea un truco realista para dar verosimilitud al relato de vida del escritor (y de paso establecer su gloria precoz)”.²³

²² Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, trad. José Esteban Calderón, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, México, 1996 (*Estudios de Lingüística y Literatura*, XXXV) [1ª ed. en inglés 1991], pp. 16 y 28.

²³ *Ibid.*, p. 32.

La importancia de la escena de lectura en las autobiografías radica, pues, en esa atribución *diferencial* que confiere al autobiógrafo. La clave está, por supuesto, en lo que contiene ese libro que el escritor, “como un Hamlet moderno, lleva bajo el brazo”.²⁴ Molloy trabajó con un *corpus* de autobiografías pertenecientes en su mayoría al siglo XIX y primeras décadas del XX; en su lectura hace una generalización que responde, por supuesto, a la naturaleza de las obras trabajadas, pero que resulta útil para pensar también en las implicaciones de la escena de lectura en el ejercicio autobiográfico de Sainz. Molloy reconoce una dosis de “ingenua presunción” en el autobiógrafo hispanoamericano, quien “no quiere aparecer culturalmente inerme, un intelectual disminuido ante los ojos de los otros, y por ello se ufana de preferir a los ‘clásicos’”,²⁵ en un afán por mostrarse como “competente lector”. El rasgo *diferencial* que la escena de lectura confiere al Sainz autobiógrafo dialoga justamente con esa imagen de “competente lector”, contraponiéndose al marco exclusivo de una cultura libresca canónica, en consonancia con el papel de escritor que asume en esos primeros años. Desde esta perspectiva, la autobiografía funciona como un espacio de validación, particularmente en lo que concierne a la implicación de las que se presentan como lecturas iniciáticas, las cuales resultan sumamente significativas por la línea de apertura que dibujan hacia la cultura popular urbana, clave en el proyecto literario de Sainz.

Hoy reconocemos que, en el marco de la dinámica de la literatura mexicana del siglo pasado, la figura de Sainz fue pieza importante para el momento en que “la literatura popular y el lenguaje popular ingresan al ámbito de la llamada literatura ‘cultura’”.²⁶ Según señala Carlos Monsiváis, las relaciones entre la alta cultura y la cultura popular estuvieron dominadas por la primera, al menos hasta antes de la década de 1960. La moderniza-

²⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁵ *Id.*

²⁶ Margo Glantz, “La onda diez años después ¿epitafio o revaloración”, *Texto Crítico*, 1976, núm. 5, p. 102.

ción industrial y social expuesta de manera progresiva desde las primeras décadas del siglo XX sobre todo en el panorama urbano fue determinante en el cambio de la percepción de “lo popular”. La masificación de la industria cultural (cine, comics, revistas, radionovelas, teatro de revista) tuvo efectos profundos en la sociedad: “implanta modelos de conducta, encumbra ídolos a modo de interminables espejos comunitarios, fija sonidos populares, decreta los idiolectos o hablas que de inmediato se consideran genuinos y, sobre todo, determina el sentido de la realidad por así decirlo ‘más real’”.²⁷ Estas manifestaciones no hallaban, sin embargo, cabida puntual en las esferas de la “alta cultura”: “Es demasiado el desprecio por lo avasallante: la radio, el cine, la industria del disco, la historieta o comic [...] Y a la masificación se le juzga, en sí misma, criterio deplorable”.²⁸

Como parte de los escritores que Ángel Rama denominara “los contestatarios del poder”,²⁹ Sainz incorpora a su propuesta literaria la cultura urbana como contexto condicionante de sus sujetos narrativos. El sujeto autobiográfico en el relato de Sainz absorbe también las características del universo urbano de las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX. Las marcas de esta urbanización decantan en la autobiografía mediante los espacios de interacción del autobiógrafo: las colonias populares de la Ciudad de México y sus calles, al Alameda, los cines como lugares de socialización del narrador. Aspectos que resultan significativos porque permiten delinear la raíz urbana, de clase media que priva como *topos* de origen configurado por el autobiógrafo. Pero más allá, Sainz opera un singular ejercicio de visualización de la incidencia de la industria cultural de masas al incorporarla a la biblioteca, símbolo por excelencia de la cultura libresca, en la que incluye el valor de los productos de la cultura urbana como bases también para el proceso formativo.

²⁷ Carlos Monsiváis, “De las relaciones literarias entre ‘alta cultura’ y ‘cultura popular’”, *Texto Crítico*, 1985, núm. 33, p. 51.

²⁸ *Ibid.*, p. 52.

²⁹ Véase Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Procultura, Bogotá, 1982.

La frase que abre el relato autobiográfico, “Cuando tenía cinco años” (p.11), vincula de manera inmediata el acto conmemorativo del autobiógrafo con la edad infantil, “mito del origen” de la personalidad narrada. Revestida por la dinámica familiar, las mudanzas, las relaciones primarias con los amigos —que serán condicionantes a lo largo del relato—, la imagen infantil recordada deriva siempre en una escena: el niño frente a los estantes de las librerías, antesala de la conformación de su biblioteca: “con frecuencia iba a las pérgolas de la librería Cristal. Había un pasillo subterráneo entre la sección infantil y otra, y algunos empleados eran mis amigos. Llegué a tener casi toda la colección de los Pequeños Grandes Libros de Editorial Abril” (p. 13). A esta primera mención del incipiente ejercicio lector, se sumarán en las primeras páginas de la autobiografía otras más:

Ese año salieron los primeros cómics: *El Halcón Negro* con dibujos de Reed Crandall, los *Cuentos* y las *Historietas de Walt Disney*, *El Conejo de la Suerte*, *El Pájaro Loco* y *La Pequeña Lulú* [...] Papá tenía una biblioteca y leí *Pigmalión*, porque le oí decir que era muy bueno, *Los cazadores de microbios*, *Historia de un recluta de 1813*, *El amigo manso* y otras novelas publicadas en la colección Austral o por la revista *Leoplán* (p. 15).

La mención a las publicaciones infantiles que comienzan a formar la biblioteca personal del autobiógrafo dirige los trazos de un perfil temprano con las marcas no sólo de un niño ciudadano, sino perteneciente a la clase media.

La prensa de la década mexicana de 1950 cobijó entre sus páginas la publicación de historietas que poblaron el imaginario de los niños de la época con cómics que se ofrecían en los puestos de periódicos de la ciudad. Las referencias que hace Sainz encierran, de hecho, la historia de una de las casas editoriales más emblemáticas en la industria de la época. *El halcón negro*, los *Cuentos* y las *Historietas de Walt Disney*, *El conejo de la suerte*, *El pájaro loco* y *La pequeña Lulú* son todas historietas publicadas por los hermanos Novaro en el periódico *La Prensa*, donde iniciaron un proyecto editorial que desarrollarían después de manera independiente y que, con grandes tirajes, forjó la

cultura de la historieta en los pequeños lectores no sólo de México, sino fuera de sus fronteras. Por otra parte, los proyectos editoriales *Pequeños Grandes Libros* de Editorial Abril y la revista *Leoplán*, ambos de Argentina, y la colección *Austral* nacieron con la intención de llevar a las grandes masas el ejercicio de la lectura. En el primer caso, la editorial Abril cobijó una de las colecciones de literatura infantil más populares, basada en adaptaciones de clásicos infantiles o de obras de Walt Disney, mientras que *Leoplán* adaptó al formato *magazine* novelas consagradas con la idea de “garantizar” conocimientos literarios básicos en lectores de la clase popular media. En tenor similar, la colección *Austral* materializó en los países de habla hispana los libros de bolsillo, de bajo costo, para socializar en la pujante clase media el acervo de las grandes obras. Todos estos proyectos pertenecen, por una parte, a una vertiente de la cultura no canónica —cómics e historietas—, y por otra, a iniciativas “democratizadoras” de la cultura —colección *Austral* y revista *Leoplán*—. Su presencia como lecturas iniciáticas del autobiógrafo porta una clara intención: definir un perfil de escritor fiel a la propuesta literaria que encarnaba el joven Sainz en esos años y que se resume en el “cambio de piel” aludido por José Agustín, el cual se tradujo en una “revitalización cultural” que transformó la cultura popular urbana en “sujeto” de la literatura mexicana.

La implicación de los productos de la industria cultural urbana visibiliza su influencia en la configuración de “sujetos” específicos de la cultura como partícipes de su proceso formativo. Enraizar el mito del origen del autobiógrafo en el marco de estos productos masivos tiene dos consecuencias: incide en el símbolo de la biblioteca como ícono provisor de la alta cultura letrada y confiere valor formativo a estas manifestaciones desvirtuadas por la misma alta cultura.

El valor de la implicación de estos productos culturales masivos en la autobiografía de Sainz se lee a contraluz del modelo de la estructura narrativa empleada que, como he mencionado, es el *Bildungsroman*. Si recuperamos la definición primigenia de esta forma, articulada por Dilthey, la dinámica narrativa de la autobiografía sigue, casi a pie juntillas, la serie en la que el joven busca las almas afines a la suya, encuentra la amistad y el amor, choca y lucha contra las duras realidades del mundo, se encuentra a sí mismo y co-

bra conciencia de su misión en él: la de ser escritor. Bajo esta serie modélica, el proceso formativo está pautado por la imagen de su biblioteca: ella traduce el encuentro con los amigos (los cómplices en la lectura y para la reunión de su acervo inicial de cómics y magazines, los librereros, los compañeros de viaje); con el amor (el encuentro y desencuentro con Patricia signados por los libros, ella con un Juan Ramón Jiménez bajo el brazo, él con el “anti-poético” *Lasso Round the Moon*); la lucha con el mundo (el embargo y pérdida de su biblioteca, la crítica conservadora), para desembocar, finalmente, en el encuentro con la vocación (la escritura de *Gazapo*). El universo vital, en tanto proceso formativo, se teje a la luz del robustecimiento simbólico y físico de la biblioteca personal. Por ello, el proceso de maduración del sujeto autobiográfico se sigue al hilo de los títulos convocados. Así, la infancia está delineada por la lectura de cómics; la adolescencia, por las novelas de formación: “Mis lecturas eran desordenadas. Acababan de publicarse las *Crónicas marcianas*. Leía *Retrato del artista adolescente*, *El gran Meaulnes*, *La casa de la Troya*, *Retrato del artista cachorro*, *Con distinta piel*, *Tom Jones*, *Jud el oscuro*, esperando encontrarme en ellos” (p. 25).

Este desorden primario que configura la identidad en búsqueda se verá ordenado por la aparición de la figura del mentor, otro de los biografe-mas tradicionales. El encuentro con Simón Otaola, amigo de la familia de Patricia, lo guía en el encuentro con Borges, Faulkner, Huxley, Joyce, Dos Passos, Octavio Paz, la novela española. A partir de este encuentro, “que es como decir en contacto con la vida de la sensibilidad, el universo de los libros” (p. 29), Sainz narra su camino de maduración intelectual. Desde ese momento, los nombres de libros y escritores se robustecen y desatan marcando las experiencias vitales con la pulsión de la escritura propia. La articulación identitaria deriva por ello en una imagen totalizadora que conjuga el punto de llegada del proceso formativo.

El modelo del *Bildungsroman*, como han señalado ya sus principales teóricos y críticos, tiene como eje narrativo la conflictividad entre el yo y el mundo, la cual es resuelta —aunque sea irónicamente— en el proceso formativo del protagonista, cuya identidad es gestada en el marco de ese conflicto.

En este sentido, como he señalado, Sainz recoge para su autobiografía este eje narrativo. La relación yo-mundo se sostiene, principalmente, en los avatares de un sujeto de clase media: la falta de dinero, la búsqueda de empleo, la demanda de un espacio propio, la búsqueda de un lugar para habitar en el mundo, en suma, el enfrentamiento con su condición de sujeto imbuido en las obligaciones y necesidades de una vida en el umbral de la edad adulta. Por ello, no resulta extraño que el paradero del proceso formativo representado en la autobiografía decante en una imagen que se constituye como el punto de llegada, en consonancia con el tejido de apropiación progresiva enmarcado en el universo de los libros y de la biblioteca como símbolo de la constitución del sujeto formado.

Después de pasar por algunos empleos, mal retribuidos o incómodos a la mirada del autobiógrafo, es despedido de su labor como reseñista en *México en la Cultura* y regresa a su casa, departamento alquilado con su mujer, Rosita, el cual es descrito como una casa- biblioteca:

El nuestro [el departamento] ya comienza a fastidiarnos, ya no caben los libros y apenas luce nuestra iconografía de escritores. Se abre la puerta y enfrente están Vittorini, Hughes y Dostoievski. Se avanza y desde el comedor puede verse a Miles Davis, Bradbury, Miller, Faulkner, Visconti y Kurosawa. En la biblioteca, frente a mi mesa de trabajo están Ionesco, Durrel, Musil, Huxley, Pound, Goyen, Lukács, Del Buono, Grass y Strachey. A la entrada de la recámara Buñuel, Butor, Joyce, McCullers, Truffault, Neruda y Borges no envejecen, limitados por marcos dorados (p. 57).

Esta imagen antecede al cierre definitivo de la autobiografía que, como es de esperarse, repara en los preparativos con Diez-Canedo de la edición de *Gazapo*, momento que encarna la disposición del sujeto en el paradero formativo definitivo: el escritor que habita su propia biblioteca, constituida progresivamente al amparo también de su propio crecimiento.

ESCRITOR: FIGURA PÚBLICA

La imagen general que deriva de la autofiguración de Sainz hecha en 1966 corresponde al momento en que el éxito de su primera novela lo pone en el escenario literario como la joven promesa, pero también bajo el cuestionamiento no sólo del sector tradicionalista escandalizado, sino del ambiente literario. La caracterización que los “onderos” tienen en la legendaria novela de Luis Guillermo Piazza, *La mafia* (1967), puede ser una brújula del destinatario o bien de una parte de los destinatarios a quienes Sainz dirigió su gesto autofigurativo. En la novela de Piazza las palabras alusivas a Sainz son claras:

Un fenómeno peculiar es que gran parte de los so-called [*sic*] novelistas parecen nacer completamente inmaduros, en más de un sentido — puede admirarse la precocidad de nuestros prodigios por un tiempo: hasta que descubrimos que ya no son realmente muchachos sino envejecidos actores infantiles — y así seguimos hasta la próxima maravilla precoz / esperando que éste en verdad no crezca — esperando a Godot — y ¿qué queda tras las coloridas luces de esa prosa, de qué trata realmente su novela, la pérdida de la inocencia de ese héroe infantil sin edad?³⁰

Si la propuesta literaria de Sainz fue acogida principalmente en el marco de un afán provocativo de juventud, faltaba dejar claro que éste no había nacido sólo de la estridencia y la antiolemonidad, sino que se sostenía en una figura de “competente lector”, capaz de transitar de los registros de la cultura popular a los de la alta cultura, de la literatura nacional a la literatura universal, del cine a la pintura, es decir, que le valida también como un “competente escritor”. Como acota Inke Gunia, las críticas a las que fue

³⁰ Luis Guillermo Piazza, *La mafia*, 2ª ed., Joaquín Mortiz, México [1ª ed. 1967], pp. 100-101. Respeto la disposición de los blancos del texto en el original.

sometida la figura de Sainz —y Agustín— en el ambiente estrictamente literario residían en que “habiendo pasado ya la edad adolescente, la insistencia en lo rebelde y antisolemne parece artificiosa y resulta de *la inexistencia de una cultura intelectual* que les permita el tratamiento de otros contenidos e indagar en las posibilidades de la escritura”.³¹

La casa biblioteca, configurada en esta autobiografía, es, en parte, una respuesta a esta puesta en duda de la “cultura intelectual”, que acota Gunia. Por ello, las palabras casi finales de la autobiografía advierten sobre su posicionamiento respecto a la etiqueta conferida a Sainz en el ambiente literario:

Hugo Cervantes me pregunta para *México en la cultura*: ¿Piensas que existe una nueva generación de escritores mexicanos, en conciencia? Respondo apresuradamente: Creo que hay una generación de jóvenes desafortunada y solemne, desposeída, estúpida, que no ha podido soltarse el pelo y gritar oyendo a los Beatles o a Presley pero que se conforma con Herrera de la Fuente y Radio Mil, sin *Playboy*, sin librerías de italiano, sin buen teatro ni lo mejor del cine internacional, conforme con sus Fellinis, autocomplaciente, porfiada en su analfabetismo (p. 60).

El señalamiento da un envés, no a la categoría de escritor joven, sino a su cualidad de sujeto no cultivado. El “analfabeta” no es el iletrado, sino el que sólo responde a un sectarismo cultural, el conservador y el de la “alta cultura”. Por ello, la biblioteca de Sainz funciona como un ícono formativo que se ampara en la pluralidad y en la apertura, es decir, que diluye los sectarismos. El símbolo de la biblioteca personal configurada encarna en esa medida el perfil del escritor y, con ello, lo legitima ante las distintas reacciones con las que se enfrenta como figura pública.

En sus últimos años, Sainz administraba su blog de escritor, donde recogió entrevistas, reseñas, noticias relacionadas con su figura, y recuperó,

³¹ Inke Gunia, art. cit., p. 25. Mis cursivas.

con claros visos de nostalgia, su temprana autobiografía. Con fecha de 2006 publicó el texto “Punto de fuga. Autoentrevista”, versión modificada de su autobiografía de 1966. Transformada a un formato de diálogo ficticio consigo mismo, Sainz expurgó muchos de los contenidos referentes a su vida familiar, la narrativa, digamos, de vida personal; mantuvo, sobre todo, la retahíla de menciones a las lecturas que conformaron el gran grueso de su autobiografía juvenil; sumó breves pasajes y amplió algunas escenas. Una de estas adiciones remite a las conversaciones que tuvo con Thompson, con quien trabajó como técnico en producción de imprenta. La remembranza funciona, en esta ocasión, casi a modo de escolio de las pretensiones que he mencionado, volcadas en su autobiografía de 1966, porque actualiza y define las preocupaciones esenciales que rondaban en su ideario y que determinaron su autofiguración: “¿de qué discutían?, del *bildungsroman* que se decía en esa época había desaparecido, al menos en su acepción clásica, junto con el complejo de Edipo, que tampoco existía, ni la diferencia entre alta y baja literatura, entre novela rosa y clásicos de la lengua, ya no era posible entender la vida como totalidad, con un principio y un fin”.³²

Este gesto resulta más que significativo y confirma la visión que he tratado de desarrollar en este escrito. Sainz, como en general lo hicieron los participantes de la colección de autobiografías, entendió la apuesta que representó la invitación de Giménez Siles y Carballo y asumió el ejercicio en el entendido de que en la autobiografía “hay un proceso de ponerse en orden uno mismo, que implica selección, pero implica también autodefinición de cara al otro”.³³

Esta interacción de cara al otro signó, de hecho, la carrera literaria de Gustavo Sainz. En 1996, cuando Sainz había publicado gran parte de su obra, Alessandra Luiselli calificó la presencia del autor en la crítica como

³² Gustavo Sainz, “Punto de fuga. Autoentrevista”, *Blog de Gustavo Sainz*, 25 de septiembre de 2006. En línea: <http://puntode-fuga.blogspot.com>

³³ José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 52.

“ferozmente admirado o duramente recriminado por su constante oposición a la escritura convencional” y a Sainz como “regocijado frente a sus detractores y permanentemente alborozado con esa búsqueda literaria que tanto irrita a quienes intentan defender la placidez intelectual”.³⁴

En efecto, *Gazapo* y la temprana autobiografía de 1966 eran sólo el inicio de una larga carrera literaria que no estaría exenta de accidentes. Sainz publicó diecisiete novelas,³⁵ aunque al éxito que tuvo con *Gazapo* sólo se le acercó *La princesa del palacio de hierro* (1974). Señala Elena Poniatowska: “Gustavo Sainz tuvo una carrera meteórica de triunfos; peldaños luminosos en una escalera ascendente”³⁶ hasta su salida de México, en 1982,³⁷ cuando partió

³⁴ Alessandra Luiselli, “Gustavo Sainz: inquisición y literatura”, en *Letras mexicanas: ensayos críticos sobre escritores mexicanos de la segunda mitad del siglo veinte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp. 125-126.

³⁵ A *Gazapo* le siguieron *Obsesivos días circulares* (1969), *La princesa del Palacio de Hierro* (1974), *Compadre lobo* (1977), *Fantasmas aztecas* (1982), *Paseo en trapecio* (1985), *Muchacho en llamas* (1987), *A la salud de la serpiente* (1991), *Retablo de immoderaciones y heresiarcas* (1992), *La muchacha que tenía la culpa de todo* (1995), *Quiero escribir pero me sale espuma* (1997), *Salto de tigre blanco* (1998), *La novela virtual: atrás, arriba, adelante, debajo y entre* (1998), *Con tinta sangre del corazón* (2000), *A troche y moche* (2002), *Batallas de amor perdidas* (2002) y *El tango del desasosiego* (2008).

³⁶ Elena Poniatowska, “La suerte adversa de Gustavo Sainz”, *La Jornada*, 15 de julio de 2015. En línea: <http://www.jornada.com.mx/2015/07/15/opinion/a05a1cul>

³⁷ Sobre la salida de Sainz de México se ha especulado ampliamente. La versión más soportada atiende al episodio ocurrido en 1982, cuando Sainz fungía como director de *La Semana de Bellas Artes*, suplemento donde fue publicado un texto “ofensivo” para la esposa del entonces presidente de México, José López Portillo. Algunos señalan que, como resultado, Sainz fue despedido, tras de lo cual se exilió en Estados Unidos. Después de la muerte del escritor, esta versión siguió siendo convocada, caso de Elena Poniatowska, para quien: “De no haberse dado por aludido, sólo lo habrían comentado con estupor los entendidos y Gustavo Sainz todavía estaría entre nosotros. Sainz declaró que nada tenía que ver con el artículo y que había sido añadido a última hora. A raíz de ese trágico acontecimiento, empezó el largo exilio de Gustavo Sainz, quien sólo regresó a México en contadas ocasiones” (*id.*). Ignacio Trejo Fuentes, meses después, publicó un texto con afán reivindicador a la figura de Sainz, que niega esta versión: “En los medios se hizo un escándalo mayúsculo. Columnistas prestigiados y otros sólo acomodaticios, dijeron, furiosos, que se trataba de un complot encabezado por Gustavo Sainz para vengarse de que Bremer [el entonces director general del Instituto Nacional de Bellas Artes]

a Estados Unidos para trabajar como profesor en varias universidades (Universidad Estatal de Nuevo México en Albuquerque, el Middlebury College de Vermont, la Universidad Washington en San Luis y la Universidad de Indiana Bloomington). Desde entonces, la presencia de Sainz en México se fue desdibujando y su obra no pudo recuperar el brillo de sus inicios, aunque —o quizá también porque— siempre conservó el mismo afán experimental.

Hoy la figura de Sainz sigue conjugando las mismas lecturas enfrentadas: un revitalizador de la narrativa mexicana o un escritor cuyo modelo de escritura envejeció en su precocidad. Creo que ambas perspectivas son acertadas y que la segunda no excluye a la primera. Con todo, el valor de la figura de Sainz se teje en la condición de haber sido, sin duda, un parteaguas en la novela mexicana.

REFERENCIAS

- AGUSTÍN, José, “La onda que nunca existió”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2004, núm. 59, pp. 9-17.
- BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.

lo hubiera despedido de Literatura. Pobres, ignoraban que el novelista y el funcionario habían llegado a un acuerdo civilizado de orden académico: Sainz tenía rato enseñando en New Mexico University, y no pudo haber colado el libelo porque el que fuera su equipo ya no trabajaba en *La Semana de Bellas Artes*, mas los ríos de tinta siguieron corriendo acusando al escritor. Se trató, clara y abiertamente, de una infamia” (Ignacio Trejo Fuentes, ‘Reivindicación de Gustavo Sainz’, *Revista de la Universidad de México*, 2015, núm. 139, p. 66). Gustavo Sainz también habló al respecto. En 2005, en entrevista refirió el episodio en los mismos términos que los narrados por Trejo Fuentes, aunque sí reconoció que fue “un chivo expiatorio de Bremer” (Arturo García Hernández, “Regresa Gustavo Sainz con libro y revista nuevos, dispuesto a batallar”, *La Jornada*, 12 de septiembre de 2005. En línea: <http://www.jornada.com.mx/2005/09/12/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>). En *El juego de las sensaciones elementales: autobiografía a cuatro manos* (2006), escrita con Eduardo Mejía, Sainz recoge también el relato de su salida de México.

- BERMAN, Antoine, “*Bildungs et Bildungsroman*”, *Le Temps de la Réflexion*, 1983, núm. 4, pp. 141-159.
- CABRERA LÓPEZ, Patricia, *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987*, pról. José Agustín, Universidad Nacional Autónoma de México / Plaza y Valdés, México, 2006.
- CARBALLO, Emmanuel, “Gustavo Sainz: una obra que rompe la manera mexicana de novelar”, *La Cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre!*, 1966, núm. 210, p. xv.
- , “Prólogo”, en Gustavo Sainz, *Gustavo Sainz*, Empresas Editoriales, México, 1996 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*), pp. 5-10.
- , *Diario público 1966-1968*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2005 (Memorias mexicanas).
- DILTHEY, Wilhelm, *Vida y poesía. Obras*, trad. Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1945, t. IV.
- ESCALANTE, Evodio, “Gustavo Sainz: el novelista como operador de los discursos”, *Sábado* suplemento cultural de *Unomásuno*, 1991, núm. 710, p. 6.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Arturo, “Regresa Gustavo Sainz con libro y revista nuevos, dispuesto a batallar”, *La Jornada*, 12 de septiembre de 2005. En línea: <http://www.jornada.com.mx/2005/09/12/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>
- GLANTZ, Margo, “La onda diez años después ¿epitafio o revaloración”, *Texto Crítico*, 1976, núm. 5, pp. 88-102.
- GUNIA, Inke, “Qué onda brother? Las condiciones de formación y el desenvolvimiento de una literatura de contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2004, núm. 59, pp. 19-31.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge, “Robbe-Grillet en la Colonia del Valle o Gazapo, la novela que no pudo ser”, *El Heraldo Cultural*, 27 de febrero de 1966, p. 2.
- LUISELLI, Alessandra, “Gustavo Sainz: inquisición y literatura”, en *Letras mexicanas: ensayos críticos sobre escritores mexicanos de la segunda mitad del siglo veinte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp. 125-133.

- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, trad. José Esteban Calderón, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1996 (*Estudios de Lingüística y Literatura*, xxxv) [1ª ed. en inglés 1991].
- MONSIVÁIS, Carlos, “De las relaciones literarias entre ‘alta cultura’ y ‘cultura popular’”, *Texto Crítico*, 1985, núm. 33, pp. 46-61.
- PALEY-FRANCESCATO, Martha, “Gustavo Sainz”, *Hispanérica*, 1976, núm. 14, pp. 63-81.
- PIAZZA, Luis Guillermo, *La mafia*, 2ª. ed., Joaquín Mortiz, México [1ª ed. 1967].
- PONIATOWSKA, Elena. “La suerte adversa de Gustavo Sainz”, *La Jornada*, 15 de julio de 2015. En línea: <http://www.jornada.com.mx/2015/07/15/opinion/a05a1cul>.
- POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teorías y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006.
- RAMA, Ángel, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Procultura, Bogotá, 1982.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 2014.
- RODRÍGUEZ CASTAÑEDA, Rafael, “Sainz en su búsqueda temprana”, *Proceso*, 2015, núm. 2018. En línea: <http://www.proceso.com.mx/410062/410062-sainz-en-su-busqueda-temprana>
- RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Ángeles, *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al ‘Bildungsroman’ desde la narrativa hispánica*, Universidad de Oviedo/Edition Reichenberger, Kassel, 1996.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Arturo, “La biblioteca de Sainz que despreció el gobierno de Coahuila”, *Proceso*, núm. 2018, 4 de julio de 2015. En línea: <https://hemeroteca.proceso.com.mx/?p=410061>
- SAINZ, Gustavo, *Gustavo Sainz*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
-----, *A la salud de la serpiente*, Grijalbo, México, 1991.
-----, “Punto de fuga. Autoentrevista”, *Blog de Gustavo Sainz*, 25 de septiembre de 2006. En línea: <http://puntode-fuga.blogspot.com>

-----, “Gustavo Sainz. Autorretrato con amigos”, en Antonio Acevedo Escobedo (comp.), *Los narradores ante el público. Segunda serie*, Instituto Nacional de Bellas Artes/Universidad Autónoma de Nuevo León/Ficticia, México, 2012 [1ª ed. 1966], pp. 181-209.

TREJO FUENTES, Ignacio, “Reivindicación de Gustavo Sainz”, *Revista de la Universidad de México*, 2015, núm. 139, pp. 64-66.

EL RELATO DE *LA VIDA QUE VALE*.
SALVADOR ELIZONDO Y SU AUTOBIOGRAFÍA PRECOZ

José Antonio Manzanilla Madrid
Universidad Autónoma Metropolitana

*Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow
Life is very long
T. S. ELIOT*

En 1958, Salvador Elizondo tiene 24 años de edad. Vive en la casa familiar, en medio de trabajos monótonos con su padre y visitas al psiquiatra financiadas por su madre. En esa situación, la escritura no pierde su importancia: el diario mantenía vivo un fuego incierto que motivaba al escritor en ciernes a pronunciarse en contra de su rutina. “El mundo interior es inviolable”,¹ escribía para sí mismo como el recordatorio de una vocación que todavía no se descubre. Para el joven Elizondo, los días eran pesados y llenos de matices ensombrecedores de un porvenir que, no obstante, habría de ser luminoso literariamente.

¹ Salvador Elizondo, *Diarios 1945-1985*, pról., selección y notas Paulina Lavista, Fondo de Cultura Económica, México, 2015, p. 67.

En esos tiempos, lee *El arco y la lira* y se deleita con la obra de Ezra Pound; frecuenta las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras y el círculo intelectual en torno a Luis Buñuel. Escribe poesía para luego abandonarla tras publicar un único poemario, *Poemas* (1960),² misma suerte que sufrirán sus vocaciones en torno a la pintura y el cine.³ Son los años, también, de la génesis de *Farabeuf*. La exterioridad del artista empieza a modificarse para confirmar una nueva dimensión expresiva que habría de definir su obra.

Algunos años más tarde, la idea de la interioridad se volvería a presentar en el discurso del personaje que habita en las páginas de su autobiografía: “a partir del momento en que no dudé del carácter precedero de todos nuestros sentimientos el mundo exterior de la realidad se fue desdibujando lentamente y empezó a tomar forma otro mundo, quizá desmesuradamente limitado, pero infinitamente más aprehensible”.⁴

Corre el año de 1966, *Farabeuf* ya circula y la crítica reconoce a su autor como una interesante incorporación en la nueva generación de escritores que componen el panorama literario de los años sesenta. Motivado por un proyecto editorial conjunto donde participarían otros autores, Elizondo accede a escribir una autobiografía a los 33 años de edad: un reto que habría de significar más que un simple desplante egocéntrico o una fugaz mirada retrospectiva a una vida que todavía lo estaba viviendo. El experimento dio luz a un texto problemático, lleno de disertaciones estéticas que hablan más de un ser literario que de un hombre de carne y hueso. La misantropía que destilan sus páginas armoniza con el culto a la belleza del lenguaje y a la

² En la entrada del 12 de febrero de 1960 de su diario, Elizondo escribe: “salí mi libro. Una vez que he visto los poemas impresos ya no me gustan tanto. Uno [no] debería publicar poesía jamás. Es demasiado prosaico someter la poesía a los mecanismos de la difusión general” (*ibid.*, p. 71).

³ De tal incursión nació la película experimental *Apocalypse 1900*, filmada en 1965 y estrenada póstumamente en 2007.

⁴ Salvador Elizondo, *Salvador Elizondo*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*), p. 19. En adelante, todas las citas de este título se harán entre paréntesis dentro del texto.

imagen; crítico ante los modelos socialistas y defensor del concepto de lo clásico, Elizondo se plasma tal cual es: un ser que busca construirse con el arte como materia y con el lenguaje como cincel.

¿Qué es lo que provoca una obra de esta naturaleza? ¿Hacia dónde se dirige esa identidad inacabada, adolescente, enmarcada en la autobiografía, la que nace en las líneas del cuerpo de una mujer (esa inolvidable *schwester* nebulosa)? El sujeto que nace en la autobiografía se someterá, a través de la escritura misma, a un riguroso proceso de modificación y perfeccionamiento. Cada línea escrita será el testimonio de un nuevo estado de la figuración del escritor, del intento por formar un rostro con el pulso de la mano que escribe.

MIRADAS FURTIVAS

Elizondo inicia la construcción de su figura artística una vez que ya forma parte del mundo literario nacional; aún como un joven escritor, decide participar en un programa editorial que, irónicamente, implica escribir una autobiografía en la mitad de la vida. El proyecto de Rafael Giménez Siles significó un suceso comercial y literario a la vez: dar a conocer los fundamentos de los autores de moda de la época (hablamos de mediados de los años sesenta) y a la vez enfrentarlos con su propia estampa, con las mismas herramientas literarias con que atacaban al ambiente cultural mexicano. Los textos producto de este proyecto serán conocidos como *autobiografías precoces*.

La aparición de estas autobiografías suscitó reacciones más o menos previsibles en el ámbito literario de su época: demostró, primero, el derrumbe de la desconfianza que generó el plan editorial,⁵ que en un principio fue visto con recelo y que posteriormente fue celebrado. También afianzó,

⁵ Como ejemplo, cito un extracto de la entrada que Ross Larson dedica a la reseña que realiza Andrés González Pagés: “Aunque la idea de las autobiografías causó serias risas en un principio, la iniciativa de Empresas Editoriales ha resultado ser magnífica” (*Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, El Colegio Nacional, México, 1998, p. 225).

en el caso de Elizondo, las características que lo señalaban como un autor inclinado a la construcción de experiencias sádicas, como un escritor cosmopolita de lenguaje refinado que describía sensaciones y estados mentales, atormentado y misterioso. La estela de *Farabeuf* seguía fresca y algunas lecturas, como la que realizara María Luisa Mendoza en 1971, señalaban a la autobiografía como una continuación espiritual de la novela y un descenso moral del escritor del cual sólo saldrá apoyado en “los seres que de verás lo aman, llegará a la paz, al pedazo de paz que alcanza el iluminado”.⁶

A pesar de las características narrativas de la autobiografía, las reseñas de la época⁷ muestran, curiosamente, una natural confianza en la veracidad del autor. Augusto Monterroso rescata también la sensación de intimismo que hace de la obra una historia absolutamente personal.⁸ Huberto Batis señala la sinceridad del autor en un intento de confrontarse a sí mismo en franco balance con un deseo petulante de impactar al lector, creando de esta forma una “autoleyenda negra”, y añade que la autobiografía es la crónica de una “desintegración de la personalidad”.⁹

Poco más se escribió sobre este libro en el tiempo cercano a su aparición, hecho comprensible si se toma en cuenta que la producción de Elizondo no se detuvo y ese mismo año publicó *Narda y el verano*. El mismo autor rechazó, por mucho tiempo, darle mayor importancia al texto: en diversas entrevistas lo tachó de documento apócrifo, irresponsablemente escrito, cargado de omisiones y exageraciones tremendistas. No obstante lo anterior,

⁶ María Luisa Mendoza, “*Salvador Elizondo* de Salvador Elizondo”, *El Día*, 23 de junio de 1966, p. 2.

⁷ Las lecturas que vale la pena mencionar no son demasiadas. Ross Larson consigna únicamente trece reseñas de la autobiografía, la mayoría de ellas dedicadas, en general, a resaltar la atmósfera lúgubre y dolorosa que se teje en el texto.

⁸ Augusto Monterroso, “Autobiografías de escritores jóvenes”, *Revista de la Universidad*, 1967, núm. 6, pp. 29-30.

⁹ Huberto Batis, “Salvador Elizondo: Autobiografía”, *La Cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre!*, 1966, núm. 229, p. xvi.

una declaración del autor de 1977 rescata, casi incidentalmente, un rasgo que persistió en su escritura y que fue declarada en la autobiografía, a saber, el afán por materializar la interioridad: “Esa *Autobiografía* la escribí irresponsablemente [...] Escribir una autobiografía es la oportunidad que le dan a uno de epatar, de contar cosas tremendistas”.¹⁰ Aunque, para esos momentos, escribir es para él dar forma concreta a la realidad interior, que es una forma de crítica, “la crítica analítica de la mente”.¹¹

La autobiografía ha sido reeditada solamente una vez, en el 2000, por la editorial Aldus. Esta reedición fue mejor acogida, dado el renovado interés por la obra del autor tras su fallecimiento en 2006. Sergio Franco, por ejemplo, regresa a la obra para elaborar un curioso estudio sobre los momentos fotográficos que consigna y cómo contribuyen a la elaboración del espacio narrativo del texto, consignando también la inquietud del autor de manifestarse como escritor-fotógrafo.¹²

En 2009, Rafael Lemus escribió una muy tardía reseña de la obra original, con un interés particular en la aceptación del cuerpo-personaje al que el escritor se apegará a partir de su aparición en la autobiografía. El crítico marca unos brevísimos antecedentes del proyecto literario de Empresas Editoriales para señalar la superioridad literaria de la obra de Elizondo por sobre las de sus contemporáneos de generación. Relee la obra en una clave muy parecida a la de sus predecesores: animado por los antecedentes sádicos y quirúrgicos que colman la imagen literaria del grafógrafo, caracteriza a la obra como la autopsia de un cuerpo invocado a través de recuerdos inmateriales pero existentes:

¹⁰ Salvador Elizondo en entrevista con Marco Antonio Montes de Oca, “Lo que escribo sólo tiene valor textual”, en Alberto Sándel y León Felipe Barrón (comps.), *El libro de los espejos. Encuentros con Salvador Elizondo*, Instituto literario de Veracruz/Secretaría de Cultura, México, 2016, p. 130. Entrevista publicada por primera vez en *Proceso*, 1977, núm. 51.

¹¹ *Ibid.*, p. 132.

¹² Sergio Franco, “Fotografía y escritura en *Autobiografía precoz* de Salvador Elizondo”, *Revista Iberoamericana*, 2007, núm. 221, pp. 771-785.

No sólo regresan las experiencias anteriores: también ese pasado abstracto, intangible, que no puede ser evocado. Eso, invocar, es lo que hace Elizondo en el arranque de su autobiografía. ¿El abracadabra? Un verso de su tío Enrique González Martínez escuchado repetidamente durante su infancia: “Sobre el dormido lago está el sauz que llora...”¹³

Lemus señala la aceptación de Elizondo hacia la cloaca como paradigma, acto que provoca el descenso en la escala de valores de la cual el autor se ha burlado en las páginas de la autobiografía, hasta llegar al frenético episodio que incluye el incendio, la estancia en el manicomio y la golpiza propinada a Silvia. En este punto, el crítico advierte la impronta ficticia del relato, pero añade una importante aclaración: la negación del acto en la realidad no supone la inexistencia del perpetrador:

Esta escena, esa golpiza, es, como se encargó de repetir más tarde Elizondo, literatura. Artificio, digamos. Pero nada es mentira: haya vivido o no esos episodios, Elizondo es ya ese hombre. Esa es su solución, la solución Elizondo: inventar un personaje extremo, apegarse devotamente a él. Mientras sus compañeros de generación batallan aún por definirse y desprenderse del resto, Elizondo está ya lo suficientemente aburrido de sí mismo como para empezar a reinventarse. Sabe que toda escritura es construcción —y aprovecha el ejercicio para reconstruirse. Mezcla confidencias y fantasía. Narra ciertas escenas autobiográficas sólo para transformarlas y radicalizarlas. Talla, con malicia, la máscara que ha de llevar ¿ya para siempre? Sólo en algunos años, cuando se publiquen íntegramente sus diarios, sabremos qué tan duradera fue esa creación.¹⁴

¹³ Rafael Lemus, “*Autobiografía precoz* (1966), de Salvador Elizondo”, *Letras Libres*, 2009, núm. 129, p. 95.

¹⁴ *Id.*

Lemus no intenta ir más allá de esta expectativa, limitándose a ofrecer perspectivas para entender no sólo al texto sino a la imagen misma del escritor. En su idea, la autobiografía ofrece una máscara que habrá de acompañar al autor en el paso de los años, una predecible primera impresión. La idea, sin embargo, evidencia algunas carencias al no someter al juicio de la máscara los diarios que un año antes habían aparecido en la misma revista donde publica su reseña (*Letras Libres*),¹⁵ pues es en ellos donde, ya desde temprana edad, Elizondo establece los parámetros reflexivos y estéticos que serán inmutables, no obstante el paso del tiempo.

Sirva este breve repaso a la actividad crítica que despertó la autobiografía de Elizondo para señalar la dificultad que conlleva la lectura de un texto anclado en su superficie a un género tradicional y que, a la vez, desatiende diversas convenciones que las propias obras autobiográficas han delineado históricamente. La autobiografía se convierte entonces en un género problemático y colmado de elementos ficticios que responden a intereses literarios más allá de la esencia memorialística que le es propia. La memoria de Elizondo es máquina mental, fábrica infinita de contraluces que prolongan la sombra en un rostro difuso y mutable.

El libro de Elizondo establece una confrontación a la naturaleza de su género, encerrando un carácter invocador: impulsa la aparición de momentos indefinidos para el acontecer biográfico, pero sumamente importantes para la conformación del horizonte estético; se vale de las herramientas de la ficción, pero las enmarca ingeniosamente en el devenir de un relato familiarizado con la idea externa del relato de una vida. Ampliado el concepto por el contexto, la autobiografía de Elizondo no surge de un interés particular por registrar el correlato vital que acompaña a su escritura, sino que aprovecha una coyuntura editorial, totalmente externa y dirigida —en cierta medida— a intereses extraliterarios, para urdir

¹⁵ En 2008 fueron publicadas en *Letras Libres* (núms. 109-120) doce entregas de los fragmentos del diario de Salvador Elizondo que, en 2015, conformarían la edición de *Diarios 1945-1985*.

una nueva identidad. La autobiografía como género será dilatada en un intento por domar las aristas de su convencionalidad, sometida al juego de la ficción modeladora.

EL DIÁLOGO Y EL REFLEJO

Una obra como *Salvador Elizondo* nos enfrenta a problemas en distintos niveles: en primer lugar, la naturaleza por sí misma conflictiva del género ha motivado debates en torno a su condición, en el marco de la tradición autobiográfica de la literatura occidental.

En un segundo nivel se encuentran las características propias de la escritura elizondiana, su talante especulativo y las intenciones que el autor demuestra al expandir las fronteras de los géneros en los cuales inserta su escritura. Por último, está la característica editorial con la que nació la obra: una decisión ajena a los escritores, en la que todas las obras fueran precedidas (“castigadas”, dice Lemus) por prólogos del mismo crítico, Emmanuel Carballo, en franca justificación del proyecto de Empresas Editoriales.

Hasta cierto punto, es previsible creer que estos factores fueron determinantes para la relegación de *Salvador Elizondo* como una obra menor en la carrera literaria del autor. Con su muerte, sin embargo, las pesquisas en torno a su quehacer literario se diversificaron y establecieron nuevas condiciones para acercarse a sus textos desde nuevas perspectivas. Problemática desde su concepción, la obra vio abrirse nuevos caminos para acercarse a la figura literaria del escritor, más allá de esas primeras impresiones que caían en un maniqueísmo que la situaban como el detonante, ya sea de una confesión o de una leyenda. En este punto, cabe incluso la necesidad de someterla a juicio nuevamente para descubrir si su naturaleza textual la puede seguir manteniendo en el estatus de texto autobiográfico convencional, aquel que se presume como un discurso verídico.

Al inicio del texto, el narrador hace una aseveración que se vuelve fundamental para trasver las intenciones literarias que harán acto de pre-

sencia en la obra: “la importancia de una autobiografía reside en las conclusiones que nos propone o que sacamos más que en las anécdotas que nos relata” (p. 13). Esto es consecuente desde el inicio del texto, tomando en cuenta que sus páginas delinear las conclusiones que definen una postura ante el devenir de una vida cifrada en el lenguaje de la escritura. Si bien hay otras reflexiones importantes que el personaje de la narración dirigirá hacia la vida misma o hacia la cultura, persiste una inquietud por la definición de un carácter estético y literario que proponga una imagen determinada para aquél que se está escribiendo a través de la narración: el Salvador Elizondo que vivirá y hablará a través de su obra.

Los detalles formales de la autobiografía no muestran nada fuera de lo común, tomando en cuenta que se trata de Salvador Elizondo. Es una narración corta de menos de cien páginas; no hay fechas ni días específicos en el texto; hay, por otra parte, periodos, etapas de la vida del autor, bien marcadas y caracterizadas. La primera infancia es narrada desde la Alemania de Hitler y conducida por un despertar sensitivo rayano en lo sexual que empieza a marcar el tono intimista del relato, secretos revelados como intuiciones que siempre estuvieron ahí, pero se manifestaron abiertamente hasta el momento de su escritura. La voz se prepara para enfrentarse al mundo desde su propia trinchera:

Yo había logrado someterme por pura intuición, a una disciplina mucho más rigurosa, pero también mucho más gratificante: la de la soledad [...] Como escritor, me he convertido en fotógrafo; impresiono ciertas placas con el aspecto de esa anterioridad y las distribuyo entre los aficionados anónimos. [...] La insinceridad, que es la emulsión sobre la que esas imágenes se eternizan, cuando es consciente, es la máxima cercanía que podemos tener de la verdad (pp. 19-20).

La autobiografía se vuelve una dualidad de intenciones artísticas: persiste en la ilusión de estar ante un texto que comparte la vida real de un ser humano, escritor conocido en una cierta actualidad cultural. Esta ilusión

abona al proceso siguiente, al de la construcción subjetiva, como si se tratase de una metamorfosis de identidad.¹⁶

La parte medular de la autobiografía está conformada por una serie de revelaciones estéticas que pronto se convertirán en directrices para el narrador, ideas que regirán su devenir por la vida, “la vida que vale” (p. 60), es decir, la que nace en la página, sea la que se escribe o la que se lee. El elemento que definirá la impronta literaria del escritor, aquel que nace en la página, es el de la melancolía. El narrador cuida bien de establecer, desde un principio, este sentimiento modélico, incomprensible en la idea, pero constatable en la evidencia literaria:

no es que la melancolía sea un sentimiento aniquilador. Muchas veces mueve a los hombres a la acción y a la violencia, a la creación y la poesía [...] Además, la melancolía, por inexplicable, es también incompañable. Se puede compartir la tristeza, la alegría, el amor, o cuando menos podemos aceptar la ficción o la convención de que los compartimos, pero la melancolía es demasiado exclusiva y está demasiado oculta en el fondo de nosotros como para

¹⁶ José María Pozuelo Yvancos ha dedicado gran parte de su obra a analizar el fenómeno autobiográfico. La siguiente cita me parece iluminadora y adecuada para acercarse a las complejidades enmarcadas en la obra autobiográfica, en general, y a la escritura de Salvador Elizondo, en particular: “La autobiografía es una construcción de identidad, sujeta a todas las metamorfosis, formas de suplantación, selección, manipulación en la configuración de su forma. El orden narrativo, tan vinculado a los procesos de identidad, [...] impone al acto autobiográfico todas las formas de mistificación del proceso mismo que constituye la figuración de una identidad. Pero ello no es óbice para que esta ficcionalidad constitutiva, semántica, fundamental del fenómeno autobiográfico sea precisamente el objeto de su lucha, y pueda en última instancia hacerse compatible con el postulado no ficcional del propio acto comunicativo, pragmático de buena parte de las autobiografías (*De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006, p. 82).

La identidad del Salvador Elizondo inserto en la autobiografía es la de su ideal literario: a partir de una suma de reflexión y concepciones, la figura del autor se transformará en lo que el ideal plantea: a través de estas disertaciones se descubre la anatomía de un ser de lenguaje y dedicado a él, que conoce y juzga al mundo a través de la literatura.

que podamos extraer aunque sea una mínima parte de ella y mostrarla como se muestra una mercancía maligna a los presuntos compradores (pp. 18-19).

Establecido este primer parámetro, el texto se dirige hacia la confrontación con el lenguaje de la poesía. Elizondo está convencido de que el momento de aparición de la poesía es cuando la descubrimos en el otro: el primer resquicio poético se encuentra en el *poesía eres tú* y se vuelve misión constatable para el poeta hacia todo lo que está fuera de ella, o como diría Mallarmé y bien recordaría Elizondo: *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*.

El narrador de la autobiografía consigna de esta manera a los autores que habrán de ser los pilares primigenios de su inquietud poética: Bécquer y Mallarmé son los artífices del lenguaje que mueve a la poesía de su origen intuido e intentado, en la realización de un estilo que primero es lenguaje y después vida. Bécquer, para Elizondo, responde a esas primeras necesidades ontológicas por las cuales el ser humano se acerca a la poesía: la concreción de la psique, de los estados de ánimo, en algo que es tangible y a la vez diáfano, como la palabra. Mallarmé es la culminación de este ideal, al hacer nacer en el propio lenguaje las sensaciones que antes aparecían forzosamente en su exterior:¹⁷

El poeta, o es un hombre que se enfrenta a la eternidad momentáneamente, en cuyo caso vive o concreta, mediante el lenguaje, imágenes o sensaciones, o bien eterniza el instante viviendo las imágenes o las sensaciones en el lenguaje, un lenguaje que por ser el hecho mismo de la creación y la creación misma de su personalidad, es el cumplimiento de una aspiración de máxima universalidad. Éste ha sido, en términos de ideas estéticas, el proceso que yo mismo he seguido o he intentado seguir en mi obra. Creo, de momento, que todavía estoy más cerca de Bécquer que de Mallarmé [...] El tiempo llega-

¹⁷ Elizondo intentará dar forma a este ideal en su novela *El Hipogeo secreto* y más adelante en el texto “El grafógrafo”, entre otras narraciones.

rá sin duda en que abandone este lirismo en aras del supremo menester, o mester poético, pero es que estoy comprometido, más comprometido, con la mirada que me mira en el espejo que con el esplendor del cielo (pp. 24-25).

Estas consideraciones aparecen relativamente pronto en la autobiografía, siendo las vías por las cuales el discurso estético irá recorriendo un camino edificador, incluso más allá del lenguaje literario: la escultura y la pintura, importantes también para Elizondo al momento de seguir su cruzada por dar un carácter al arte, al menos al arte como él lo entiende. De esta manera, la falsa perspectiva con la que Borromini concibió la pequeña galería del *Palazzo della Spada*, logrando una ilusión de medidas mucho mayor a las reales, invitan al ser que habita en el texto a reflexionar a propósito del poder que el artista tiene sobre la realidad misma para transformarla y difuminar las fronteras sensitivas que la propia materialidad de las cosas otorga:

La impresión que me produjo esa pequeñísima galería artesonada en que está figurada una inmensa perspectiva rematada por una estatuilla me remite siempre a la idea de que, si bien el arte es, esencialmente, el producto de una actividad mágica, en su concepción intervienen muchas veces factores tan íntimamente ligados al concepto de técnica y de oficio que es necesario tener en cuenta esto para poder establecer de una manera precisa los límites que separan estas dos concepciones. La realidad misma, como lo prueba ese hecho arquitectónico casi banal, es susceptible tanto de ser recreada como de ser modificada substancialmente por los procedimientos de que dispone el artista y este hecho informa de una manera certera la diferencia exacta que existe entre él y el crítico. Mientras el artista ama confundir en su obra esos límites, el otro se empecina en elucidarlos (p. 32).

Elizondo no perderá de vista el poder del arte para transformar la realidad y más aún. Él sigue el propósito que vislumbró en Mallarmé, por tanto su idea de la literatura se dirigirá hacia la búsqueda de un lenguaje original, que nace de la palabra y que no requiere de referentes externos

para consignarse en la obra. Su propia individualidad sufre este proceso: la autobiografía no niega los nexos que tiene con la anterioridad social de su nombre,¹⁸ pero pronto busca transformar a ese sujeto inicial en otro, uno que se defina a través de la palabra que lo acompaña. Cada aseveración, cada juicio y concepto es una cincelada más a la estatua literaria, a la efigie de lenguaje que para Elizondo no es otro más que sí mismo, pues desde la literatura también puede ser vivida la existencia. A través de las obras de otros a quienes admira, el autobiógrafo logra observar los hilos que mueven al mundo y a los seres humanos; a través del lenguaje literario logra descubrir la verdad sobre sí mismo y sobre su actuar en la vida:

Yo todavía no he abierto un libro de poesía —y he abierto muchos— sin la esperanza de encontrar aunque sea sólo un verso que me pueda servir para propiciar una seducción o un acto de aniquilamiento en el nivel de la vida cotidiana, que es el nivel en que ese verso, cuando sirve a los propósitos a los que los destino, habrá de cobrar para mí su significado cabal y su más alto grado de intensidad (p. 37).

Salvador Elizondo, en suma, es la invocación de un espíritu literario y estético, es un llamado hacia el fuego interior de un lenguaje, de la palabra que hace nacer todo lo que define a un ser humano a través de su propia escritura. Mucho de la vida de Salvador Elizondo fue pasado por alto en su libro, consciente el escritor de estar ante la posibilidad de ser uno con lo que escribe y que sean esas palabras las que lo definieran, como escritor y como ser humano. Invocarse desde la palabra para ser a través de ella.

Pero ¿qué significa invocar a través de la palabra?, ¿cuál es el mecanismo que mueve al escritor a construirse a través de la escritura, volviéndose

¹⁸ Pozuelo, al respecto de esto, recuerda a Derrida, quien “concluye su ensayo [“Firma, acontecimiento y contexto”] haciendo ver cómo la firma, que suele acompañar a la escritura como indicación de su fuente, no es tanto la representación de una presencia como la constatación de una ausencia” (José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 81).

parte indisoluble del proceso de la creación? Pasado y presente se vuelven parte de un mismo lenguaje cuando éstos se consignan en intereses poéticos; intereses que por ser eso, poesía, no dejan tampoco de ser existencia.

En los años siguientes, la obra narrativa de Salvador Elizondo empezará a desligarse notoriamente de sus referentes externos. El caso de *El Hipogeo secreto* (1968) es muestra del interés del autor por construir un libro que fuera un signo autónomo por sí mismo, sin la necesidad de remitirse a elementos externos para construir su sentido. En esta novela, la ficción es cuestionada por sus mismos personajes y dirigen sus reclamos hacia el autor de sus realidades. Es, sin duda, un esfuerzo por elucidar una nueva posibilidad para el lenguaje que Elizondo no abandonará en narrativas posteriores.

A la par de sus obras narrativas, el escritor se dedica a la elaboración de textos ensayísticos de toda índole: desde teorizaciones literarias hasta consideraciones personales hacia la obra de diversos artistas plásticos. Emprende también el aforismo. Tal inquietud por la escritura sin preceptiva de género se ve caracterizada por un ideal que comparte toda su obra: la de construir, a través de su lenguaje, una perspectiva para comprender el mundo a través del ojo literario.

En particular, un texto de Elizondo ilumina las consideraciones que más arriba se han presentado con respecto al concepto de *invocación*, las cuales resultan fundamentales para comprender su autobiografía: “Invocación y evocación de la infancia”, publicado por primera vez en 1963 y recuperado después en la selección variopinta de escritos que el autor publicó de manera conjunta en *Cuaderno de escritura* (1969). Ahora nos ocupa este texto en específico porque evidencia las intenciones estéticas que el mismo autor procuró en *Salvador Elizondo*.

¿Cómo se relaciona la idea contenida en el ensayo de Elizondo y la autobiografía? Esta última se conforma de revelaciones que forman la faz literaria de Salvador Elizondo, todas ellas aparecidas en encuentros fortuitos con expresiones artísticas en diversas etapas de lo que conformaría su crecimiento como ser humano: en la niñez, el despertar de la sensualidad al recorrer tímidamente con los dedos los hombros de su nana; el profundo desagrado por

la izquierda mexicana durante su tentativa pictórica; la complejidad y misión de la poesía ante la revelación de la mujer amada, entre otros momentos. Todo esto desde una perspectiva del presente que no deja de ser esquiva, un presente desde el cual se observa una vida a medias, pero que a la vez forma parte de un pasado lejano. Al respecto, Pozuelo menciona:

La memoria autobiográfica es pasado presente. La autobiografía tiene como dominante de su estructura la convocatoria por la escritura de la *presencia del pasado*. Por ello la actividad escritural autobiográfica no remite nunca al pasado como un todo, como un conjunto, sino a los puntos sucesivos de ese pasado. La forma de la temporalidad autobiográfica es siempre una forma de presencia.¹⁹

Este pasado que nutre al Elizondo que se construye en la autobiografía se hace presente no en la recuperación precisa del suceso, sino en la presencia de una idea que materializa el pensamiento literario. Es a través de estas ideas que podemos ver al Elizondo que *desea ser* y no al que *fue*. Cada uno de estos momentos fundamentales son parte de un mismo acto, a la vez literario y existencial: la invocación. Este concepto se vuelve un apuntalamiento esencial para aquello que Elizondo inició en la autobiografía: la construcción de un ser cuyo pasado existe únicamente al ser pronunciado en el espacio literario.

INVOCACIÓN DE UNA IDENTIDAD

El futuro —partiendo desde una lógica poderosamente simplificada— es imposible de ser recordado, no porque no haya existido, sino por la ausencia de elementos sensoriales que ayuden a nuestra conciencia a re-crear una imagen nítida de lo que contiene. La memoria siempre se alimenta de esos momentos esenciales que vieron involucrados poderosamente a los sentidos

¹⁹ *Ibid.*, p. 87.

más que a la razón. Por ello, cuando algo está ahí para ser recordado, pero no está supeditado al mundo de los sentidos, necesita ser invocado.

Elizondo plantea esta cualidad a través del lenguaje. La herramienta principal para la invocación será la palabra que trasciende a los sentidos. Por ello, lo invocado siempre será algo que tiene su expresión máxima más allá de la banalidad que encierra el recuerdo básico de una imagen, puesto que la palabra, siguiendo la idea de Mallarmé, puede lograr la aparición de algo que fuera de esos límites verbales no existe. Elizondo lo ejemplifica de la siguiente manera, iniciando con unos versos de Ramón López Velarde:

Yo tuve, en tierra adentro, una novia muy pobre:

Ojos inusitados de sulfato de cobre,

Llamábase María...

“Llamábase María”... ¡He ahí la clave de la invocación! La enunciación de ese nombre, esa palabra —María— desprovista de todos sus atributos, desprovista de todo aquello que rodeaba los ojos color sulfato de cobre, los ángeles de yeso, el silbido lejano de la locomotora, han de servir, en ese rito milagroso y mágico de la invocación para revivir, no de una manera sensible, sensorial, el amor y el noviazgo de María, novia pobre, sino de una manera que trasciende la superficialidad y la aparente banalidad de las sensaciones que se originan en la carne. Los sentidos desaparecen, se vuelven como espectros inútiles al contacto con esa presencia trascendental de las esencias.²⁰

Lo que se invoca no tiene presencia en el tiempo tanto como lo tiene en el orden del lenguaje. Por ello podemos asistir a la creación de algo que no existe más que en el momento en el que es nombrado, expresado con la palabra poética. Eso que se invoca es superior en trascendencia a lo recordado, porque encarna por sí mismo una identidad que no necesita de los sentidos

²⁰ Salvador Elizondo, “Invocación y evocación de la infancia”, en *Cuaderno de escritura*, 4ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2000 (*Letras mexicanas*, 126) [1ª ed. 1969], p. 23.

para concretarse. La palabra poética actúa como el detonante que hace aparecer aquello que conocemos como parte de nuestro ser, pero que no tiene referencias sensoriales en el pasado:

No somos ajenos al carácter mágico de la invocación en contraposición al carácter lógico de la evocación. La evocación nos lleva a nuestro destino de nostálgicos mediante un camino, que por medio del lenguaje pretende conducirnos a la reconstrucción de otro momento. La invocación nos lleva a él mediante el proferimiento de la palabra que —como en los encantamientos— encierra la clave del misterio.²¹

Un nombre es suficiente para que ante nosotros aparezca aquello que define más de un aspecto de nuestra vida. En el caso de *Salvador Elizondo*, el texto en su totalidad es un llamado a la invocación: cada uno de los momentos que definen la perspectiva literaria del Salvador Elizondo que está naciendo en la obra está arraigado firmemente en palabras claves: interioridad, melancolía, escritura, poesía o amor. Un nombre propio, Silvia, se repite más que otro. Silvia, ese personaje que nunca existió más que en la página, es la fuente de la que mana el material que construye a Elizondo, pues de ese nombre nace la poesía y su misión; ante sus ojos es cuando el escritor puede responder al desafío que se resuelve a través del dicho “poesía eres tú”. No es casual que Silvia sea el nombre que mantiene unidas las islas conceptuales que conforman la autobiografía; Silvia está ahí cuando el poeta descubre la poesía, está ahí cuando Europa y su arte abren la perspectiva del artista, cuando la vida golpea al escritor; Silvia está ahí cuando ese Elizondo se descubre en la negación de la civilidad que se empeña en simular una sociedad intrascendente, en mostrarle cuál es su *deber ser*. Silvia invoca al autor que no se ve reflejado más que en los actos de la página y que seguirá, a través de ellas, buscando su totalidad subjetiva. Todo eso despierta un nombre:

²¹ *Id.*

¿Qué significan los nombres... trascendentalmente? Margarita, el vocablo Margarita, ¿es acaso la concreción absoluta de ese “Eterno femenino que nos llama a lo alto”? “¡Combray!”, ¿es acaso este nombre el que evoca la sensación del olor de los espinos blancos y el gusto de la madeleine? “Balbec”, ¿es acaso este nombre el que evoca la visión de Albertina en bicicleta?, ¿o “clateya” —transmutado en un prodigioso verbo—, el que describe los amores de Swann y Odette? Parecería que no; sin embargo, nuestras sensaciones, para recapturar ese tiempo perdido de las páginas literarias, cuando quieren reconstruir esos pasados ficticios, no han de acudir a ninguna otra referencia.²²

Los nombres en la autobiografía —y me atrevería a decir, en toda la obra de Salvador Elizondo— valen por lo que contienen en el sentido de su ausencia. Sabemos que el personaje llamado Silvia no tiene correspondencia en el mundo real, su existencia está regida por la ausencia que la signa; no existe, y por ello es importante porque, a pesar de su ausencia, es a través de la invocación de su nombre como se manifiesta ese individuo que de ahora en adelante será Salvador Elizondo. El personaje de la autobiografía, aquel que desde ese momento será el Salvador Elizondo que el mundo conocerá como escritor, adquiere forma en tanto se alimenta de todas las reflexiones que nacen de la invocación de Silvia, quien, en esencia, es un ser inexistente.

La idea que nuestro autor expresó en su ensayo sobre la invocación siguió permeando en las intenciones literarias que lo sucedieron: el profesamiento de la palabra clave para invocar una realidad que trasciende los sentidos. Tomo, como ejemplo, la narración breve “El retrato de Zoe”. La correspondencia esencial entre la reflexión ensayística contenida en el texto sobre la invocación y esta obra son una prueba clara del interés de su autor por sincronizar su pensamiento con su escritura, creando un solo lenguaje, complementario y definitorio. Zoe es el nombre que en principio es sólo el recuerdo de una ausencia, pero a través de ella se puede observar el des-

²² *Ibid.*, p. 24.

pliegue de una reflexión poética acerca del ser, la necesidad por el otro que nos complementa y que en su ausencia buscamos recuperar a través de la invocación, para no terminar cayendo en el olvido:

No sé ni siquiera si ése es su verdadero nombre.

Algunos me dijeron que así se llamaba; pero para qué te voy a decir que estoy seguro de ello si al fin de cuentas lo único que aprendí acerca de ella fue su ausencia. La fui aprendiendo poco a poco; a lo largo de los días primero. Luego las semanas se fueron volviendo lentas como el deslizamiento de los caracoles; una lentitud que fue, imperceptiblemente, comenzando a discurrir dentro de una vertiginosa velocidad de meses. Los años eran siempre, por aquel entonces, una sucesión lunar en la que su recuerdo se avivaba como la pulsátil hemorragia de las heridas que siempre parecen estar a punto de cicatrizar, pero que siempre, también, por aquel entonces todavía, el proferimiento de su nombre equívoco, una alusión remota a su forma de ser, a su recuerdo, hacían sangrar nuevamente, como si todas las palabras de las que en mí estaba hecho su recuerdo fueran puñales.²³

Líneas más adelante, el relato toma un carácter más revelador todavía, en el que, a mi juicio, se puede observar una analogía con el espíritu que impulsó a la autobiografía: la de crear, a través de la consignación de algo que no existe, la totalidad de un ideal de reconstrucción, la del verdadero Salvador Elizondo, ese que *no está* consignado en su autobiografía y que nace a partir de ella:

Esto se debe sin duda a que ya puedo reconstruirla totalmente de lo que es su ausencia. Tú eres capaz de entenderlo ¿verdad? Estoy seguro de ello porque en todo este proceso de olvido con el que la fui tallando como se talla la forma de una estatua del bloque de mármol, tu presencia siempre acuciosa, cuando no el

²³ Salvador Elizondo, “El retrato de Zoe”, en *El retrato de Zoe y otras mentiras*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2000 (*Letras mexicanas*, 125) [1ª ed. 1969], p. 11.

recuerdo de esa complicidad que habíamos establecido tú y yo, acentuaban su carácter de ausencia, de no ser ya allí, afuera, en los salones y ante los espejos en cuyas lunas amaba tanto corroborarse sino de ser aquí interior; un punto crucial y convulsivo en el que todo lo que ella había sido convergía dentro de mí.²⁴

Sirva el anterior ejemplo para dar fe del ideal que Elizondo sostiene con su escritura y que nace de su invocación. A partir de su aparición, no habrá otra manera de acercarse a su autor real más que a través de su testimonio literario. En este sentido, su obra será la crónica de esa lucha por la instauración del lenguaje como el único demiurgo, el mago que se encargará de aparecer lo trascendental a través de la palabra poética. Las fronteras entre ficción y ensayística se vuelven difusas, pues en la escritura de Elizondo toda página será campo fértil para la reflexión acerca de la complejidad que la literatura encierra. Y esto es decirlo rápidamente, pues en la obra del autor no habrá cortapisas, y todo lo que sea susceptible de ser reflexionado será parte de su obra y su propio ser; ese sujeto llamado Salvador Elizondo estará constantemente creándose en cada línea que escriba.

LUZ DE LA NOCHE

Salvador Elizondo inaugura la pesquisa ontológica que definirá gran parte de la poética de su autor: una inquietud obsesiva por desentrañar enigmas a través del lenguaje, cuestionándolo y sometiéndolo a examen minucioso, casi quirúrgico. La vida real es negada, parece ser prescindible para la pluma, estorbosa incluso; la escritura de Elizondo sólo busca respuestas para el mundo interior del texto. El lenguaje para este propósito buscará conformarse, en su esencia, de la materia inicial del pensamiento, como si de una instantánea mental se tratase, en donde el silencio goce también de elocuencia.

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

Por todo lo anterior, su autobiografía resulta interesante y reveladora, tanto por el hecho de servir como “despedida” del elemento externo de la figura del Salvador Elizondo autor (aún no existe “El grafógrafo”²⁵), como por ser la entrada a un ciclo literario en el que las inquietudes existenciales del escritor se dirimirán solamente en la arena de la palabra. La vida del autor no volverá a ser tratada como objeto de análisis hasta mucho tiempo después, cuando ve la luz *Elsinore: un cuaderno*, en 1988.²⁶ En el intermedio de ambas obras “autobiográficas”, el autor se encargará de desterrar la vida real de la página y la enviará al cuaderno, al diálogo con la noche, al secreto de la intimidad, del insomnio, y el ejercicio del diario íntimo será el lugar donde se vierta el día a día del Salvador Elizondo que camina, fuma, bebe y ríe. En sus libros no habrá lugar para este ser, funcionarán como el recinto del monumento, de la efigie literaria que sólo tiene existencia intelectual.

Retomando la búsqueda de respuestas a las interrogantes que surgen tras las huellas del autor, éste dio acaso la más iluminadora de todas en el texto que inaugura la edición que Aldus presentó en 2000 de la obra que nos atañe. En él, Elizondo revisita los parajes recorridos por ese otro Salvador y los somete a un breve pero conciso juicio de honestidad: “la crónica personal está disfrazada, envuelta en el aderezo de la elaboración literaria de hace muchos años para que quede como una tentativa por definir la vida en un momento dado de su evolución, no para ser una cifra absoluta”.²⁷ Todavía más esclarecedor es el párrafo con el cual Elizondo termina su nota introductoria:

Debo a mi madre el conocimiento de una agudeza de Gracián a la que he tratado de atenerme desde que era yo muy chico: dividir la vida en tres etapas; la primera para hablar con los muertos —a leer—; la segunda para ha-

²⁵ Fue publicado en 1972.

²⁶ Antes “Hein Heldenleben”, relato nebulosamente autobiográfico, había aparecido en *Camera Lucida*, de 1983. Fue un recuerdo aislado que parece ser preparación para lo que *Elsinore* expondrá.

²⁷ Salvador Elizondo, *Autobiografía precoz*, Aldus, México, 2000, p. 10.

blar con los vivos —viajar, amar, conversar, escribir—; la tercera para hablar con uno mismo. Ahora que he llegado a la última doy el recuento de una etapa en que vacilaba yo entre las dos últimas.²⁸

A más de diez de años de la muerte del autor, vale la pena plantarnos ante la vigencia propia de sus textos. Ello me orilla a pensar en la necesidad de analizar críticamente el pensamiento, ya no sólo literario, sino también filosófico, en el cual se encuentran plenamente imbuidas las obras de Salvador Elizondo. Su escritura construye un pensamiento literario complejo que lo mismo alecciona al respecto del tiempo y de las modificaciones que provoca en nuestra subjetividad al discutir la relación entre la exterioridad y la vida interior de la literatura, para mostrarnos una posibilidad de entender el mundo desde una perspectiva literaria, misántropa pero sutil, humorística a momentos, eminentemente nostálgica, triste, melancólica.

Cierto es que la obra de Elizondo, si puede entenderse como un pensamiento literario que se extiende al terreno de lo filosófico, no puede ser analizada sin el referente de su generación ni fuera del contexto social donde fue madurando su lenguaje. La riqueza literaria de este autor recae también en la posibilidad de ubicarse en un tiempo determinado y a la vez, prescindir de él para entender lo que sus palabras observan. Tal como lo hace su propia subjetividad, el pensamiento de Elizondo pertenece a un tiempo y también a ese *otro tiempo*, al que se accede mediante la intuición y el riesgo permanente de la posibilidad.

Los métodos, los constantes ejercicios de escritura, los temas emotivos, banales o simplemente perturbadores, el quiebre con las vanguardias emergentes y la cultivación de un estilo que linda entre la sordidez y la más pulcra elegancia (propia de un *gentleman of leisure*), nos hablan de lo que fue la vida de su autor, de lo que sigue siendo. Y en este punto atiendo a la insistencia de la comunidad: sí, en mayor o menor medida la escritura es parte

²⁸ *Id.*

fundamental de la vida de un artista. La diferencia reside en cómo Salvador Elizondo vivió dentro de esa escritura: se fundió con ella. Fue la poética de su vida, ya fuera en la narrativa ficcional, el ensayo aparente, la autobiografía apócrifa o en el cuaderno al que acudía todas las noches, vivió más en la página que fuera de ella. Por ello, el pensamiento que destila en las obras se vuelve una filosofía de vida, un juicio del tiempo.

Persistiendo en la idea que promueve a Salvador Elizondo como un autor a quien se puede acudir para observar un pensamiento integral (literario, filosófico, cultural y estético), se presentan diversas posibilidades tipológicas, inútiles a mi parecer, pues suelen ser las causas del encasillamiento de un autor en tanto su obra debe conocerse bajo circunstancias específicas. Así ha sido, en cierta forma, la manera como se ha conocido a Elizondo: el erotismo sádico, el interés cinematográfico en la literatura, la ambientación cosmopolita y afrancesada, el solipsismo y la metaficción, además del orientalismo. Éstas han sido las líneas con las que se quiere catalogar una obra que en su propia naturaleza invoca una negación a la inmovilidad.

Sin embargo, me atrevo a pensar en una línea que considero más generosa y justa para la diversidad intelectual del lenguaje literario de Salvador Elizondo, la cual se presenta ante mí como una metáfora de las posibilidades del pensamiento nocturno. Si existe alguna tradición que pueda hermanar las distintas vertientes reflexivas y poéticas que nacen al abrigo de la lucidez nocturna, la de Elizondo me parece una obra de referencia obligada:

La noche está poblada de los espectros del pasado: las formas tenebrosas de la soledad que se materializan en la representación tradicional de los verdugos: la *cagoule*, los guantes tersos de piel de perro, la voz que invoca al cielo detrás de la máscara de burdo paño rojo. Es, en realidad, un tiempo propicio para la nostalgia.²⁹

²⁹ Salvador Elizondo, "Ostraka", en *Cuaderno de escritura*, p. 131.

Distingo un matiz importante entre la peculiar forma de Elizondo para acercarse a la noche: no es un canto a su nombre ni la atmósfera con la cual se eternizan las anécdotas del relato vital, tampoco se sujeta a alguna aspiración estilística específica. La relación que Elizondo mantiene con la noche está plenamente expresada en su lenguaje, en los límites del mismo se encierra su complejidad; allá donde las palabras adquieren la tonalidad nocturna, es donde el escritor encierra el rasgo de la segunda mitad del día para su pensamiento.

Esa tonalidad es la tristeza. Salvador Elizondo se acerca a ella para observar el mundo desde el velo de la sensibilidad tangible, lejos del exceso depresivo que colma la cursilería estética, pero suficientemente preparado para asumir la importancia de la tristeza como motor creativo; tristeza de la noche, fecunda y aleccionadora:

La tristeza propicia el cultivo de algunos géneros literarios; principalmente el del llamado “diario íntimo”, o “confesiones” que constituyen, por así decirlo, la forma que la vida secreta reviste para presentarse en público, ya que es un sentimiento que pone el ánimo en relación con cualquier cosa; una flor o una estrella convocan por igual este secreto común a todos; secreto a voces que es la substancia de toda la literatura de confidencia.³⁰

La autobiografía inicia un diálogo con la noche porque en ella es donde de la luz, la única que ilumina al “feliz condenado”, es la que puede fundirse con la escritura que se vuelve vida. El abandono a ella es consciente, pues en la obcecación cosmopolita que se volvió máscara del autor encuentro un genuino desplazamiento hacia la soledad contemplativa de la oscuridad como paradigma del mundo y de la escritura como método tentativo —luminoso— de salvación:

³⁰ Salvador Elizondo, “La decadencia de la tristeza”, en *Camera lucida*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2001 (*Letras mexicanas*, 130) [1ª ed. 1983], p. 128.

Sus tenues fulgores se difunden y se extinguen bajo una mirada insistente. Es fuerza abandonarse a ella sin reservas y dejarla que actúe libremente sobre el espíritu sin que le opongamos la resistencia de nuestra alegría perdida o ansiada [...]

De duración imprecisa, la sensación se agota antes de que termine su descripción como si la tristeza nos obligara a una prolijidad que rebasa los límites del espectro en que es perceptible, experimentable y transmisible por la escritura.³¹

Una forma nocturna de escribirse a sí mismo, de afrontar la cotidiana realidad de una sociedad anquilosada, temerosa de sus propios deseos. De este modo, la noche y su tristeza alimentan la querrela contra lo que la vida nos advierte temer. El escritor sobrevive gracias al refugio invocado por Durero.³² Todo lo que se expresa en la obra de Salvador Elizondo se proyecta a través de la lámpara nocturna, adquiriendo así su particularidad, su carácter único. El escriba se vuelve uno con la luz que lo ilumina.

REFERENCIAS

BATIS, Huberto, “Salvador Elizondo: Autobiografía”, *La Cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre!*, 1966, núm. 229, p. xvi.

ELIZONDO, Salvador, *Salvador Elizondo*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).

-----, *Autobiografía precoz*, Aldus, México, 2000.

³¹ *Ibid.*, pp. 131-132.

³² Alberto Durero (Albrecht Dürer, 1471-1528), pintor alemán renacentista, cuyo grabado *Melancolía* (1514) provocó una admiración profunda por parte de Elizondo.

- , “El retrato de Zoe”, en *El retrato de Zoe y otras mentiras*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2000 (*Letras mexicanas*, 125) [1ª ed. 1969], pp. 11-22.
- , “Invocación y evocación de la infancia”, en *Cuaderno de escritura*, 4ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2000 (*Letras mexicanas*, 126) [1ª ed. 1969], pp. 16-39.
- , “Ostraka”, en *Cuaderno de escritura*, 4ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2000 (*Letras mexicanas*, 126) [1ª ed. 1969], pp. 111-138.
- , “La decadencia de la tristeza”, en *Camera lucida*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2001 (*Letras mexicanas*, 130) [1ª ed. 1983], pp. 127-132.
- , *Diarios 1945-1985*, pról., selección y notas Paulina Lavista, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.
- FRANCO, Sergio, “Fotografía y escritura en *Autobiografía precoz* de Salvador Elizondo”, *Revista Iberoamericana*, 2007, núm. 221, pp. 771-785.
- LARSON, Ross, *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, El Colegio Nacional, México, 1998.
- LEMUS, Rafael, “*Autobiografía precoz* (1966), de Salvador Elizondo”, *Letras Libres*, 2009, núm. 129, p. 95.
- MENDOZA, María Luisa, “*Salvador Elizondo* de Salvador Elizondo”, *El Día*, 23 de junio de 1966, p. 2.
- MONTERROSO, Augusto, “Autobiografías de escritores jóvenes”, *Revista de la Universidad*, 1967, núm. 6, pp. 29-30.
- MONTES DE OCA, Marco Antonio, “Lo que escribo sólo tiene valor textual”, en Alberto Sándel y León Felipe Barrón (comps.), en *El libro de los espejos. Encuentros con Salvador Elizondo*, Instituto Literario de Veracruz/ Secretaría de Cultura, México, 2016, pp. 129-133.
- POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006.

TOMÁS MOJARRO: UN ESCRITOR PROVINCIANO.
ESCENOGRAFÍAS Y POSTURA AUTORIAL

Claudia L. Gutiérrez Piña
Universidad de Guanajuato

Julia Érika Negrete Sandoval
Independiente

Tomás Mojarro era, en la década de 1960, un escritor joven que pintaba para promesa en la narrativa mexicana. Becario del Centro Mexicano de Escritores de 1958 a 1960, fue identificado por la crítica desde sus primeros cuentos como deudor de la prosa de Juan Rulfo, con quien trabajaría de manera muy cercana en esos años. Después de su llegada a la Ciudad de México, en 1957, Mojarro inició una carrera literaria con un ritmo de publicaciones constante por cerca de 15 años: en 1960 publica su primer libro de cuentos *Cañón de Juchipila*, en 1963 la novela *Bramadero*, seguida de *Malafortuna* en 1966 y *Trasterra* en 1973. Después de esta última novela, Mojarro interrumpe la continuidad de su producción literaria, hasta la aparición de *Yo el valedor y el Jerásimo*, más de diez años después, en 1986, publicación que da constancia de la transformación de los afanes del escritor en dirección al periodismo y a la crítica política, actividades en las que ha permanecido hasta la fecha.

La obra narrativa de Mojarro, si bien está hoy prácticamente olvidada, fue objeto en su momento de comentarios que resaltaban lo promisorio de su escritura. Es el caso de Rosario Castellanos, quien reconoció en el escritor un estilo “nada ingenuo o llano sino, por el contrario, muy elaborado, aunque en muchas ocasiones el primor retórico parezca inoportuno”,¹ dicho a propósito de *Cañón de Juchipila*. Por su parte, Alejo Carpentier le reconoció una consolidación rayana con la mejor novela latinoamericana, según sus valoraciones a *Bramadero* que realizó en una carta al joven escritor: “No puedo sino decirle que tengo su libro por una obra maestra de la novela latinoamericana contemporánea, no solamente por la extraordinaria riqueza y precisión del estilo, sino por el tratamiento magistral de los materiales y el ritmo general de una acción que mucho tiene de épica”.² Entre estos dos extremos, mucho más cauteloso, en el prólogo de presentación para la autobiografía de Mojarro en la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, Emmanuel Carballo lo dibuja en 1966 como un escritor aún en el proceso de definición de un estilo propio, en búsqueda de la depuración de lo que el crítico llama la “ampulosidad” de sus primeros escritos y a quien ubica en la lista de jóvenes de quienes “se espera que produzcan obras apreciables”.³

La caracterización que Carballo realiza de Mojarro resalta sus condiciones como un hombre con “estudios escasos, dispersos y superficiales”,⁴

¹ Rosario Castellanos, “El *Cañón de Juchipila*”, en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2014, vol. 1 (*Lecturas mexicanas. Cuarta serie*), p. 116. La reseña fue publicada en *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, el 30 de abril de 1960.

² Emmanuel Carballo, “Cuatro cartas inéditas. La novela de vanguardia”, en *Diario público 1966-1968*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2005 (*Memorias mexicanas*), p. 227. La carta de Carpentier dirigida a Mojarro fue publicada en 1966 por Emmanuel Carballo en *Diorama de la Cultura*, el 21 de mayo de 1967. La misiva fue dirigida el 23 de agosto de 1963.

³ Emmanuel Carballo, “Prólogo”, en Tomás Mojarro, *Tomás Mojarro*, Empresas Editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*), p. 6.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

dueño de un talento narrativo cultivado de forma autodidacta entre los avatares de la vida pueblerina, primero en su natal Zacatecas y después en Querétaro y Jalisco, lugar del que finalmente partiría auspiciado por “algunas personas que consiguieron traerlo a la ciudad de México para que se dedicara a escribir en forma más o menos profesional”.⁵ Al correr de la autobiografía sabremos, por voz del mismo Mojarro, que esas “algunas personas” fueron nada más ni nada menos que Emmanuel Carballo.

La figura de este joven escritor resalta en el grupo de los participantes de la serie de autobiografías: por una parte —y a la luz del tiempo—, como una de las apuestas fracasadas del proyecto editorial perfilador de las jóvenes figuras que con los años se consolidarían en la esfera literaria mexicana de la segunda mitad del siglo xx; por otra parte, por el perfil que representaba Mojarro, el del escritor provinciano “descubierto” por los promotores culturales de la urbe y atraído a las dinámicas de la actividad literaria profesional, perfil que es plenamente asumido por el escritor y sobre el que articula, en su discurso autobiográfico, una serie de artificios que bien pueden ser leídos como un gesto de posicionamiento en el campo cultural que le tocó enfrentar.

Dada la relativa juventud de los escritores convocados por Carballo para llevar a cabo este ejercicio autobiográfico, sus tentativas expelen cierto tono apologético, porque asumen que se trata de un género consagrado a quienes, en su largo recorrido vital, han acumulado experiencias dignas de ser trasladadas a la escritura para perpetuar la imagen del artista. Sin embargo, en el caso de Mojarro se asoma una modestia rayana en la autonegación, por no decir autodegradación, de su figura como escritor, en especial si se lee el último apartado de su autobiografía, la cual termina con una afirmación que sintetiza la imagen que Mojarro deja al lector: “ahora no soy más que un provinciano, con todos los defectos y ninguna virtud, que en este oficio el provinciano no tiene ninguna, como sí la tiene en los discursos patrióticos. Estoy consciente de que es ridículo el retrato que he

⁵ *Id.*

trazado de mi persona, ya que está delineado a mis conveniencias”.⁶ Con el cierre “a mis conveniencias” busca ganar la simpatía del lector y dar pie a una desvaloración que, por el contrario, pondrá en entredicho la calidad estética de su literatura.

El final de la autobiografía es sólo el comienzo de un proceso autofigurativo que se prolonga en el texto de su conferencia presentada en la serie *Los narradores ante el público*, realizada en el Palacio de Bellas Artes, tan sólo unos meses después de publicada la autobiografía.⁷ En este sentido, ambos textos deben leerse teniendo en cuenta la relación contrapuntística que hay entre ellos. En el desplazamiento entre uno y otro texto, Mojarro deja ver dos modos de articulación discursiva que juega en paralelo. Mientras que la autobiografía de *Nuevos escritores mexicanos* perfila su figura dominada por la caracterización del mundo provincial como lugar de origen —que signó su modo de entrada en los círculos literarios de la época— y con el que busca tejer una clara correspondencia con su propuesta narrativa, la conferencia de *Los narradores ante público* juega más en el orden de un posicionamiento en las esferas culturales del México de la década de 1960.

En el cruce de estos dos textos y de las condiciones de su enunciación se puede entrever la consideración de una esfera compleja que condiciona la autofiguración del escritor, que podemos llamar, al lado de José-Luis Díaz, la de las *escenografías autoriales*, concepto que conjuga los mecanismos discursivos puestos en juego y las condicionantes de lo que supone “llamarse escritor”, pero sobre todo asumirse como tal en un contexto histórico-cultural determinado. En palabras del propio Díaz, pensar en el orden de las escenografías autoriales implica revirar a “qué es lo que hace que [...] un virtual

⁶ Tomás Mojarro, *Tomás Mojarro*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*), pp. 61-62.

⁷ La autobiografía de la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* está fechada en junio de 1966 (publicada, según el pie de imprenta, en julio del mismo año). La conferencia de *Los narradores ante el público* tiene la marca temporal en sus primeras líneas de su realización, el 2 de septiembre del mismo año.

‘sujeto de literatura’, pueda *señalarse* como escritor, *posicionarse* también como tal, otorgándose los atributos de la función y, a la vez, definirse como un escritor de cierto tipo”.⁸ Para Díaz estas operaciones se juegan en el marco de una “puesta en escena del yo en un espacio público donde, en efecto, la literatura tiende a [...] *escenificarse*, en un campo literario que [...] se convierte en más y más escénico [...] se trata para cada escritor de adoptar una postura, no tanto para escribir como para hacerse ver, para *señalarse*, esto es, para existir en el campo visual de la literatura”.⁹

El diseño tanto de la serie de autobiografías *Nuevos escritores mexicanos*, como de las conferencias *Los narradores ante el público* apela justamente a la condición escénica del campo literario referida por Díaz. Ambos proyectos se definen en el marco de un aparato cultural —sectario, dirían algunos— que maniobra las dinámicas de producción y circulación literaria en la década de 1960, conjugando los esfuerzos de instituciones, editores y críticos que instauran en el país estrategias de “espectacularización” del escritor, inherentes a las transformaciones del campo cultural en esta época.

La participación de Tomás Mojarro en ambos proyectos es una de las que más claramente muestra estas circunstancias, por el gesto que involucra, quizá con demasiada evidencia, de la artificiosidad en la puesta en escena de su figura como escritor. Mojarro, en su condición de sujeto venido de provincia, asimila en su autfiguración una serie de imaginarios con los que demarca su implicación en el campo cultural de la época bajo el signo de lo periférico: la provincia. Esto supone, como señala la cita de Díaz, la adopción de una “postura”, noción que ha sido mayormente desarrollada por Jérôme Meizoz, quien explica cómo ésta se desprende de la interacción de la obra del escritor, de su participación en la esfera pública y

⁸ José-Luis Díaz, “Las escenografías autoriales románticas y su ‘puesta en discurso’”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (comp.), *Los papeles del autor. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Arco Libros, Madrid, 2016 (*Lecturas*), p. 156. Cursivas del autor.

⁹ *Ibid.*, p. 157. Cursivas del autor.

de sus textos autobiográficos. Por una parte, en la obra, el escritor construye su postura mediante indicadores discursivos como el ritmo o el tono, en el entendido de que “toda tonalidad narrativa sigue una codificación retórica y produce una cierta imagen del enunciador”.¹⁰ De igual forma, en su actuar público, el escritor controla la performatividad de su imagen física y verbal. En esta dinámica, Meizoz reconoce la particular importancia de los textos autobiográficos para la definición de las posturas autoriales, ya que éstos “selecciona[n], en la biografía del autor o en su particular visión de mundo los valores y los hechos que deben ser destacados en una suerte de ‘fábula biográfica’”.¹¹ Para este investigador, y de ahí su relevancia para la presente propuesta de lectura, “los textos autobiográficos [...] despliegan una postura, una construcción que el autor hace de sí mismo y que debe ser analizada con relación al estado del campo artístico en cuestión”.¹² Estas consideraciones guían la propuesta de lectura del presente trabajo, en el que se analiza la definición de una postura autorial en el discurso autobiográfico de Tomás Mojarro, que podemos denominar como la del *escritor provinciano*, en relación con el orden del campo literario de la segunda mitad del siglo XX mexicano, paradigmático en la transformación de las dinámicas culturales del país y de la que participa la colección de autobiografías aquí estudiadas.

CRUENTA PROVINCIA, CANTA EL AUTOR

Considerada dentro del contexto de la colección de autobiografías, la de Mojarro es breve y está dedicada al recuento de la prehistoria del escritor; que si bien es la base de su obra, se encargará sobre todo de dar pie a una

¹⁰ Jérôme Meizoz, *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, trad. y pról. Juan Zapata, Departamento de Humanidades y Literatura-Facultad de Artes y Humanidades-Universidad de los Andes, Bogotá, 2015, p. 21.

¹¹ *Id.*

¹² *Ibid.*, p. 20.

particular autofiguración mediante la que de manera intencional se aparta del grupo al que generacionalmente pertenece. A diferencia de la mayoría de los textos autobiográficos de la colección, la autobiografía de Mojarro no repara con profundidad en el comentario de los libros que hasta entonces conforman el corpus de su producción; no expone, como en el caso de Elizondo, García Ponce o Melo, por poner unos ejemplos, un credo literario o una poética a partir de la cual interpretar su obra. A lo mucho, como se verá, revela la procedencia de algunos personajes de sus cuentos.

El recuento del tiempo que hasta entonces llevaba vivido se divide en cuatro breves apartados: el primero dedicado a su infancia en Jalpa, Zacatecas, en el seno de una familia pobre; en el segundo relata su salida del pueblo para recluirse en un seminario en Querétaro, donde tendría su primer contacto significativo con los libros y sus primeros intentos creativos; en el tercero cubre su época en Guadalajara como mecánico de aviación y hace una mención apresurada de sus primeras publicaciones; por último, en el cuarto narra brevemente su traslado a la Ciudad de México gracias a la intervención de Carballo. El tono modesto y austero del texto del escritor zacatecano se resiste a efectuar un diálogo intratextual; sin embargo, siembra la semilla para identificar la veta autobiográfica que nutre los cuentos y las dos novelas que había escrito hasta entonces.

A lo largo de su autobiografía, el escritor selecciona los hechos destacados que particularizan su visión de mundo como principios delineadores de la “fábula biográfica” a la que refiere Meizoz. Mojarro acoge, como se ha visto, un modelo hasta cierto punto clásico de la ordenación autobiográfica: transita desde su infancia, sus procesos formativos, hacia los momentos de maduración, de enfrentamiento del sujeto con el mundo y sus relaciones interpersonales con el signo de la cotidianidad que la clase baja del México provincial teje con la pobreza y la lucha por el sustento diario en la casa familiar, condiciones que finalmente definen también el camino del autobiógrafo. En una suerte de contrapunto, el padre migra a Estados Unidos, en un intento fracasado por encontrar el sueño americano, mientras el hijo emprende el camino a Aguascalientes, Querétaro y después a Gua-

dalajara. Pasa por distintos oficios, entre ellos el de mecánico y boxeador. En el andar de la narración, las escenas del pueblo natal, de la casa familiar, los fragmentos de la fábula biográfica, son pautados por el escritor según la correspondencia con su obra, a modo de figuras e imágenes fundadoras de sus ficciones. Así, encontramos alusiones a Nina, mujer que le cuidó en sus primeros años, cuyas historias de la más acendrada tradición oral se convirtieron en materia de sus relatos: “Hay un cuento (‘Cruenta alegría, cenizontle’), en el que la dibujo a grandes rasgos, por más que en mi Nina hay buen material para fantasiosos”,¹³ o bien, al referirse a sus hermanos, lo hace en correspondencia con los personajes de sus cuentos: “Además de él estaban [...] dos muchachos medio azorados: Salvador, el protagonista de ‘A Baudelio, mi otro hermano’, y mi otro hermano, Baudelio” (p. 22).¹⁴ Los episodios de la narración de vida se tejen incluso en un ordenamiento que sigue la disposición de su propia obra. Así, de los paisajes pueblerinos relacionados con *Cañón de Juchipila* y *Bramadero*, transitamos con el autobiógrafo a los espacios de una base aérea militar, donde se desempeña como mecánico aviador y que, según acota, serían la base de su novela *Malafortuna*.

La relación pautada entre obra y biografía tiene una clara dirección: responder en su imagen a las expectativas de su obra publicada. Un indicador de éstas se encuentra en las notas vertidas en los paratextos de su primer libro *Cañón de Juchipila* donde se señala: “los cuentos que integran *Cañón de Juchipila* están moldeados por el ambiente intenso de la provincia. En efecto, del lugar donde nació y pasó su infancia el autor salen sus protagonistas, que en cuanto aparecen adquieren dimensión humana y vigor literario. Y se reconoce en la índole de sus problemas algo de lo que aún define la vida humilde de vastas regiones del país”.¹⁵ La narrativa de la autobiografía parece

¹³ Tomás Mojarro, *Tomás Mojarro*, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵ Texto de contraportada a Tomás Mojarro, *Cañón de Juchipila*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1983 (*Colección popular*, 252).

respaldar a pie juntillas este entendido: que la materia de sus relatos procede de las experiencias vitales del escritor, enmarcadas en las problemáticas de los sujetos de provincia. Dicho afán parece incluso totalizar la intención justificativa de la relación hombre-obra (inherente al género de la autobiografía) que opera Mojarro en su texto. Por ello no resulta extraño que el escritor ocupe tan poco espacio de su relato vital para dirigir de manera puntual sus reflexiones al dominio del encuentro de su personalidad con la escritura. Las referencias a su perfil literario aparecen casi a modo de un subrelato que, en principio, dibuja la definición de su figura de lector como una actividad casi azarosa, alimentada por el encierro en el Seminario en sus años juveniles de pasajera vocación religiosa, y después como lector a sueldo del “viejo latifundista” del pueblo, quien le contrató para que le recitara las obras de Víctor Hugo, Verne, Dumas y Campoamor.¹⁶ El despertar de su pluma también aparece articulado en el relato vital sin un tejido profundo: “Yo trabajaba en la aviación durante la mañana, y por la tarde escribía versos que mi madre llevaba a los periódicos, para que los periódicos atinadamente los rechazaran. Alguien le indicó una vez el café en que se reunían los literatos, y *mi madre me envió* a ver a los literatos de Guadalajara”.¹⁷

Salta a la vista un gesto que será replicado a lo largo de la autobiografía: pareciera que el sujeto se define en tanto escritor en aras de su implicación pública más por un “dejarse llevar” por los otros —en este caso, por la madre—, antes que como una búsqueda personal, como lo será también el “llamado” a formar parte de las filas de los escritores profesionales en la ciudad.

Tomás Mojarro, como se ha advertido anteriormente, se incorpora en la dinámica literaria y cultural del México de la década de 1960 por efecto de una suerte de moderno mecenazgo. Convocado para involucrarse en la vida cultural de la Ciudad de México (concentradora de las actividades más relevantes en la época, dentro del campo editorial, de espacios de

¹⁶ Tomás Mojarro, *Tomás Mojarro*, pp. 31-32.

¹⁷ *Ibid.*, p. 47. Nuestras cursivas.

publicación periódica, de grupos y de un emergente programa de apoyo a los jóvenes creadores), Mojarro fue acreedor del respaldo de las figuras más emblemáticas de la época: Carballo fue el primer eslabón en una cadena de favores recibidos que tuvieron, según palabras del propio Mojarro, la intención de respaldarle para que tratara de abrirse paso “en una ciudad grande, realmente importante en el aspecto de la literatura. Según eso, ese Emmanuel Carballo había leído por casualidad algún cuento mío, y se le figuró que mi lugar estaba en un sitio de más amplitud que Guadalajara”.¹⁸ Al apadrinamiento recibido por parte de Carballo, se sumarían, en distintos modos, otros eslabones: Juan Rulfo, Ramón Xirau, Alfonso Reyes y Antonio Alatorre, según narra en la autobiografía:

Un día Emmanuel Carballo me presentó con aquella especie de leyenda en que andaban convirtiendo a Juan Rulfo, para su mal. Rulfo me prestó veinte pesos y me dio el decálogo a seguir si planeaba habitar en la fauna de los que publican. “Ahora que todavía no le haces sombra a nadie —finalizó— vamos a aprovecharlo. Ven, vamos a pedir una beca para ti”. Y me llevó con Ramón Xirau del Centro Mexicano de Escritores. “Es paisano —le dijo— ahí a ver cómo le haces, pero no sería malo que le dieras una beca para que pueda escribir”.

Ramón Xirau me dio la beca del Centro Mexicano de Escritores, a la vez que se convertía en el primer crítico de mi trabajo, junto con Carballo. Al poco tiempo obtendría una beca de manos de Alfonso Reyes en El Colegio de México, con ayuda de ese estupendo hombre que es don Antonio Alatorre.¹⁹

Los nombres convocados por Mojarro hablan por sí mismos de su peso e importancia en el ambiente cultural mexicano de ese entonces. Interesa más reconocer el gesto de Mojarro al convocarlos. El relato de su incorporación a los círculos literarios de la ciudad aparece sólo al final de la autobio-

¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

grafía, en una posición que nos parece crucial porque anticipa aquello que será tratado con mayor insistencia en la conferencia de *Los narradores ante el público*. Mojarro cierra su relato vital después de cumplir con el cometido de justificar su obra en términos de la correspondencia con su experiencia vital, condición que pudiera parecer poco relevante, en el marco de un ambiente literario en pleno auge de transformación. Frente a eso, el gesto reflexivo de una postura estética, justificada por el mismo autobiógrafo, parece nula en el texto, pero es suplida por la validación de los otros. En su caso, no cualesquiera otros, sino las figuras más importantes en el campo cultural mexicano de la década. Mojarro parece así amparar la validez de su incursión en el ambiente literario en el cobijo de sus figuras tutelares, no sin un gesto que a todas luces convertirá en problemático en la conferencia de *Los narradores ante el público*.

EL PRESUNTO DESERTOR DE LAS MEDIAS SUELAS

Si hay un distintivo entre la autobiografía de *Nuevos escritores mexicanos* y la conferencia de *Los narradores ante el público* de Mojarro, es el desplazamiento en esta última hacia un tono más directo, que resarce en gran medida los silencios de su autobiografía y dialoga abiertamente con el escenario literario de la época, después de, como señala una de las reseñas a la colección de autobiografías, haber “goloseado la experiencia de su origen campesino”.²⁰ Resulta, por ejemplo, muy evidente el intento de llenar el vacío de información en la autobiografía a propósito de las reflexiones sobre su hacer literario. Esta vez, la revisión de su obra se aleja de la impronta biográfica para revestirla de una intencionalidad estilística. A propósito, señala:

²⁰ Anónimo, “Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 1967, núm. 1, p. 30.

Los reventaderos donde pasé mi infancia se me echaban encima y me sacaban en exuberancia metáforas de toda clase y retorcimientos idiomáticos [...] Represa que se revienta, la corriente me llevó entre bandazos hasta parar en *Cañón de Juchipila*.

Más tarde traté de ordenar un poco las ideas y limpiar de adjetivos la prosa. Diseñé un plan, afilé herramientas y ordené el taller. Con más detenimiento, con unas pocas de lecturas no del todo asimiladas, redondeé —es un decir— *Bramadero* [...]

Ambicioso, destanteado, en el tercer libro entré a un mundo que me obsesionaba: el de una base aérea donde todo es posible, y en la que pasé ocho años de mi juventud. Vi en el realismo mágico el clavo ardiendo, y me le prendí a la desesperada. Entre bien y mal ha recibido la crítica del Distrito esta *Malafortuna*.²¹

Importa reconocer en este gesto inicial de la conferencia una codificación retórica distante del tono asumido en la autobiografía. Como hemos señalado, si en esta última el narrador se define en relación con sus avatares de vida como generadores de la obra, en la conferencia hay un asumirse en los lindes de un taller de escritura más consciente de su propio ejercicio. El cambio de tono revira, además, hacia un modo de implicación también consciente de su *estar en* “la orgía literaria”.

José-Luis Díaz, en la dinámica de sus planteamientos respecto a las escenografías autorales, repara en la importancia de la condición topológica de la enunciación que las enmarca, es decir, el vínculo con “los *lugares concretos de toma de palabra*, de puesta en acto del discurso”.²² La noción de *topología* es recuperada del análisis del discurso, especialmente de las observaciones de Dominique Maingueneau; con ella se define la correlación del acto enunciativo

²¹ Tomás Mojarro, “Tomás Mojarro”, en *Los narradores ante el público. Segunda serie*, Joaquín Mortiz, México, 1967 (*Confrontaciones*), pp. 171-172.

²² José-Luis Díaz, *op. cit.*, p. 160. Cursivas del autor.

con el lugar social del habla. En la lógica del discurso literario, de la topología, deriva el sentido de la paratopía, la cual implica, como advierte Julio Premat, que “se es autor frente a, con respecto a, en reacción a, en contradicción a alguien o algo”.²³ En relación con la eventualidad de estas posiciones posibles asumidas por los escritores, y retomando el sentido de los lugares concretos de la toma de palabra, el autor habla desde lugares, *topoi*, que se postulan siempre respecto a una pertenencia central, dígase social o discursiva.

Estas observaciones teóricas sirven, en el caso de Mojarro, para reconocer sus operaciones del lugar de la toma de palabra en su autobiografía, en el sentido de la topología pensada por Maingueneau, en la que refrenda el lugar de su enunciación en función del tono y las temáticas de una obra definida, social y discursivamente, es decir, *paratópicamente* “fuera” de la centralidad citadina y “dentro” de una codificación retórica que prolonga una imagen del escritor en los lindes de un imaginario provincial. Bajo este entendido, José-Luis Díaz propone pensar los lugares del habla del escritor en términos de una especificidad que remite no sólo a sus implicaciones exclusivamente sociales, sino también imaginarias:

Mes topologies ne sont pas directement et exclusivement sociales, puisqu’elles se meuvent dans un espace virtuel de représentations bien plus métamorphique et plastique. Par topologie, j’entends de manière plus générale des schèmes structuraux d’occupation d’un espace imaginaire virtuel. Les localisations sociales concrètes des sujets littéraires sont l’une des formes de manifestation de ces topologies, mais ce n’est pas la seule, puisqu’il faut aussi à chacun d’entre eux définir un poste de parole, et aussi se localiser dans un espace de représentations imaginaires.²⁴

²³ Julio Premat, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008 (*Tierra firme*), p. 27.

²⁴ José-Luis Díaz, “Paratopies romantiques”, *Contextes. Revue de sociologie de la littérature*, 2013, núm. 13. En línea: <http://journals.openedition.org/contextes/5786>

En este sentido, la propuesta de Díaz sirve para acotar justamente cómo es que Mojarro define dicha posición del habla en el espacio de las representaciones imaginarias del sujeto provinciano en el campo cultural de su época, particularmente en el desplazamiento que opera en la conferencia de *Los narradores ante el público*. Como hemos señalado antes, la conferencia resarce algunos de los silencios de la autobiografía, principalmente en lo que concierne a un posicionamiento explícito en el orden del escenario literario. Resulta muy evidente la diferenciación que impone entre su palabra y el lugar que ésta ocupa en el escenario cultural, caracterizándose siempre con un gesto de “modesta” distancia respecto de los grandes reflectores:

Es así como puedo declarar a ustedes que en la medida de mi capacidad y de mis limitaciones, vivo durante los años recientes en el corazón de *una modesta orgía literaria* en la que se mezclan (a manera de viandas, postres y espectáculo licencioso que completa la orgía), se mezclan, digo, las críticas, las entrevistas que nunca faltan y casi siempre sobran, y las dos o tres presentaciones personales donde he firmado una veintena de libros [...]

No obstante, en los contados momentos en que de pronto y sin razón aparente, nos miramos irremediablemente forzados a encararnos al espectáculo de nosotros mismos, cuando uno tiene que hablarse y contestarse sin tapujos y sin otra salida que no sea la falsa, entonces tengo que reconocer que en lo íntimo *me acompaña como segunda naturaleza* el temorcillo de que, con adecuada atmósfera de fantasmas y máscaras rojas, de pronto he de escuchar en medio de la orgía (rústica y desangelada, pero orgía, que cada quien tiene la que se merece) las tremebundas palabras que escuchó el tal Nabucodonosor entre el guisado y los postres; aquellas terribles: “Zapatero, a tus zapatos”.²⁵

Nuevamente de acuerdo con Díaz, la dimensión escenográfica que implica la toma de palabra de los escritores articula paratopías espaciales

²⁵ Tomás Mojarro, “Tomás Mojarro”, p. 174. Nuestras cursivas.

(y posturales), amparadas en construcciones discursivas específicas, precodificadas en el doble plano enunciativo y discursivo. Es decir, las paratopías enunciativas suponen mecanismos de posición que sostienen o definen el gesto postural de los escritores. A raíz de su discurso, Mojarro involucra —como en todo discurso— dichas “precodificaciones” que comprenden esferas semiológicas, la definición de un lugar del habla, una implícita relación entre la voz y la escritura, el perfilamiento de sí como instancia enunciativa, la asunción de modelizaciones genéricas y, por supuesto, características estilísticas, todas ellas en interacción para definir su posición y su postura en el marco de su acto enunciativo y del contexto que lo enmarca.²⁶

Si seguimos el discurso de Mojarro, queda claro que su paratopía corresponde a la de la periferia provincial, el estar fuera de los dominios centralizadores de la urbe y sus dinámicas, pero que paradójicamente se juega desde dentro de éstas. De ahí la importancia de las marcas diferenciales de la cita anterior, “una modesta orgía”, en la que se incluye la puesta en juego de una dinámica de la que participa, pero sólo en parte —modestamente—, por la implicación de una “segunda naturaleza” que marca justamente esta condición de pertenencia incompleta o articulada sólo en función de la diferencia. La frase “zapatero a tus zapatos” es esta marca diferencial. Cargado ya de peso semántico por su relato autobiográfico, el oficio de zapatero que tenía su padre supone el recordatorio de una posición, hay que decirlo, abiertamente clasista, que deriva en un tono de artificiosa pleitesía:

Después de eso no quedaría para mí más que la condenación eterna que significaría el repudio absoluto del pequeño público consumidor de mis ficciones. Y que haría entonces si en realidad nunca he sido zapatero, que fue el oficio de mi padre, no el mío. Para seguir cerca de ustedes me dedicaría a hacer entrevistas, prólogos y solapas de libros; reseñas de novelas, posiblemente.

²⁶ Véase José-Luis Díaz, “Paratopies romantiques”.

Vamos, estaría dispuesto a llegar hasta la ignominia: haría críticas de cine. El chiste sería no retirarme tan definitivamente de ustedes [...]

Que una frase me salve [...] que ella me salve, y con eso estaremos en paz la literatura y el presunto desertor de las chinelas, tacones y medias suelas.²⁷

El tono no puede dejar de leerse, por supuesto, con un dejo de ironía que permite, desde el velo de una falsa —o quizá resentida— modestia, articular una crítica de la referida espectacularización de la esfera literaria mexicana, que define justamente su postura frente a ella. No son, pues, gratuitas las construcciones en las que con una clara dirección atribuida a su palabra desde un “aparte, pero dentro” denuncia la parafernalia literaria desde la comodidad —y seguridad— de su diferencia asumida “modestamente”. Así, moldea una estampa, incluso caricaturesca del escenario literario de su época:

Siento con bastante pena que no soy escritor de cierta personalidad en el sentido un poco sensacionalista que tanto ayuda agotar una edición y ser invitado a cenar con los editores, y donde ellos sean quienes paguen la cuenta. No existe en mi ficha biográfica, pongamos por caso, la promoción libresca que significa una rebanada de venas después de una noche de mucho ambiente beatnik, existencialista o como quiera que se llame a esas desveladas. No han ido a pedir a mi oficina que por vida mía le eche aquí una firmita a esta hoja de protesta para que suelten de la cárcel al mártir de esta ideología, ni que me adhiera [a] esta postura y a esta denuncia para que sea enchiquerado cuanto antes el del bando contrario. Ni mi comportamiento sexual ha dado nunca en qué decir ni en qué pensar, ni trasluce adornitos. No guarda mi pecho cuatro verdades como templos o dogmas que declarar públicamente en el programa de tele de Jorge Malgesto o de Paco Saldaña, ni se me ha retado a público duelo de lengua en materia de polémica donde se saquen trapitos al sol, ni sostengo correspondencia privada —que en seguida hay que hacer

²⁷ *Ibid.*, p. 175.

pública en el suplemento al respecto del cual y por el cual se sostiene la personalidad literaria— con don Premio de las Américas.²⁸

El rasgo “sensacionalista” referido supone leer, por ejemplo, en el uso de los diminutivos *firmita*, *adornitos*, *trapitos*, un dejo despectivo de la artificiosidad que ampara al escritor de éxito, quien se dibuja, por efecto de su iluminación, a modo de negativo, y por la referida toma de palabra distanciada, como un sujeto advenedizo y escandaloso. Si bien, declara simpatizar con “casi todos los escritores que se encuentra uno por esas zonas rosas de Dios, incluyendo a los escritores de éxito”.²⁹

La postura de Mojarro se comienza pues a delinear por objeto de una posición que se teje opuesta a las dinámicas del escritor de éxito, derivada, al parecer, de su imaginario provincial que poca cabida tiene en el ambiente “sensacionalista” no de la vida de ciudad —contrario a lo que se pensaría como natural—, sino del sistema de dominio del campo cultural que en ella se desarrolla, en el estricto sentido atribuido a éste por Bourdieu, como el

²⁸ *Ibid.*, p. 178. Ya en su autobiografía, Mojarro había dibujado también las reuniones de los literatos en Guadalajara, para revelar el ambiente de los círculos literarios provinciales que replica el imaginario también cuasicaricaturesco de los escritores cuya obra está en eterna “forja”, como el del tal Juan de López, claramente, un nombre falso: “Había entre ellos un tal Juan de López, que llegaba siempre puntual, con su traje de corte británico, y después de cargar con todo cuidado su pipa comenzaba a hablar para la concurrencia. Yo lo admiraba, quería llegar a ser como él, con su talento y sus manos finas. ‘Tengo en mente hacer una obra teatral cuyo tema será el de Job. Job somos nosotros, caballeros. Job y su angustia’. Y seguía por ese resbaladero, mientras los demás se confabulaban para planear cuentos, novelas, poemas, ensayos, piezas teatrales. ‘Sobre todo haikais’, decía un amaneradillo miope que presumía de conocer el Japón. ‘Sobre todo haikais, que me fascinan’.

(Hace unos meses fui de vacaciones a Guadalajara, y en una librería me topé con el tal Juan de López, y lo reconocí. Con su traje de corte inglés, su pipa y sus modales británicos, platicaba con una larguirucha de pinta norteamericana. ‘Tengo aquí —se tocaba la frente— el proyecto de una obra teatral sobre Job y su angustia, que es la angustia de nuestro tiempo. Porque Job somos nosotros, usted y yo, miss Neil’)” (Tomás Mojarro, *Tomás Mojarro*, pp. 47-48).

²⁹ Tomás Mojarro, “Tomás Mojarro”, p. 179.

“conjunto de las relaciones (las objetivas y también las que se efectúan en forma de interacciones) entre el artista y los demás artistas y, de manera más amplia, el conjunto de los agentes envueltos en la producción de la obra o, al menos, en la del valor social de la obra (los críticos, directores de galería, mecenas, etcétera)”.³⁰ Dentro de este sistema de relaciones que acoge los frutos prometedores de su carrera literaria, Mojarro se recluye en la burbuja de la exclusión, que no sólo lo hace diferente del resto sino que lo demerita, lo nulifica, y señala, con ello, la necesidad de retirarse, por impotencia o dignidad, a la provincia simbólica a la que pertenece.

La oposición de ese imaginario provincial trasluce en la definición en el discurso de Mojarro, ahora de lo que sí es, siempre en oposición a las expectativas del campo cultural. Por ello, en la definición de lo que es como escritor, recoge su naturaleza “lamentablemente autodidacta”, ajeno a las experiencias infantiles como “visitas al museo, la estancia en París, el clima intelectual del hogar donde se mama desde pequeño la sensibilidad artística”, que fungen como “presagios” de la actividad literaria. Por el contrario, se dibuja hijo de un obrero que “no vio acercarse a los libros ni por un mal tropiezo”, y sin “abuelo con biblioteca”.³¹ El derivado es el de una incompreensión por el devenir cultural ajeno y opuesto a su posición:

siento que muchos libros modernos, algunos de los cuales se publican aquí mismo en el Distrito Federal, se me escapan lamentablemente; lamentablemente, no alcanzo la miga que subyace bajo esa aparente superficialidad: cierta estudiada anarquía, su aspecto refinado de fruslería me hace caer en el garlito, y así lo juzgo, sin catar el sabor, sin saborear la médula, sin asir su oculto simbolismo, su esto y su esto otro. Es limitación mía, y por más que leo lo que

³⁰ Pierre Bourdieu, “¿Y quién creó a los creadores?”, en *Sociología y cultura*, trad. Martha Pou, intr. Néstor García Canclini, Grijalbo, México, 1990 (*Los noventa*) [1ª ed. en francés 1984], p. 227.

³¹ Tomás Mojarro, “Tomás Mojarro”, pp. 179-180.

viene escrito de la solapa al colofón, el cintillo que proclama las varias ediciones, y que de ella dice Rulfo (como antes Reyes, que en paz descansa), etc., etc., no entiendo, simplemente no comprendo a estos exponentes de la época.³²

A la luz de estas declaraciones, su postura es también una respuesta a la tendencia en la literatura dominante de la época que, en la consabida dicotomía cosmopolitismo *vs* provincialismo, el primero desplazaba al segundo. Mojarro en este marco queda excluido y él, a su vez, se excluye. Asume la postura de *escritor provinciano* no para defenderla y destacar las particularidades que lo definen como escritor, o para señalar las posibilidades estéticas de su obra, sino para excluirse en un gesto de demérito por no poseer los artilugios estilísticos y el manejo de los temas cosmopolitas de sus coetáneos. De este modo, tanto la autobiografía como la conferencia le sirven más para anunciar una suerte de retirada del mundo intelectual al que apenas comenzaba a integrarse; y la excusa para esta despedida es el modesto provincianismo que termina por imponerse como autofiguración, (im)postura y posicionamiento en un campo cultural dominado por el cosmopolitismo. En este sentido, su autobiografía es más una apología que destaca lo que no es, que un texto de reflexión acerca de un yo relacionado con la escritura. Paradójicamente, todo lo que él define de manera negativa es lo que, visto con otros ojos, particulariza su trabajo creativo, pues devuelve a la literatura de la época el aire local, pero no desde la periferia sino desde el centro, como bien muestra su *Malafortuna*.

Su figura, en términos de derivado, revela en principio la falta de “cabida” de una propuesta como la suya, como si cualquier aproximación literaria a la periferia mexicana se hubiese agotado con Rulfo. Además, está su decisión de renunciar a la búsqueda de becas para financiar su trabajo creativo. En su autobiografía critica el sistema de becas que había servido de amparo a un buen número de escritores de la época y gracias al cual, él

³² *Ibid.*, p. 181.

mismo declara, pudo escribir *Cañón de Juchipila* y comenzar *Bramadero*. Como si se tratara de una enfermedad, rehúye al “hecho bochornoso de estar su-peditado al sistema de becas como a un cordón umbilical” por no parecerse a “esos intelectuales cuarentones, pedigüeños y homosexuales, que con el paraguas arrastrando se retratan de vez en cuando en las páginas de las revistas, reclamando del gobierno una ayuda económica por el solo hecho de que hacen versos o piezas teatrales”.³³

Tanto en la autobiografía como en su conferencia, Mojarro achaca a su provincianismo su condición de escritor poco avezado en el arte de la palabra y en la integración de ciertos círculos sociales. Sin embargo, su autofiguración última deja traslucir una ambición que la escritura de estos dos textos confirma: su capacidad de persuasión. Al convencer al lector de su mala fortuna en el ambiente literario del México de la década de 1960 demuestra que el talento que Carballo observó en él no queda desmentido, aunque su destino haya sido otro.

REFERENCIAS

- ANÓNIMO, “Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 1967, núm. 1, p. 30.
- BOURDIEU, Pierre, “¿Y quién creó a los creadores?”, en *Sociología y cultura*, trad. Martha Pou, intr. Néstor García Canclini, Grijalbo, México, 1990 (*Los noventa*) [1a. ed. en francés 1984], pp. 225-238.
- CARBALLO, Emmanuel, “Cuatro cartas inéditas. La novela de vanguardia”, en *Diario público 1966-1968*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2005 (*Memorias mexicanas*), pp. 225-228.

³³ Tomás Mojarro, *Tomás Mojarro*, p. 57.

- , “Prólogo”, en Tomás Mojarro, *Tomás Mojarro*, Empresas Editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*), pp. 5-10.
- CASTELLANOS, ROSARIO, “El Cañón de Juchipila”, en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2014, v. 1 (*Lecturas mexicanas. Cuarta serie*), pp. 115-118.
- DÍAZ, JOSÉ-LUIS, “Las escenografías autoriales románticas y su ‘puesta en discurso’”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (comp.), *Los papeles del autor. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Arco Libros, Madrid, 2016 (*Lecturas*), pp. 155-185.
- , “Paratopics romantiques”, *Contextes. Revue de sociologie de la littérature*, 2013, núm. 13. En línea: <http://journals.openedition.org/contextes/5786>
- MEIZOZ, JÉRÔME, *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, trad. y pról. Juan Zapata, Departamento de Humanidades y Literatura-Facultad de Artes y Humanidades-Universidad de los Andes, Bogotá, 2015.
- MOJARRO, TOMÁS, *Tomás Mojarro*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- , “Tomás Mojarro”, en *Los narradores ante el público. Segunda serie*, Joaquín Mortiz, México, 1967 (*Confrontaciones*), pp. 171-183.
- PREMAT, JULIO, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires (*Tierra firme*), 2008.

EL ENSAYO AUTOBIOGRÁFICO DE JUAN GARCÍA PONCE

Alfredo Zárate Flores
Universidad de Guanajuato

Todo ensayo es la expresión de un escritor que se pone en tela de juicio frente al lector para dejar ver el itinerario de su pensar, la fuerza expresiva de su decir, la forma como objetiva la realidad a la que se enfrenta, con la finalidad de que la interpretemos de su mano o a contracorriente suya. Texto que avanza sin freno y sin duda hacia donde empieza su condena: lo inaprensible que activa el diálogo y que es, al mismo tiempo, destino de su itinerario. Podemos decir respecto del ensayo lo mismo que afirma Juan García Ponce del arte: en él, el destino es la meta.

Escritura de la contingencia que supone la paradoja del sujeto dirigiéndose al sujeto de forma permanente por el campo de la experiencia que se deja ver en el texto y donde el lector, como héroe mítico, se queda con algo del monstruo al que tuvo al acecho. Figura de Acteón cazando a Diana víctima de su acción: Narciso que se contempla a sí mismo y hace de su reflejo su palabra y del lenguaje que es el río donde se perpetúa su imagen.

En la escritura ensayística, como en ninguna otra, el deseo de expresión se vuelve gozne de la apertura de la subjetividad, escritura del yo que nos enfrenta para ponerse ante nosotros como tema y variación del instante presente, como objeto de la experiencia concreta de la realidad percibida que, tal como lo piensa Emilio Uranga, es el origen del ensayo.

Es importante señalar en este punto que la realidad percibida es una parcialidad de la realidad general. El ensayo es hermenéutica, expresión del punto de vista, posición del Yo frente al mundo y necesaria revisión de la significación de éste por la palabra que, a diferencia de la voz del sabio, no pretende esclarecer la realidad o establecer axiomas respecto de ella, sino simplemente interpretarla, ponernos frente a ella desde el Yo. El ensayo pone sobre la experiencia del lector la experiencia del mundo del autor, su andar y su destino.

Podemos decir que el ensayo, en su exploración de la realidad, en su permanente búsqueda de anclar la experiencia, de situar al pensar, se vuelve símbolo de la realidad interior que condena al ensayista a perpetuarse en la búsqueda de sí mismo por el lenguaje. Si el arte es la exteriorización de una experiencia, el ensayo es el itinerario de la mostración de la misma, bosquejo, mapa, bitácora del ensayista *in situ*, prolegómeno de su identidad.

Cuando Erick Khaler habla de la naturaleza del símbolo afirma que éste “se origina en la escisión de la existencia, en la confrontación y comunicación de una realidad interior con otra exterior por medio de la cual un significado se segrega de la mera existencia”.¹ Eso que Khaler atribuye a la creación de la obra de arte es justamente lo que muestra el ensayo: la escisión de la experiencia que se vuelve símbolo y nos obliga a significarla, a buscar en el acontecer textual la puesta en marcha del sentido que al asunto tratado quiere dar quien escribe; eso sí, no como análisis de su experiencia, sino como mostración de su libertad y su identidad, aurora de la personalidad que destella en el horizonte desde el cual el diálogo asciende. Juan García Ponce, en “Arte y autotranscendencia” (1965), señala que la función del artista es la de “revelar, hacernos ver más allá, pero dentro de la realidad, nunca tratando de salirse de ella en fugaces intentos de escape de los que

¹ Erick Khaler, *Nuestro laberinto*, trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1972 (*Breviarios*, 222) [1ª ed. en inglés 1967], p. 124.

regresa con un puñado de agua”.² Revelar la realidad es, a nuestro entender, al igual que en el arte, la finalidad del ensayo.

Bajo esta misma lógica, Francisco Jarauta considera que el ensayo “se enfrenta a la vida con el mismo gesto que la obra de arte, es decir, inventando un destino al mundo, un camino”,³ un trazo sobre el cual dirigir nuestra experiencia, un punto de partida que, al reparar en el punto de vista del autor, abre el itinerario de una nueva búsqueda del sentido permanentemente. El ensayo es evidencia de la objetivación de la experiencia del mundo. En *Abstracción y naturaleza* (1908), Wilhelm Worringer afirmaba que el arte surge de una necesidad psíquica que satisface otra necesidad psíquica⁴ y, gracias a su condición dialógica, el ensayo atestigua ese surgimiento, pero desde una lógica individual y personalísima.

Jean Starobinski, en su artículo “¿Es posible definir un ensayo?” (1985), elabora un análisis etimológico y deriva la palabra de la voz francesa *Essai*, proveniente del latín *exagium*, “balanza”, e identifica al texto ensayístico como acto de pensar: “pesada exigente, examen atento, pero también enjambre verbal que libera su impulso”.⁵ Esta liberación del impulso del que nace el ensayo, esta apremiante necesidad de exteriorizar la experiencia y superar el deseo suspendido en la percepción del objeto ensayado es precisamente lo que nos permite afirmar con Starobinski que el ensayista se ensaya a sí mismo, se muestra, porque él es su dicho, la expresión de una interiorización de la realidad.

Quien ensaya se pone, libremente, frente a nosotros para que lo examinemos, pesemos y determinemos el valor de su prosa mientras tomamos

² Juan García Ponce, “Arte y autotrascendencia”, en *Cruce de caminos*, Universidad Veracruzana, México, 1965 (*Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias*, 29), p. 149.

³ Francisco Jarauta, “Para una filosofía del ensayo”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y Ma. Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, Universidad de Murcia, Murcia, 2005, p. 39.

⁴ Cf. Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, trad. Mariana Frenk, Fondo de Cultura Económica, México, 1953 (*Breviarios*, 80) [1ª ed. en alemán 1908].

⁵ Jean Starobinski, “¿Es posible definir un ensayo?”, trad. Blas Matamoro, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1998, núm. 575, p. 31.

la estafeta de su mano para seguir la búsqueda de un ideal que nunca se alcanza porque encuentra su finalidad justamente en la necesidad de buscar el sentido de forma permanente. Al igual que Orfeo, el ensayista está condenado a la insatisfacción del deseo que hace nacer su escritura. Es importante señalar, como lo refiere Pedro Aullón de Haro, que el ensayo está destinado “a resolver las necesidades de expresión y comunicación del pensamiento en términos no exclusiva o eminentemente artísticos ni científicos”⁶ y que, debido a esta volubilidad, asirlo en términos genéricos o definirlo tajantemente resulta imposible. Nacido de la experiencia azarosa, el ensayo no puede sino ser esquivo a cualquier determinación y a cualquier forma. Podemos decir que el ensayo es un fragmento del Yo y que, al igual que el poema de Mallarmé, nunca abole lo que trata.

La noción de *centauro de los géneros* con que Alfonso Reyes definía el ensayo adquiere, en la manera como lo define Aullón de Haro, una relevancia fundamental y hace del texto ensayístico un vehículo informe de la expresión. Manifestación privilegiada de la acción perceptiva del hombre que se objetiva volviéndose símbolo de sí misma, acto de buena fe por el cual “exterioridad e interioridad habrán de convivir en él, pues no se puede vivir *para sí* sin vivir de alguna forma *para otro*”.⁷

Desde la aparición de los textos de Michel de Montaigne, el ensayo expresa la posibilidad de un conocimiento profundo del Yo del ensayista porque lo que expresan los ensayos del francés, según Carlos Thiebaut, son el resultado de un “pensar desde sí que no abdica”,⁸ sino que sigue ejerciendo juicios sobre otros juicios o elaborando perspectivas desde otras ya existentes. Efecto dominó de la experiencia.

⁶ Pedro Aullón de Haro, “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de los géneros”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y Ma. Dolores Adsuar, *op. cit.*, p. 17.

⁷ Jesús Navarro Reyes, *Pensar sin certezas: Montaigne y el arte de conversar*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 77.

⁸ Carlos Thiebaut, “Prólogo”, en Jesús Navarro Reyes, *op. cit.*, p. 9.

Tomando en cuenta esta consideración radiográfica del ensayo, no podemos sino asumir que, desde Montaigne, es decir de la mismísima fundación del texto ensayístico, éste no es sino un autorretrato del Yo que recoge sus ideas, afanes, obsesiones, que se pesa a sí mismo y se hace centro de su propia reflexión mediante un eterno juego de espejos donde lo ensayado se vuelve el ensayista.

En esta tradición moderna inaugurada por el francés, el intelectual hispanoamericano, sobre todo a finales del siglo XIX y durante prácticamente todo el siglo XX, encontró el vehículo privilegiado de la expresión de sus afanes, la posibilidad de su legitimación artística, cultural, política y educativa. Por medio del ensayo, que en opinión de Alberto Paredes “abraza y explota cualquier disciplina del pensamiento”,⁹ las ideas de José Martí, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, José Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña, Jorge Luis Borges, Juan García Ponce y un largo etcétera han entrado en la historia de la literatura universal para dejar muestras de su pensar, rastros sobre los cuales posar los pies para avanzar hacia la legitimación del intelectual hispanoamericano, de su visión del mundo y de la madurez de la literatura continental.

La necesidad de transformar la cultura por medio de la asimilación de otras tradiciones, el alejamiento de los mitos de la Revolución mexicana, la revisión de los valores artísticos de la época, la exploración de nuevas técnicas narrativas y la proyección de autores venidos de otras nacionalidades son algunas de las aportaciones que hicieron los escritores conocidos como la Generación de Medio Siglo, quienes se aproximaron poderosamente al ensayo como forma que ofrece una escritura quirúrgica de la realidad cultural de nuestro país e hicieron de él un vehículo privilegiado de su expresión ético-estética. Este grupo fue sensor de la realidad artística de nuestro país en medios como la *Revista Mexicana de Literatura*, los suplementos culturales *México en la Cultura* y *La Cultura en México*, *La Casa del Lago* y otros.

⁹ Alberto Paredes, *El estilo es la idea: ensayo hispanoamericano del siglo XX (antología crítica)*, Siglo XXI, México, 2008, p. 27.

Esta generación hizo del ensayo una expresión inconfundible de su posición frente a la literatura, la música, la plástica; gesto de afirmación y distanciamiento que iba en busca de su legitimación. Es difícil disociar su actividad crítica de su trabajo creativo porque, en gran medida, el desarrollo crítico-creativo del grupo está relacionado con el campo cultural desde el cual escriben y manifiesta un *ethos* grupal que nos permite identificarlos.

Belén Hernández señala, cuando alude a la noción de *campo cultural*, que “un ensayo [...] es una obra en continua progresión; comprometida con la época de su creación, determinada por una situación cultural y por la comunidad para la que surge; puesto que ambos elementos dan ojos al ensayista y contribuyen a cambiar las formas del pensamiento”.¹⁰ En esta línea del compromiso de época, para la generación de Juan García Ponce la actividad crítica hecha por medio del ensayo es un rasgo distintivo y debido a ello su narrativa experimenta una transformación.

Según la propia Belén Hernández en el ensayo conviven dos aspectos fundamentalmente: el primero, la subjetividad del autor “que *se presenta a sí mismo como tema y argumento, con un propósito extravagante*”¹¹ y “el deseo de dar respuesta a las demandas concretas del lector moderno, de un receptor que requiere un estímulo intelectual y estético condensado en pocas páginas y accesible a sus posibilidades culturales”.¹² Para la Generación de Medio Siglo, el ensayo, el comentario crítico, la autobiografía, la reseña en tanto manifestaciones ensayísticas se vuelven, justamente, un rasgo de la subjetividad y la evidencia de su deseo expresivo nacido de una conciencia precisa del espacio y del valor que el intelectual ocupa en el mundo.

Para dar un ejemplo de la manera de asumir su papel en tanto intelectuales, en tanto escritores, afin a más de uno de los miembros de la gene-

¹⁰ Belén Hernández, “Prefacio”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y Ma. Dolores Adsuar, *op. cit.*, p. 9.

¹¹ Belén Hernández, *op. cit.*, p. 8.

¹² *Id.*

ración, podemos señalar las aportaciones en torno al fenómeno literario de Julieta Campos en *Función de la novela* (1973), Salvador Elizondo en *Cuaderno de escritura* (1969), respecto de la música y el arte en general, *Notas sin música* (1990) o “Juan Vicente Melo en el banquillo de los acusados” (1984), de Juan Vicente Melo y, en torno a la plástica, la literatura y la gestión cultural, *Entrada en materia* (1968), *Desconsideraciones* (1968), *Trazos* (1974) y *Las huellas de la voz* (1982), de Juan García Ponce.

En el quehacer ensayístico de Juan García Ponce es posible distinguir una caracterización del ensayo según la cual éste es un diálogo intersubjetivo que hace de la mostración de la experiencia su razón de ser. El yucateco busca interlocutores a partir de los cuales su inteligencia se eche a andar y encuentre asideros significativos y espacios donde el sentido de su expresión se ancle. Según Federico Patán, “cada ensayo es el hombre que lo escribe”,¹³ y para el caso de García Ponce y su autobiografía, a la que él mismo considera “un ensayo autobiográfico”,¹⁴ no hay nada más cierto, porque el propio autor expresa el deseo de que su texto sea considerado como una biografía de sus ideas. Consideramos que, debido a la manera en que el ensayo pone a la subjetividad en juego, es éste, sin lugar a duda, la estrategia discursiva más afín al proyecto de García Ponce, y por ello también de su autobiografía, como él mismo aclara: “nada puede ser tan personal como el ensayo autobiográfico. En él tiene que establecerse la exacta correspondencia entre el estilo y la persona detrás de él que es la única que puede darle sello de autenticidad” (p. 13).

¹³ Federico Patán, “Prólogo”, en *Ensayo literario mexicano*, selección John S. Brushwood, Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala y Federico Patán, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Veracruzana / Aldus, México, 2001 (*Antologías literarias del siglo xx*, 2), p. 12.

¹⁴ Las primeras líneas de la autobiografía, que describen su presente de la escritura, así lo explicitan: “Encontrarse tratando de redactar un ensayo autobiográfico que aspire a obtener la atención del público, cuando uno siente que la tarea por realizar es todavía mucho que la ya terminada y se alimenta como escritor de ese conocimiento, es, por lo menos, ambiguo” (Juan García Ponce, *Juan García Ponce*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966 [*Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*], p. 13). Todas las citas del texto corresponden a esta edición. En lo que sigue se anotarán sólo los números de página en el cuerpo del texto.

Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar señalan que el ensayo “plasma en su discurso los movimientos del pensar que han hallado cobijo y temperatura en el río fluuyente y movedizo del verbo, pero a modo de esbozo, de bosquejo”,¹⁵ lo cual significa que el ensayo es una brújula que nos conduce al develamiento del ser del escritor por medio de su expresión. Para García Ponce, el arte es el *leitmotiv* a partir del cual simboliza la realidad. En su labor crítica subyacen elementos que nos permiten asociar su ensayística con una estética personal en la que destaca el tratamiento que particularmente da a sus obsesiones: la plástica y la literatura, las cuales son llevadas también a su autobiografía

Para Juan García Ponce, el ensayo se vuelve mirada, imagen, deseo de la experiencia de la realidad de perpetuarse por la escritura. Al respecto, él mismo afirma: “En el ensayo he tratado también de incorporar a la literatura mi pasión por la pintura y lo que puede decirnos sobre la vida. Y por último, a él debo gran parte de la posibilidad de vivir más o menos decentemente como escritor practicando la crítica y el comentario” (p. 50). Sus reflexiones en torno a las figuras de Jorge Luis Borges, Robert Musil, Pierre Klossowsky, George Bataile, Vladimir Nabokov, Sergio Pitol, Lilia Carillo, Rufino Tamayo, etcétera, se centran fundamentalmente en la imagen y la mirada como centros desde los cuales todos sus afanes artísticos adquieren sentido. En este tenor de ideas, resulta significativa su lectura de filósofos de la percepción como Merleau-Ponty y Wilhelm Worringer.

García Ponce sabe que el escritor observa, contempla la realidad, y esa contemplación sin límites se vuelve escritura, evidencia de la relación objeto-sujeto que define al ejercicio ensayístico. El ensayo es para García Ponce, al menos como lo considera en el prólogo de *Entrada en materia* (1968):

¹⁵ Vicente Cervera y Ma. Dolores Adsuar, “El bosquejo como arte”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y Ma. Dolores Adsuar, *op. cit.*, p. 10.

un medio de afirmación personal, [que] afirma y establece nuestra propia relación con la palabra, con la literatura, y nos muestra, al tiempo que la hace posible, la textura general en que queremos inscribir esa otra parte de la obra a la que consideramos, tal vez sin razón en tanto que también está dirigida a una realidad específica, como una creación más pura.¹⁶

En la obra de García Ponce, la vena autobiográfica toma un lugar importante. Al respecto, el yucateco cree que “Mediante el acto de escribir, el artista niega parte de la realidad al pretender que ésta sólo encuentra su verdadero sentido en el terreno más alto de la poesía, toma una resolución que evita la solución en el campo de la vida” (p. 14), y por ello viaja de la vida a la literatura, convirtiendo a la literatura en una máscara que conserva rastros de su propio rostro. Por esta razón, un tema central en la obra garciaponciana es la relación que la escritura evidencia entre la vida y el arte. Al respecto, el propio Juan García Ponce afirma: “La ambición del escritor es precisamente llevarla a la vida, para hacerla encarnar y ponerla en movimiento” (p. 15).

Inés Arredondo, en un ensayo titulado “Cruce de caminos, ensayos de Juan García Ponce” (1965), considera que “El artista es el ‘mediador’, el que protagoniza e interpreta al mismo tiempo que descubre y comunica a los demás los signos que han de darle sentido a la vida y al mundo”.¹⁷ La cita confirma lo que hasta ahora hemos venido diciendo del ensayo y abre las posibilidades de una lectura ensayística de la autobiografía, en el sentido de que ésta pone al descubierto el pensar de alguien sobre algo, al tiempo que lo hace público. Mientras, por la expresión, manifiesta lo que Inés Arredondo llama “el efímero momento en el que el hombre puede

¹⁶ Juan García Ponce, “Introducción”, en *Entrada en materia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1968 (*Poemas y ensayos*), p. 9.

¹⁷ Inés Arredondo, “Cruce de caminos, ensayos de Juan García Ponce”, en Armando Pereira (selección), *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México / Era, México, 1997, p. 230.

contemplar, consciente el misterio del ser”.¹⁸ Misterio que es la verdad y sólo puede ser resultado de la perspectiva de un sujeto que se enfrenta, por el lenguaje, a un signo que oculta y muestra a un tiempo lo que debe revelar. El propio Juan García Ponce considera que en las obras, “a través de ellas, [el autor] entrega su verdad transfigurada”¹⁹ y, de esa manera, hace de la escritura un mundo a partir del cual, por lo que el escritor muestra, podemos reconocer lo que oculta. El espacio de la imaginación que la literatura evidencia es, para el caso de García Ponce, el rostro donde sus sueños y obsesiones adquieren sentido.

Por esta condición paradójica de mostración y ocultamiento, Ramón Xirau considera al arte como metafísico y al artista como “el conocedor y reconecedor de la realidad”.²⁰ Una realidad que deber ser “bien mirada y vista” para poder ser la misma para todos los que a ella se acerquen. En esta condición de mirar y ver se inserta el ensayo garciaponciano, escritura de la perspectiva de aquello que el yucateco mira, ve y pone frente a nosotros para que observemos en el mismo sentido su proceso de simbolización en la literatura. Visión y lectura comparten en el ensayo garciaponciano el mismo destino, porque “cada obra toma la forma que le da el lector que la contiene”²¹ y que la ve, ya que las obras actualizan el sentido que el lector quiere darles. En torno a las obras de otros artistas, Juan García Ponce quiere emprender un camino de simbolización y conceptualización a partir del cual, nosotros, los demás lectores, nos apropiemos de sus obsesiones y nos reconozcamos en ellas. Así lo revela en el repaso y comentario que hace en su autobiografía sobre sus lecturas, no sin filtrarlas y actualizarlas a través de su mirada:

¹⁸ *Id.*

¹⁹ Juan García Ponce, “Biografía y escritura”, en *Trazos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974 (*Poemas y ensayos*), p. 241.

²⁰ Ramón Xirau, “Hacia el descubrimiento de la aventura”, en Armando Pereira, *op. cit.*, p. 232.

²¹ Juan García Ponce, “Leer”, en *Las huellas de la voz*, Coma, México, 1982, p. 102.

La gran literatura siempre será posible. El aliento épico e irónico de obras tan contemporáneas como *El hombre sin cualidades* o *José y sus hermanos*, el carácter del drama representado en *Doctor Faustus*, la ejemplar creación mítica que redescubre el mundo en *La luna y las fogatas*, la profundidad poética a través de la cual el lenguaje nos lleva a los orígenes y toca las últimas fronteras en *La muerte de Virgilio* de Broch y el *Ulises* de Joyce, la comedia humana recapturada por la memoria de Proust (p. 54).

Julieta Campos define, en “Nueve pintores mexicanos” (1968), el ensayo garciaponciano como “un posible punto de partida o simplemente como un acicate, que favorezca el encuentro solitario de cada lector, espectador posible, con cada artista, con cada obra”.²² Este acicate, este impulso, que según José de la Colina surge de la fascinación de García Ponce cuando se pone frente a las obras que describe e interpreta, no hace sino revelarnos, por el ensayo, la forma como el yucateco mira y ve el arte en general y la literatura en lo particular. No obstante, lo más importante del ensayo garciaponciano no es la evidencia de que nos hace partícipes de sus *imágenes y visiones*, sino que gracias a su escritura nos vuelve miembros de lo que José de la Colina llama la “complicidad de subjetividades”,²³ por la cual entramos en una serie de círculos concéntricos cuya fuerza centrífuga es siempre García Ponce.

El ensayo garciaponciano se convierte, de este modo, en bitácora de su viaje espiritual, huella de su voz, tras la que avanzamos, como lo hacemos en la oscuridad, hacia el descubrimiento de sus estrategias discursivas. Mostración de lo que Joaquín Armando Chacón llama “un continuo trato con la vida de la inteligencia”,²⁴ donde, por la imagen que deviene discurso, García Ponce nos hace partícipes del secreto que resguarda su cofradía, aquella que

²² Julieta Campos, “Nueve pintores mexicanos”, en Armando Pereira, *op. cit.*, p. 236.

²³ José de la Colina, “La escritura cómplice”, en Armando Pereira, *op. cit.*, p. 238.

²⁴ Joaquín Armando Chacón, “Juan García Ponce: entre la ficción y la realidad”, en Armando Pereira, *op. cit.*, p. 242.

pretende lograr, por el diálogo permanente en el cual se inscribe la dinámica ensayística, la *aparición de lo invisible*. De ahí que, como señalamos antes, el autor externe en su deseo: “Me gustaría que mi obra, cualquiera que sea su posible valor, pudiera verse como una especie de biografía de mis ideas” (p. 48).

Ahora bien, si lo que se presenta en una autobiografía es la simbolización que el autobiógrafo hace de sí mismo por la escritura, una forma de figuración identitaria que nace de sí mismo y avanza entre el recuerdo y la memoria para mostrársenos, entonces autobiografía y ensayo comparten el mismo destino, ambos son la manifestación del yo por el lenguaje. Ambas formas de escritura aparecen frente a nosotros como mecanismos identitarios de la voz por la escritura y nos permiten identificar autor y personaje, voz y persona, materia y forma del pensamiento de un sujeto que deviene escritura. El yo es quien decide ponerse frente a nosotros para que verifiquemos la calidad de sus dichos y la fiabilidad de su expresión, es el que busca identidad, habitación del sentido por la palabra. Escritura autobiográfica y ensayo son el destino de una búsqueda permanente que hace de la memoria bitácora y de la búsqueda de sí, timón.

El autobiógrafo, lo mismo que el ensayista, se pone en cuestión mientras asume, tal como lo afirma Jean Starobinski para el caso de Jean-Jacques Rousseau y sus *Confessions*, no “la coincidencia del ‘en sí’ y del ‘para sí’, sino la traducción de la conciencia de sí en un reconocimiento que provenga del exterior”;²⁵ es decir, de la experiencia misma de sí. Lo que se pone frente a nosotros en la autobiografía es el horizonte de la experiencia del yo que busca la manera en la cual podemos comprenderlo y, por ese horizonte, presenta la forma que adopta para sí. En la autobiografía por la rememoración de la experiencia se hermanan la *noesis* y el *noema* del yo. El acto de acordarse y el recuerdo mismo se hacen motivo y mostración de la experiencia del sujeto que quiere sacar del olvido y perpetuar su percepción por la escritura.

²⁵ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparencia y el obstáculo*, trad. Santiago González Noriega, Taurus, Madrid, 1983 [1ª ed. en francés 1971], pp. 225-226.

En la autobiografía, el yo que escribe alude a una referencialidad social, cultural, artística, es decir, construye una identidad que pretende extenderse en nosotros como prueba irrefutable de su pertenencia a un campo cultural determinado porque, tal como lo afirma Paul Ricoeur, “la experiencia del mundo compartida descansa tanto en una comunidad de tiempo como de espacio”.²⁶ Afán de proyección de una máscara con la que nos enfrentamos, mascarada de la identidad, juego carnavalesco de la verificabilidad, todo ello es la autobiografía porque, según lo cree el fenomenólogo francés, en el relato que construye el autobiógrafo importa que “la ficción contribuya a hacer de la vida, en el sentido biológico de la palabra, una vida humana”.²⁷

La vida se vive, la biografía se construye y la autobiografía deconstruye —al modo derridiano— la vida para hacer de ella objeto de la escritura, articulación que une, en un mismo trazo vida y experiencia. En este sentido, el autobiógrafo no sólo construye un relato, sino que configura una identidad, aquella desde la que quiere ser visto, donde desarticula la sucesión temporal que define su biografía para componer su historia. Intriga de una necesidad de presentarse frente a los lectores como quiere ser visto y desde el desciframiento de sí mismo que nos propone. Manuel Alberca considera que “si la autobiografía pudiera ser resumida en una frase, ésta sería sin duda la que Narciso pronuncia cuando se contempla en el reflejo del estanque: *Iste ego sum*”.²⁸

Cuando Philippe Lejeune define la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su

²⁶ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*, trad. Agustín Neira, Trotta, Madrid, 2003 [1ª ed. en francés 2000], p. 171.

²⁷ Paul Ricoeur, “La vida: un relato en busca de narrador”, trad. José Luis Pastoriza Rozas, *Ágora*, 2006, núm. 2, p. 9.

²⁸ Manuel Alberca, “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs autoficción”, *Rápsoda. Revista de Literatura*, 2009, núm. 1, p. 23.

personalidad”,²⁹ apunta precisamente a la configuración de la subjetividad que el autobiógrafo hace extensiva en el texto y nos obliga a pensar en un pacto que, a semejanza del pacto ficcional, se alcanza entre lector y autobiógrafo. Dicho contrato nos hace creer que lo relatado tiene un contenido de verdad porque, para Lejeune, “la autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una identidad de nombre entre el autor (tal como figura con su nombre en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla”.³⁰ Sin embargo, aun cuando podamos aceptar que hay una identidad entre lo dicho y quien dice en la autobiografía, no podemos olvidar que, al ser un relato retrospectivo, la necesidad de una matización, un ocultamiento o develamiento, según quiera verse al autobiógrafo por medio de la narración, es latente. En *La mirada del retrato* (2006), Jean-Luc Nancy se refiere al autorretrato y a la configuración de la identidad que éste elabora diciendo que “la identidad referencial se mantiene extrínseca, o bien se identifica con la identidad pictórica. El estado civil del retrato es su estado figural”.³¹ Nosotros creemos que esta referencialidad se manifiesta de la misma forma en la autobiografía.

El autobiógrafo construye una vida a partir de aquella que ha vivido, se pone frente a nosotros desde la construcción de una identidad que bien podemos llamar superpuesta, referida. El sujeto que se cuenta es el mismo que es “presente a sí”. Falaz verdad que nace de aquello que Ricoeur denomina *cualidad pre-narrativa de la experiencia humana* y por la cual podemos hablar de la vida como una “actividad y una pasión en busca de relato”,³² una pasión que confunde ficción y realidad y que debemos leer como la puesta en marcha de un horizonte que se aleja de nosotros para acercarnos a quien nos propone su vista.

²⁹ Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. Ana Torrent, Megazul / Endymion, Madrid, 1994 [1ª ed. en francés 1973], p. 50.

³⁰ *Ibid.*, p. 61.

³¹ Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato*, trad. Irene Agoff, Amorrortu, Buenos Aires, 2006 [1ª ed. en francés 2000], p. 24.

³² Paul Ricoeur, “La vida: un relato en busca de narrador”, p. 18.

El texto autobiográfico nace de la necesidad de expresar aquello que Ricoeur llama *identidad narrativa* y define como “el tipo de identidad que sólo puede crear la composición narrativa por su dinamismo”.³³ Dinamismo que, al ser gozne articulador entre la vida biológica y la identidad narrativa, hace, según lo cree Paul de Man, que la autobiografía parezca “depender de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción”.³⁴ Como es bien sabido, De Man no comparte la noción de pacto autobiográfico que hemos mencionado en torno a la figura de Philippe Lejeune. A diferencia de la configuración identitaria que proponen Lejeune y Ricoeur, De Man considera a la autobiografía como un texto que opera un mecanismo de *desfiguración* de la identidad y no una configuración de la existencia por la escritura. Según De Man, la autobiografía “se ocupa del conferir y el despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, de *figuras*, de figuración y de desfiguración”.³⁵

A nuestro juicio, De Man juega con la semántica de la figuración y utiliza el prefijo de negación como un recurso para justificar la oposición entre lo figural y lo literal que, según él, le da sentido a la autobiografía, pero, en tanto la autobiografía es un relato retrospectivo que pretende hacer vida de lo vivido o dar sentido a determinados acontecimientos de la vida del autobiógrafo. La desfiguración propuesta por De Man persigue el mismo mecanismo de identidad narrativa que propone Ricoeur y que acepta Lejeune cuando pone el énfasis en la construcción de la personalidad en su definición de autobiografía.

No consideramos que el autobiógrafo pretenda, pues, jugar a *desfigurar-se* en su relato, sino que pretende crear una figuración a partir de la cual presentarse frente a nosotros, tal como lo observa García Ponce en su autobiografía:

³³ *Ibid.*, p. 21.

³⁴ Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, *Suplemento Anthropos*, 1991, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”) [1ª ed. en inglés 1979], p. 113.

³⁵ *Ibid.*, p.116.

“Uno simplemente sigue contando historias, ya sea sobre sí mismo, sobre obras ajenas y otros artistas o sobre los acontecimientos y relaciones que considera significativos, esperando que mediante el hecho de contarlas nos entreguen finalmente su sentido” (p. 61)

En esta misma línea, Sylvia Molloy señala que “la autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa [...] no depende de sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización”,³⁶ gesto que por cierto se encuentra sumamente ligado a la condición confesional agustiniana. De este modo, la verbalización del recuerdo en la autobiografía y la construcción de la identidad que viene con dicha actualización, por la palabra, nos permite identificar que el autobiógrafo pretende configurar una identidad, no desfigurar su identidad. En este sentido, las referencias a lecturas infantiles, viajes, estudios, amigos o a trabajos serán determinantes en la construcción de la identidad que pretende darnos a los lectores, en la medida en que se vuelven definitivos para anclar la figuración que el autor pretende. En el caso de la autobiografía de García Ponce, su ser escritor:

Debo entender entonces que, si hay algo que pueda despertar una cierta curiosidad sobre mi persona no está directamente relacionado con ella, sino con la vocación que aloja [...]. Sin embargo, apenas uno intenta seguir los rastros de su vocación, apenas se propone bucear en el pasado tratando de rescatar aquello que mejor la define, el momento o los momentos en que apareció clara y definitiva, se encuentra ante una oscuridad impenetrable o descubre, lo que es peor aún, que está utilizando el socorrido recurso de emplear una luz falsa, que no le pertenece. Sin darse cuenta, invierte los

³⁶ Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, trad. José Esteban Calderón, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, México, 1996 (*Estudios de lingüística y literatura*, XXXV) [1ª ed. en inglés 1991], p. 16.

términos y empieza a ver los acontecimientos examinables, a rescatarlos del pasado, a sacarlos de ese probablemente voluntario olvido a la luz de esa vocación en vez de iluminar con ellos su verdadera procedencia. Tratamos de acomodar su realidad en múltiples acontecimientos que sin ella no tendrían importancia [...] La presencia de la vocación es tan fuerte que configura o desfigura también el pasado, poniéndolo a sus órdenes (pp. 18-19).

Consideramos que George Gusdorf es quien de manera más significativa puede ayudarnos, porque plantea la intencionalidad de la autobiografía como la revelación de la “actualidad de una existencia que se está gestando”.³⁷ La simpatía de la propuesta de Gusdorf con la de Ricoeur que hemos señalado anteriormente nos permite ver que en la constitución de sí que define la identidad narrativa como “la identidad de un hombre no es un *ser*, sino un *deber ser* dado al individuo en forma de tarea, como si a cada uno se le proporcionara una existencia en bruto. La obra del vivo consiste, pues, en hacer de ese material un producto terminado”,³⁸ y ese producto cumple su acabamiento en el relato autobiográfico. Es necesario advertir que, para Gusdorf, “diario íntimo y autobiografía aplican la voluntad de una recuperación del yo por el yo: quiero saber dónde estoy, adónde voy, y este único deseo supone una ruptura, jalona una inflexión en el seno de mi devenir personal”.³⁹ Al igual que en Ricoeur, se trata de hacer de la vida un relato, de la experiencia un itinerario, un mapa que señala el sentido de nuestro derrotero. Es importante insistir con Gusdorf que “la empresa autobiográfica expone una obra de rememoración, no solo del pasado vivido, ni siquiera del presente en curso, día a día, sino con mayor profundidad: una rememoración existencial del ser profundo de cada uno, en el sentido de un voto

³⁷ Georges Gusdorf, “Autenticidad”, trad. Dámaso Izquierdo Alegría, *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 2012, núm. 1, p. 20.

³⁸ *Id.*

³⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

que compromete en sus distintas fases el devenir de la existencia”.⁴⁰ Quien escribe una autobiografía no desfigura, configura por la memoria, extiende el relato como puente entre el olvido y la existencia. Gusdorf parece aceptar la sentencia ricoeuriana de la memoria en el sentido de que, según el análisis fenomenológico que propone el francés, “no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió, ocurrió *antes* de que declaramos que nos acordemos de ello”.⁴¹ Ricoeur define este recuerdo que hace a la memoria ejercitarse en términos de *huella* y nosotros consideramos que en la autobiografía, y también en el ensayo, la relación de la memoria con el aspecto sensible de la percepción que el francés define en términos de *huella* y deriva del pensamiento platónico, se manifiesta en la *huella* escrita, impresión-afección y la *huella* corporal. Esta búsqueda de la significación de la experiencia por la memoria nos obliga a considerar a la fenomenología de la memoria en tres momentos o actos que, entre otras cosas, nos llevan a pensar la *huella* como recuerdo y la memoria como la lucha contra el olvido, memoria que repite contra la memoria que imagina, como diría Bergson. Ricoeur, haciendo alusión a Aristóteles, San Agustín, John Locke y Henri Bergson, establece estos tres estadios en las dicotomías: *memoria-habito* o distanciamiento temporal; *evocación-búsqueda* y *reflexividad-mundaneidad*. Si yuxtaponemos la definición de Philippe Lejeune de la autobiografía con la caracterización tripartita de la memoria que ofrece Ricoeur, los elementos de retrospectiva y el énfasis en la historia de la personalidad que propone el autor del pacto autobiográfico nos permiten afirmar que, en la autobiografía, la memoria nos ofrece, además de rescatar de la rapacidad del tiempo —para usar un tópico agustiniano—, la posibilidad de rescatar la experiencia que configura la identidad del autobiógrafo y hace que aquello que pertenece al pasado, como define Aristóteles a la memoria, se actualice. Y ésta es la misma lógica que, para García Ponce, articula su ejercicio de memoria en la autobiografía, según afirma, al

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴¹ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*, p. 41.

recuperar su experiencia infantil: “El hombre que se vuelve hacia atrás y mira al niño que fue, es capaz de recordar sus alegrías y sus dolores, pero no puede volver a sentirlos del mismo modo, porque ya no es el mismo y en el recuerdo interviene una nueva capacidad de juicio que lo configura de una manera distinta, aunque el suceso conserve su carácter inalterable” (p. 41).

De este modo y siguiendo la propuesta de Laura Scarano, la escritura autobiográfica es juntura que hace uno al autor, al texto, al presente y al recuerdo de la experiencia; y hace al protagonista del relato autobiográfico, “tránsito desde un pasado (*byos*) al orden de los signos (*graphé*) para configurar un sujeto (*autos*) desde sí mismo”.⁴² Signo de la experiencia vital, paso de la percepción a la memoria y de la memoria a la identidad que el autobiógrafo persigue. Revelación de una mitomanía personal, signo y ficción de sí mismo a un tiempo. El autobiógrafo nos da su imagen, la que quiere darnos, en un relato epifánico que paradójicamente diluye al yo mientras lo muestra, relato que hace del protagonista, a un tiempo, un yo y un Otro, símbolo de la otredad que habita en nosotros, recurso de la mostración del yo por la memoria y articulación de un leguaje revelador que opera en nosotros la construcción de una identidad que se resiste a ser considerada ficticia:

[porque] en este voluntario juego de revelación detrás de la ocultación se encuentra la esencia de la fuerza que lleva a la creación literaria. Por esto, el hecho de mostrarse directamente aparece como contrario a lo que el escritor considera el valor más alto de su oficio [...] Con esto no se quiere afirmar que el escritor no exista como tal [...] Tan sólo se trata de aclarar las dificultades de todo intento autobiográfico, que, por sus mismas exigencias, anula esa distancia que el artista pone entre él y su mundo, el mundo, para poder escuchar con mayor claridad su rumor de vida (pp. 14-15).

⁴² Laura Scarano, “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura”, en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas. Madrid 6-11 de julio de 1998*, t. III, Asociación Internacional de Hispanistas / Castalia / Fundación Duques de Soria, Madrid, 2000, p. 695.

García Ponce se encuentra en la tesitura que media entre el ensayo como manifestación de la experiencia y la autobiografía como construcción de su identidad por ella. Consideramos que toda autobiografía elabora, desde la simbolización que ofrece, la construcción de una mitomanía íntima en la que se vincula la experiencia vital y el sentido de la representación de ésta.

En García Ponce, dicha dicotomía se revela en su autobiografía como la expresión de una necesidad que, para el artista, “consiste en que quiere que sus juegos, sus sueños, sean igualmente verdaderos y para lograr esto tiene que volverse hacia la realidad en lugar de olvidarla” (p. 44). Esta vuelta atrás, esta rememoración coincide significativamente con la simbolización de la experiencia con que hemos identificado al género autobiográfico. García Ponce es consciente de que, en la escritura, la experiencia se vuelve signo y por ello, desde ella, es posible significar aquel aspecto, según el cual, él mismo quiere mostrarse frente a nosotros. Entonces, en la escritura, “toda posibilidad de imitación directa se hace inútil” (p. 44), porque según lo que se plantea García Ponce, ésta supone la configuración de una forma de expresión que represente, no imite, el bullir de su existencia que, en la lógica garciaponciana, “consiste fundamentalmente en poner en movimiento ese misterio, hacerlo actuar, obligándolo a revelarse en toda su luminosa oscuridad” (p. 55). Ese misterio es la vida y la palabra es el gesto por el que se revela.

Por eso, para García Ponce, el género en el que se hace mostrar lo invisible, la *huella* que marca la existencia no relevante, aparece igual en el ensayo que en la novela o la autobiografía. Por eso, en su autobiografía, afirma:

Ha tratado de mantener y hacer posible esa ambigüedad mediante la elección de una forma que permite la existencia de una distancia entre el creador y los hechos que presenta. Entre uno y otro se interpone siempre en mis obras un narrador ficticio cuya existencia es parte de la creación, o un determinado punto de vista, de tal modo que la mirada no pretende ser total, sino que está condicionada por sus propias circunstancias particulares (p. 61).

La figura garciaponciana se expone en el relato autobiográfico, al que prefiere manifestar como un ensayo, desde la conciencia de que la autobiografía de un escritor es su obra. Para el caso de Juan García Ponce, es posible decir lo mismo que respecto de la escritura autobiográfica, afirma Evgueni Evtushenko en su *Autobiografía precoz* (1963): “No existe autobiografía posible que no sea el reflejo de lo que cada uno lleva en sí de único e inimitable”.⁴³

Debido a la importancia que tiene la mirada en la obra garciaponciana y la forma como ésta manifiesta la construcción de la identidad y la configuración de su pensamiento, nos parece importante llevar la opinión que Jean-Luc Nancy elabora en *La mirada del retrato* a la configuración de la identidad que hace, respecto de sí, el escritor yucateco.

Jean-Luc Nancy se refiere al autorretrato como la manifestación de una semejanza, de una evocación, de una mirada.⁴⁴ Ahora bien, si al igual que en el autorretrato, la autobiografía es la puesta en obra del *ser a-sí*, es necesario aceptar que la autobiografía es la manifestación de una mirada que se revela como un juego de espejos donde, al escribirse, el escritor se observa. Jean-Luc Nancy cita el ejemplo del autorretrato de Johannes Gump que presenta a un pintor pintándose mientras asistimos a su reflejo, para decir que es la mirada del pintor en su retrato la que nos mira. Si tomamos el ejemplo del cuadro de Gump y lo conducimos a la autobiografía de García Ponce, podemos ver que, al igual que el pintor en su retrato se ensaya *pintando-se*, en la autobiografía es la figura del autor la que toma forma. Así, *figurando-se*, el autor se muestra, como lo dice Nancy para el caso de la pintura, “un objeto: el objeto de la representación”,⁴⁵ así mismo como otro que se manifiesta como evocación de un pasado otro que se actualiza por el relato y del que sabemos, en el caso de Juan García Ponce, es “el lugar donde se descubre por completo y donde encuentra el más seguro refugio” (p. 14),

⁴³ Evgueni Evtushenko, *Autobiografía precoz*, trad. Pedro Durán Gil, Era, México, 1963, p. 9.

⁴⁴ Cf. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 44.

porque ahí, en su obra, donde sus ideas se esconden, sus ideas se hacen presentes y se expresan como tras de “una máscara que de alguna manera conserva los rasgos de su propio rostro, pero al mismo tiempo los protege, ocultándolos tras un velo de apariencias” (p. 14).

Juan García Ponce es consciente de que la literatura, sea cual sea el género en el que se manifieste, configura la relación que el artista tiene con el mundo. De este modo, su obra es el resultado de dicha relación. Por eso toda posibilidad de imitación directa se hace inútil, y su obra, cualquier obra, el ensayo, la novela, el cuento, la nota crítica, es una forma de exposición de sus ideas, es la figuración que García Ponce nos expone de sí mismo, en tanto los géneros son, para el yucateco, un medio de desarrollo de su expresión.

García Ponce asume gustoso el carácter enigmático del hecho literario y se acerca a él como aquél que sabe que “el misterio no es aquello que está cerrado y nos revela su secreto al abrirse, sino lo que una vez abierto sigue siendo misterio, como las personas y el curso mismo de la vida” (pp. 55-56). En García Ponce, el misterio es él y el relato autobiográfico supone la configuración de un enigma que se nos deja ver al descubierto mientras dirige su mirada hacia nosotros para que sigamos el rastro de su identidad en tanto se mira mirándonos.

REFERENCIAS

- ALBERCA, Manuel, “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs autoficción”, *Rápsoda. Revista de Literatura*, 2009, núm. 1, pp. 1-24.
- ARREDONDO, Inés, “Cruce de caminos, ensayos de Juan García Ponce”, en Armando Pereira (selección), *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México / Era, México, 1997, pp. 229-231.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de los géneros”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y Ma.

- Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, Universidad de Murcia, Murcia, 2005, pp. 13-27.
- CAMPOS, Julieta, “Nueve pintores mexicanos”, en Armando Pereira (selección), *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México / Era, México, 1997, pp. 235-236.
- CERVERA, Vicente y Ma. Dolores Adsuar, “El bosquejo como arte”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y Ma. Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, Universidad de Murcia, Murcia, 2005, pp. 11-12.
- CHACÓN, Joaquín Armando, “Juan García Ponce: entre la ficción y la realidad”, en Armando Pereira (selección), *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México / Era, México, 1997, pp. 241-245.
- COLINA, José de la, “La escritura cómplice”, en Armando Pereira (selección), *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México / Era, México, 1997, pp. 237-240.
- EVTUSHENKO, Evgueni, *Autobiografía precoz*, trad. Pedro Durán Gil, Era, México, 1963.
- GARCÍA PONCE, Juan, “Arte y autotranscendencia”, en *Cruce de caminos*, Universidad Veracruzana, México, 1965 (*Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias*, 29), pp. 145-149.
- , *Juan García Ponce*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- , “Introducción”, en *Entrada en materia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1968 (*Poemas y ensayos*), pp. 7-10.
- , “Biografía y escritura”, en *Trazos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974 (*Poemas y ensayos*), pp. 241-250.
- , “Leer”, en *Las huellas de la voz*, Coma, México, 1982, pp. 101-104.
- GUSDORF, Georges, “Autenticidad”, trad. Dámaso Izquierdo Alegría, *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 2012, núm. 1, pp. 18-48.

- HERNÁNDEZ, Belén, “Prefacio”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y Ma. Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, Universidad de Murcia, Murcia, 2005, pp. 7-9.
- JARAUTA, Francisco, “Para una filosofía del ensayo”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y Ma. Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, Universidad de Murcia, Murcia, 2005, pp. 37-42.
- KHALER, Erick, *Nuestro laberinto*, trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1972 (*Breviarios*, 222) [1ª ed. en inglés 1967].
- LEJEUNE, Philippe, “El pacto autobiográfico”, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. Ana Torrent, Megazul-Endymion, Madrid, 1994 [1ª ed. en francés 1973].
- MAN, Paul de, “La autobiografía como desfiguración”, *Suplemento Anthropos*, 1991, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), 1991 [1ª ed. en inglés 1979], pp. 113-118.
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, trad. José Esteban Calderón, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1996 (*Estudios de Lingüística y Literatura*, xxxv) [1ª ed. en inglés 1991].
- NANCY, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, trad. Irene Agoff, Amorrortu, Buenos Aires, 2006 [1ª ed. en francés 2000].
- NAVARRO REYES, Jesús, *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de conversar*, pról. Carlos Thiebaut, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- PAREDES, Alberto, *El estilo es la idea: ensayo hispanoamericano del siglo XX (antología crítica)*, Siglo XXI, México, 2008.
- PATÁN, Federico, “Prólogo”, en *Ensayo literario mexicano*, selección John S. Brushwood, Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala y Federico Patán, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Veracruzana / Aldus, México, 2001 (*Antologías literarias del siglo XX*, 2), pp. 7-20.
- RICOEUR, Paul, “La vida: un relato en busca de narrador”, trad. José Luis Pastoriza Rozas, *Ágora*, 2006, núm. 2, pp. 9-22.
- , *La memoria, la historia y el olvido*, trad. Agustín Neira, Trotta, Madrid, 2003 [1ª ed. en francés 2000].

- SCARANO, Laura, “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura”, en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas. Madrid 6-11 de julio de 1998*, t. III, Asociación Internacional de Hispanistas / Castalia / Fundación Duques de Soria, Madrid, 2000, pp. 692-697.
- STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau, la transparencia y el obstáculo*, trad. Santiago González Noriega, Taurus, Madrid, 1983 [1ª ed. en francés 1971].
- , “¿Es posible definir un ensayo?”, trad. Blas Matamoro, *Cuadernos hispanoamericanos*, 1998, núm. 575, pp. 31-40.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, trad. Mariana Frenk, Fondo de Cultura Económica, México, 1953 (*Breviarios*, 80) [1ª ed. en alemán 1908].
- XIRAU, Ramón, “Hacia el descubrimiento de la aventura”, en Armando Pereira (selección), *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México / Era, México, 1997, pp. 232-234.

JOSÉ AGUSTÍN: UNA VOZ DISONANTE

Alba Lara-Alengrin

Université Paul Valéry Montpellier 3

IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France

La apuesta de los editores Emmanuel Carballo y Rafael Giménez Siles de publicar en 1966 una colección de autobiografías de autores menores de 35 años de edad puede sonar atrevida, pues el ejercicio autobiográfico supone la experiencia, el recorrido o la madurez necesarias para el balance vital. No obstante, no hay que olvidar que los años sesenta fueron, en el siglo XX, la década por excelencia de la efervescencia juvenil. En efecto, la juventud se convirtió en un grupo social autoconsciente¹ con demandas, códigos e intereses propios que fueron comunes por todo el mundo occidental debido a la americanización y al desarrollo de los medios de comunicación de masas. Una de las razones de este nuevo fenómeno fue el crecimiento de la población universitaria entre 1950 y 1964,² pero también, aunque resulte paradó-

¹ Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1968, p. 30.

² Cf. el cuadro comparativo del aumento de estudiantes entre 1950 y 1964, donde figuran Estado Unidos, Reino Unido, Unión Soviética, Italia, Francia, Alemania Occidental, Checoslovaquia, Japón e India (*ibid.*, p. 28). Podemos agregar también a México, donde la población

jico, el relativo bienestar económico que se experimentó en la posguerra. Con las preocupaciones materiales resueltas,³ los jóvenes empezaron a cuestionar el sueño del progreso y a la sociedad consumidora de la que ellos mismos eran producto. Entonces, la brecha generacional, propia de las relaciones humanas, se acentuó como nunca en esos años sesenta. Uno de los principales vehículos de expresión de los jóvenes fue el rocanrol, y en 1965 el sencillo *I can get no satisfaction*, de los Rolling Stones, dio el tono de toda una generación. Los movimientos estudiantiles de 1968, que cimbraron a varios países del mundo occidental, y en particular a México, fueron desde luego la expresión paroxística del descontento, de la movilización y del protagonismo juveniles propios de aquella década.

Al mismo tiempo, la cultura mexicana atravesó en la década de 1960 por un periodo de renovación y de dinamismo. En efecto, desde finales de 1950 el campo literario se consolidó con instituciones literarias, revistas, suplementos, talleres literarios, escritores profesionales⁴ e incluso una supuesta “mafia” literaria.⁵ A ello debe sumarse la aparición de nuevas editoriales como Era (1960),

estudiantil aumentó considerablemente, en particular en la Universidad Nacional Autónoma de México (cf. Annick Lempérière, *Intellectuels, Etats et Société au Mexique*, L'Harmattan, París, 1992, p. 326).

³ Nos queda claro que se trata de una generalización, y que la distribución de la riqueza distaba de ser la misma en Estados Unidos o en la Europa occidental que en Latinoamérica, donde, como quiera, el nivel de vida de las clases medias comenzaba a equipararse al de los países industrializados.

⁴ Cf. Aralia López González, “Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1980)”, *Revista Iberoamericana*, 1993, núm. 164-165, 1933, p. 660.

⁵ Al parecer, el mismo Emmanuel Carballo, crítico literario, pertenecía a esta “Mafia”. Sobre la mafia, las opiniones distan de ser unánimes. Para algunos fue un grupo que estimuló la cultura mexicana, para otros, un círculo elitista que actuó como grupo de poder en el ámbito cultural. “Nuestro sistemático rechazo a los mediocres nos ganó el honroso título de ‘La mafia’ diría el propio Benítez para dar cuenta de este elevado concepto que de sí mismos tenían” (Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas [una sociología de la literatura mexicana]*, Grijalbo, México, 1987, p. 151). Por su parte, Aralia López González emplea el ad-

Joaquín Mortiz (1962) y Siglo XXI (1964), que impulsaron a los nuevos escritores. Por su parte, Christopher Domínguez retrata así la década de 1960:

En 1958 Juan García Ponce gana con una obra de teatro el Premio de la Ciudad de México. A los veinte años aparecen José Emilio Pacheco, hombre de letras que acabará por suceder y superar a Alfonso Reyes; Carlos Monsiváis, personalísimo cronista y crítico de la cultura, que toma un compromiso que Salvador Novo se negó a contraer; José Agustín, precoz abanderado de una nueva novela. Los jóvenes pintores, acaudillados por Cuevas, rompen festivamente con el esclerótico dogmatismo de los muralistas. Renovación en el teatro y en el cine. Años de la Revolución cubana. Fernando Benítez cuestiona al gobierno y acoge a los jóvenes. Salvador Elizondo hace crítica de cine, funda la revista *S.nob* y reaparece como gran novelista. Huberto Batis y Carlos Valdés dirigen *Los cuadernos del viento*. Estimulados por Jaime García Terrés, Tomás Segovia y Juan Vicente Melo toman revistas y recintos universitarios. Inés Arredondo, Vicente Leñero, Fernando del Paso, Julieta Campos, Homero Aridjis, Augusto Monterroso, José de la Colina, Gustavo Sainz, Sergio Fernández, José Carlos Becerra, Juan Tovar, Elena Poniatowska, Esther Seligson, Sergio Pitlor, Jorge Ibargüengoitia, Luisa Josefina Hernández: México tenía la más rica y estimulante de sus promociones literarias.⁶

De esta cita se desprende el dinamismo de la cultura mexicana en la época y, en particular, el estímulo de los jóvenes creadores. Si leemos con atención las palabras de Domínguez, destaca una isotopía de la regeneración. Se menciona la corta edad —veinte años al volverse figuras públicas— de Pacheco, Monsiváis y José Agustín, a este último se le califica, con justa

jetivo *vitalizador* para calificar el papel de la mafia (art. cit., p. 662), mientras que Christopher Domínguez califica así: “el estimulante dominio que ‘la mafia’ ejercía sobre la cultura” (“Introducción”, en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, t. II, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 38).

⁶ *Ibid.*, pp. 33-34.

razón, de “precoz”. Enseguida dice “los jóvenes pintores” y más adelante menciona a los “jóvenes” acogidos por Fernando Benítez. También son numerosas las imágenes o términos que expresan el cambio: “abanderado de una nueva novela”, “rompen festivamente con el esclerótico dogmatismo”, “renovación”, “Revolución”, “cuestiona”. De hecho, la mayoría de los escritores citados por Domínguez —en total son veintiséis— nacieron entre 1930 y 1940, o sea que, a mediados de los años sesenta, tenían entre veinticinco y treinta y cinco años.

La propuesta editorial de Empresas Editoriales con la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* fue lanzada en mayo de 1966⁷ y se explica, por lo tanto, dentro de este contexto, donde, por un lado, la juventud, a la vez ensalzada y reprimida, se convierte en un valor *per se*; por otro lado, el escritor se consolida en México y se convierte en una figura de interés público. Esta curiosidad creciente por la figura del escritor, acicateada sin duda por el *boom* de la literatura latinoamericana, será corroborada dos años más tarde con la celebración en la Ciudad de México del ciclo de conferencias organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes: “Los narradores ante el público”.⁸ En 1966, cuando Empresas Editoriales solicitó a José Agustín escribir su autobiografía, éste tenía veintidós años y era el más joven de los autores solicitados. José Agustín había publicado una novela en 1964, *La tumba*, editada a cuenta de autor por Juan José Arreola en su Ediciones Mester,⁹ pero ésta pasó prácticamente desapercibida por que no contó con una distribución adecuada.¹⁰ José Agustín conoció a Em-

⁷ Inke Gunia, “¿Cuál es la onda?”. *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*, Ediciones de Iberoamericana, Frankfurt am Main, 1994, p. 81.

⁸ Publicadas en dos volúmenes: *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1967 y *Los narradores ante el público. Segunda Serie*, Joaquín Mortiz, México, 1967.

⁹ José Agustín, *La tumba*, Ediciones Mester, México, 1964.

¹⁰ Sólo pudimos consultar tres reseñas de esta primera edición: Huberto Batis y Federico Álvarez, “José Agustín: *La tumba* (Ed. Mester)”, *La Cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre!*, 16 de septiembre de 1964, núm. 135, p. xvi; Humberto Tejera, “Escaparate de li-

manuel Carballo y a Rafael Giménez Siles por medio del escritor Gustavo Sainz, quien había publicado *Gazapo* en 1965, con bastante éxito en la crítica y en sus ventas.¹¹ La lectura del manuscrito en el que estaba trabajando José Agustín motivó la invitación para que éste colaborara también en las autobiografías. Al respecto, el escritor ha señalado: “Sin duda el contexto me estaba resultando sumamente favorable: Giménez Siles y Carballo se habían contagiado del aire juvenil y provocativo que implicaba la idea de las autobiografías, que a muchos después les resultó ofensiva e insoportable, y estaban en la frecuencia exacta para agarrarle la onda a mi libro”.¹² A tal grado que los mismos editores también intervinieron para facilitar la reedición de *La tumba* con Novaro Editores y la publicación con la editorial Joaquín Mortiz de la novela que José Agustín estaba escribiendo.¹³ En cierto modo, junto con Juan José Arreola, Carballo y Giménez Siles impulsaron la carrera de José Agustín en el campo literario mexicano.

El año de 1966 resulta clave en la trayectoria de José Agustín, ya que reeditó *La tumba* en julio,¹⁴ en septiembre publicó *De perfil*,¹⁵ su segunda novela, y en octubre salió su autobiografía en la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*.¹⁶ Esta coincidencia cronológica tuvo un impacto considerable en la imagen que se forjó de José Agustín como escritor

bros”, *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, 25 de octubre de 1964, p. 7; Francisco Zendejas, “Multilibros”, *Excélsior*, 30 de agosto de 1964, s.p. Las referencias que se anotan sin número de página fueron consultadas en el archivo personal de José Agustín, donde no aparecen registrados los folios.

¹¹ Cf. Inke Gunia, *op. cit.*, p. 77.

¹² José Agustín, *El rock de la cárcel*, Joaquín Mortiz, México, 1990 [1 ed. 1984], p. 66.

¹³ *Ibid.*, pp. 65-67.

¹⁴ José Agustín, *La tumba*, Editorial Novaro, México, 1966 (*Grandes escritores de nuestro tiempo. Latinoamericanos. Los nuevos valores*). Edición corregida por el autor y acompañada de cinco relatos.

¹⁵ José Agustín, *De perfil*, Joaquín Mortiz, México, 1966 (*Serie del volador*).

¹⁶ José Agustín, *José Agustín*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*). Todas las citas al texto corresponden a esta edición. En lo que sigue, se anotará el número de página en el cuerpo del texto.

y que lo acompaña hasta nuestros días, en cierta forma fueron sus cartas de presentación y moldearon su identidad de autor. Efectivamente, las dos primeras novelas de José Agustín tienen como protagonistas a adolescentes que cuentan sus experiencias cotidianas, están por lo tanto narradas en primera persona y no son introducidas por ninguna otra instancia narrativa “seria”. Lo que sorprendió, y esto queda claro en las reseñas de la época, fue sobre todo el discurso coloquial, juvenil y desenfadado de los narradores. Invirtiendo la norma del texto literario, José Agustín no subrayaba en itálicas las expresiones familiares o vulgares, sino los tópicos del discurso “elevado”;¹⁷ por ejemplo, en este pasaje de *La tumba*, donde el protagonista evoca la organización de una fiesta en honor de su tía: “Mis padres, luego de conocer mis intenciones (que los alegraron bastante), convidaron a *lo más granado de la sociedad capitalina* (que era lo que no quería)”.¹⁸

Otro elemento distintivo de las dos novelas es el humor burlón, que corresponde a la visión del personaje adolescente. El mismo año en que José Agustín se da a conocer en el medio literario y entre el público lector con estas dos novelas de adolescentes, la publicación de su autobiografía suscitó que se hiciera una amalgama entre los personajes de sus novelas y su joven autor.

Al contar con sólo 22 años de edad, la autobiografía de José Agustín no podía sino hablar de su infancia y de su incipiente juventud. En grandes líneas, su autobiografía se divide en dos partes: su infancia, José Agustín nació en 1944, y luego, a partir de 1960, su adolescencia, con el ingreso en su primer taller literario, el Círculo Literario Mariano Azuela (p. 33). De la autobiografía destacan el estilo coloquial, la precocidad, la irreverencia y el

¹⁷ “Si los novelistas de la Revolución ponían en cursivas las palabras ajenas a su léxico de hombres cultos —ansina, jue, maiz, cuantimás—, José Agustín subrayaba frases como roído por los nervios, pertenecientes a la morgue literaria, pero investidas con el prestigio de las bellas letras. Con ello postulaba una estética en que la vitalidad expresiva enjuiciaba desde su trinchera a la corrección académica” (Enrique Serna, “Códice agustiniano”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Mortiz, México, 1996, p. 249).

¹⁸ Citamos la edición de 1964. José Agustín, *La tumba*, p. 38. Cursivas del autor.

humor, aspectos que van a moldear la figura de autor¹⁹ de José Agustín. Es decir, la representación que el lector se hace del autor a partir de la voz narrativa, del discurso de los personajes, de los paratextos y del mundo narrado.

IDENTIFICACIÓN BIOGRÁFICA Y ESTILÍSTICA

Críticos y lectores identificaron al autor con sus personajes adolescentes, en particular con el protagonista de *De perfil*. En *La tumba*, la única coincidencia entre José Agustín y su protagonista, Gabriel Guía, era su asistencia a talleres de literatura (p. 33). En cambio, José Agustín sitúa la casa del protagonista de *De perfil* en el mismo barrio donde él creció con su familia: la colonia Narvarte (p. 17). Sobre todo, el protagonista de *De perfil* permanece anónimo a lo largo de la novela, así que el lector tiende a llenar esa casilla vacía con el nombre del autor de la novela. Además, el héroe de *De perfil* y su primo estudian en escuelas católicas, en particular, de lasallistas; como en su autobiografía José Agustín cuenta que él y sus hermanos también ahí estudiaron —de hecho, su autobiografía abre con este dato— (p. 15). Algunas anécdotas de los dos textos son similares, en particular la actitud de los personajes jóvenes frente a los maestros. En su autobiografía, José Agustín cuenta que participó como candidato en las elecciones universitarias cuando cursaba la preparatoria (p. 48), su experiencia se asemeja a lo que le cuentan a su héroe cuando acude a Ciudad Universitaria para inscribirse en la preparatoria. Previendo esta identificación entre su propia persona y su protagonista, José Agustín había escrito en un autorretrato solicitado en agosto de 1966 por Emmanuel Carballo para su columna en *La Cultura en México*: “Este año publicaré tres libros que son chistosos y con los cuales, al escribirlos, me divertí como enano: mi

¹⁹ Utilizamos este concepto desarrollado por Maurice Coutourier: “La figura del autor no es, desde luego, la imagen que cobra en el texto la intención del autor, sino que es la proyección claramente definida de su voluntad de decir y de comunicar, de su deseo de expresarse y de esconderse” (Maurice Coutourier, *La figure de l'auteur*, Seuil, París, 1995 [*Poétique*], p. 244. Mi traducción).

máquina (eléctrica, muy mona) humeaba y yo seguía eyaculando cuartillas, despatarrado de risa porque muchos retrasados mentales creerán que son autobiográficas”.²⁰

José Agustín, además de provocador, se muestra consciente del riesgo de la identificación autobiográfica y, tal vez, temeroso de que se le acuse de contar simplemente su vida. Como bien se sabe, el escritor que cuenta su vida, incluso si es por encargo, corre el riesgo de alentar una lectura autobiográfica de sus obras y, de hecho, crea alrededor de éstas lo que Philippe Lejeune denomina “un espacio autobiográfico”, o sea, un lugar de encuentro entre dos categorías textuales —autobiografía y novela—, irreductible no obstante a cualquiera de las dos.²¹

Esas similitudes biográficas nos parecen menos significativas que las coincidencias estilísticas entre la novela y la autobiografía de José Agustín. Por ejemplo, en su autobiografía, el autor apoda a “Mesié Romero” (*sic*), uno de sus maestros del Simón Bolívar, “Gordocerdo” o “GranCachetes”. Escribe: “Un día, Gordocerdo, me citó en domingo para acabar la exposición. No fui, dediqué el domingo a comer pepitas y a leer el primer almanaque de Seleccionaciones (lo sabía de memoria). Gran Cachetes se puso iracundo [...]” (p. 18).

Los epítetos denigrantes o cómicos que se convierten en un nombre propio compuesto inventado por el autor aparecen también en *De perfil*, por ejemplo cuando el protagonista y narrador recuerda también un episodio de su infancia en el que tuvo que cantar una canción en inglés frente a la clase:

—Empiecen, pues —dice Cachetotes, y agrega—, silencio todos. Porque atrás había una de murmullos horrible.

²⁰ Emmanuel Carballo, “¿La tumba? una obra tan ingenua como pedante”, *La Cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre!*, 17 de agosto de 1966, núm. 235, p. xiv.

²¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, París, 1975 (*Poétique*), p. 42. Mi traducción. Este crítico comenta las declaraciones de los escritores franceses François Mauriac y André Gide para quienes la novela sería más “verdadera” que la autobiografía, preguntándose Lejeune por qué entonces no se contentan con escribir sólo novelas.

— A la tercera patada —anuncio a Robertson.

Que empiezan las risas a lo descarado. Todos los canallas empezaron a dar patadas como locos.

— ¡Silencio! —rugió el tícher.

— ¡Vóitelas! —se alcanzó a oír en el fondo del salón.

— Torva mirada de Grasiendo Cachete.²²

Vemos que los nombres-epítetos utilizados son muy similares entre la autobiografía de José Agustín y *De perfil*. Y hay otras coincidencias, desde un punto de vista tipográfico, por ejemplo, la supresión de las comillas al introducir el discurso directo en la narración, como ocurre en la autobiografía cuando José Agustín cuenta su viaje a los Estados Unidos con su hermana Yolanda:

Eché un diez. CA-28503, dije a la operadora. Whadya mean with CA ?, respondió. Temblando, repetí CA-28503. Yeah, I know, but *what's* CA ? Colgué. Regresé con la Yuyi y entonces ella marcó. Aw, you mean Capitol. 28503, agregé Yuyi. Forfolis furchifás, le respondieron. Colgó. Marqué de nuevo. De nuevo el forlifo potoing forsic. Colgué, y casi orinándome por los nervios, eché una moneda de veinticinco (p. 24).

Es de notar que las palabras en inglés no aparecen en cursivas sino para marcar una entonación enfática (*what's*) y las que no han sido comprendidas aparecen transcritas tal como el narrador las oyó, lo que resulta cómico. Lo mismo ocurre en *De perfil*, por ejemplo, cuando el héroe indica el nombre de la canción que cantará frente a la clase en el mismo episodio ya citado con Mesié Romero:

Entonces, muy sabroso, dando sonrisas, atravieso el salón con atléticas zancadas. Digo:

²² José Agustín, *De perfil*, 2ª ed., Joaquín Mortiz, México, 1993, p. 99.

- Me sé una.
- ¿Tú?
- Sí, ticher.
- ¿Cuál? —pregunta.
- Güer mai rin araun yur nec —contesto.
- ¿Cómo?²³

Entonces, no se trata sólo del mismo tipo de anécdotas pícaras, sino del mismo estilo juguetón y, además, del mismo tipo de discurso, inusual en un escritor cuando la verosimilitud lingüística del personaje no es requerida. Las palabras de Philippe Lejeune sobre la escritura de André Gide en su autobiografía *Si le grain ne meurt* (1926) ilustran bastante bien los problemas que plantea una escritura demasiado “notoria” en un texto autobiográfico:

Una escritura demasiado cuidada o demasiado manifiesta despierta en el lector de autobiografía una desconfianza de la que se deshará difícilmente incluso si entiende que no tiene fundamento. Cuando el arte se ve demasiado, parece artificio; y el artificio, disimulación o comedia. Entre el arte y la sinceridad, el lector termina por creer que hay antinomia.²⁴

La reseña publicada por Jorge Aguilar Mora en diciembre de 1966, “El lenguaje entusiasta”, nos permite confirmar esa identificación de estilos entre un género y otro. Aguilar Mora subrayaba el mismo problema que Lejeune, pero en el ámbito de la ficción, lo que confirma la existencia de una “zona de engarce” inevitable entre la autobiografía y la producción romanesca de un mismo autor: “Si a primera vista, en el intento de llegar a la obra de un escritor a través de su autobiografía (o sin auto), el análisis de la primera saldría perjudicado, en un escritor como José Agustín, si no

²³ *Ibid.*, p. 98.

²⁴ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 189. Mi traducción.

es reveladora, por lo menos confirma alguna premisa surgida de la lectura de sus libros”.²⁵

Sin caer en la trampa de identificar a José Agustín con sus personajes, Aguilar Mora advierte que los recursos estilísticos son los mismos en la autobiografía y en *De perfil*. En efecto, según Aguilar Mora, “las palabras singularmente joseagustinianas” y la visión irreverente que conllevan, representan para *De perfil* una navaja de dos filos, ya que la actitud y la visión del autor eclipsan la autonomía y el relieve de los personajes. Por ello considera que el “lenguaje entusiasta” es el “personaje único” de *De perfil*. De hecho, la cuestión que planteaba Aguilar Mora en su crítica remite a la voz narrativa, que podríamos definir como la impresión que deja en el lector un centro o presencia vocal predominante en la tesitura de un texto.²⁶

En *De perfil*, el habla de los diferentes personajes —incluso de los jóvenes— no es nunca homogénea, pero el mismo registro coloquial es utilizado en todo el relato y la voz del narrador protagonista enmarca siempre los diversos discursos que introduce, a menudo como un trasfondo burlón.²⁷ En una de las mejores reseñas que hayamos consultado sobre *De perfil*, Arturo Cantú afirma que el narrador de la novela es en realidad el escritor: “se disfraza de perso-

²⁵ Jorge Aguilar Mora “El lenguaje entusiasta”, *El Día*, 3 de diciembre de 1966, s.p.

²⁶ Proponemos esta definición luego de confrontar a diferentes críticos. Gérard Genette analiza la voz a partir de la noción de *instancias narrativa* (Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, París, 1972 (*Poétique*), pp. 225-227), lo que refuta Maurice Coutourier al decir que con ese enfoque, “la instancia no es un sujeto sino un lugar abstracto”. Efectivamente, M. Coutourier considera que el autor es el principal sujeto enunciativo del texto en el acto de lectura (Maurice Coutourier, *op. cit.*, pp. 88 y 22). Por su parte, Christian Boix propone un enfoque original de la voz narrativa, que descarta no obstante una “antromorfización jerárquica” de las instancias, ya que considera al sujeto como una figura abstracta fundada a partir “de un conglomerado de fenómenos textuales” (Christian Boix, “La voix narrative” y “Les outils d’analyse de la voix narrative”, en Marc Martí (ed.), *Espace et voix narrative*, Publication de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines/Centre de Narratologie Appliquée, Nice, 1999 [*Cahiers de narratologie*, 9], pp. 143 y 159-173).

²⁷ Cf. Para un análisis detallado de las novelas de José Agustín remitimos a nuestro estudio: Alba Lara-Alengrin, *La quête identitaire dans l’œuvre de José Agustín (1964-1996)*, Université Paul-Valéry-Montpellier III, Montpellier, 2007 (*Etudes américaines*, 4).

naje, pero a veces se nota el disfraz”.²⁸ Según el crítico, este fallo transluce en la visión del narrador, quien “sabe más que el personaje que se supone es”; en realidad, el narrador cuenta acontecimientos que no ha presenciado imaginándolos a partir de algunas fuentes que se deslizan en la novela.²⁹ En todo caso, la observación de Cantú refleja la impresión general que le quedó de la lectura. Y eso se debe a que la novela conserva una unidad de tono, burlón, juvenil y humorístico, característico de la voz narrativa de José Agustín.

La tumba y *De perfil* son novelas contadas por sus protagonistas, adolescentes citadinos, en las que el discurso “no literario” se explicaba por un afán de verosimilitud. Fue entonces la publicación de la autobiografía lo que vino a perturbar la percepción del estilo de José Agustín. Aunque Aguilar Mora no identificaba a la persona del escritor con su héroe, como quiera leyó *De perfil* “contaminado” por la autobiografía, o viceversa. Así, la formación de un espacio autobiográfico en torno a la obra de José Agustín confirma la constatación de Philippe Lejeune sobre el “discurso demasiado escrito de Gide”³⁰ en *Si le grain ne meurt*: provocar la desconfianza del lector, pero en otro género, el narrativo, y por razones al parecer opuestas a las de Gide. José Agustín escribiría sus novelas con el estilo “desenfadado” de su autobiografía, mientras que Gide habría escrito su autobiografía con un “estilo demasiado elaborado de novelista”. Hemos dicho “aparentemente” porque, en realidad, esa escritura demasiado manifiesta de José Agustín no es otra cosa sino el sello de un estilo y, por lo tanto, como en el caso de Gide, de un discurso deliberadamente marcado, aunque desde luego se trate de estéticas que podríamos calificar como completamente opuestas, pese a la diferencia de contextos sociales, culturales y literarios.

Así pues, con la aparición de su autobiografía, asistimos no sólo a la amalgama entre la persona de José Agustín y de sus protagonistas (muy fre-

²⁸ Arturo Cantú, “*De Perfil*. La segunda novela de José Agustín”, *El Día*, 1 de octubre de 1966, s.p.

²⁹ Las fuentes son la agenda de su padre, el diario de Ricardo o el relato de su primo, a partir de los cuales fantasea.

³⁰ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 188.

cuenta, desde luego, en muchos escritores), sino sobre todo entre la voz de José Agustín y la de sus personajes. Por ello creemos que la idea de que “es menos la anécdota que la escritura lo que suscita las reacciones del lector”³¹ corresponde bastante bien a la identidad literaria de José Agustín, entonces en pleno proceso de gestación. La elección de un discurso “desenfadado” en la autobiografía es una marca del estilo del autor, caracterizado por el registro familiar. Desde sus inicios, la voz narrativa de José Agustín se va a caracterizar entonces por una extrema tensión entre la figura del autor, demasiado manifiesta en sus textos, y la autonomía de sus personajes.

PRECOCIDAD

Con *La tumba*, publicada en 1964, pero escrita a los dieciséis años, José Agustín posee tal vez hasta la fecha el récord de precocidad literaria en México. El autor cuenta en su autobiografía cómo, desde que era niño, se dedicó a muchas actividades que dan cuenta de su precocidad narrativa, como llevar diarios, dibujar historietas y, sobre todo, escribir y montar obras de teatro escolares y en un grupo de actores aficionados, pasión que compartió con sus hermanos (p. 48). José Agustín también dedica bastante espacio a su participación temprana en talleres literarios, pero no sólo fue precoz en términos literarios, y en su autobiografía confirma plenamente ese rasgo de su personalidad. En efecto, en ella el autor cuenta su primer matrimonio en 1961, cuando tenía diecisiete años, con Margarita Dalton, a quien conoció en las clases de teatro de la Casa de la Asegurada 4 del Instituto Mexicano del Seguro Social,³² y con quien había tenido algunos amoríos. En realidad, el matrimonio fue una maniobra concertada mutuamente para permitirle a

³¹ *Ibid.*, p. 189.

³² Impartidas primero por el actor Carlos Ancira y luego por Rodolfo Valencia y Rosa María Ruiz (p. 27).

Margarita Dalton viajar a Cuba sin la autorización de sus padres y poder participar como delegada de la Juventud Comunista en el Encuentro de Mujeres de 1961.³³ El autor se casó sin informarlo a sus padres y “El acta estuvo plagada de mentiras” (p. 38), comenta José Agustín, quien, una vez casado, también viajó a Cuba, donde se enroló en las brigadas de alfabetización. En su autobiografía, el relato de la estancia cubana se extiende unas cinco páginas y aparece como una experiencia excepcional para su corta edad, en un contexto de entusiasmo revolucionario donde José Agustín, además de alfabetizar, dio clases de inglés y participó en distintos proyectos culturales, apoyado por la Casa de las Américas (pp. 40-45). José Agustín regresó a México al enterarse que una de sus hermanas sería operada del corazón, pero antes de ello ya se había separado de Margarita Dalton y solicitado la anulación de su matrimonio. En 1963, o sea, a los diecinueve, José Agustín se volvió a casar, pero con Margarita Bermúdez (p. 53), quien sigue siendo su compañera hasta la fecha. La autobiografía también pasa revista a las diferentes experiencias profesionales que realizó José Agustín desde muy joven y que se volvieron obligatorias a partir de su segundo matrimonio. Por esas fechas, el autor abandonó definitivamente los estudios y empezó a frecuentar el taller de Juan José Arreola, quien se comprometió a publicar su manuscrito de *La tumba*, después de haberlo leído y corregido. El nombre de autor sin apellidos, que eligió José Agustín al publicar *La tumba*, y con el cual firma su autobiografía, es también significativo. Él mismo explica en su autobiografía: “Firmé como José Agustín, porque me molestaba muchísimo que en Guerrero me confundieran con mi tío homónimo, compositor conocidísimo, autor de *La sanmaqueña*, *Acapulqueña*, *etcétera*. Yo quería darme a conocer por mis propios medios, sin que me relacionaran con nadie. Jia, jia” (pp. 48-49).

El apellido nos inscribe en un linaje, en cambio, el nombre singulariza al individuo al interior de su familia. De hecho, una de las raras reseñas

³³ José Agustín, *El rock de la cárcel*, p. 36.

sobre la primera edición de *La tumba* termina indicando el apellido y la edad del autor: “José Agustín se apellida Ramírez; tiene diecinueve años”,³⁴ como si el crítico creyera necesario presentarlo adecuadamente. Además de precoz, José Agustín se mostraba simbólicamente parricida, tendencia que se confirmará también en términos literarios.

IRREVERENCIA

El José Agustín que se desprende de la autobiografía es, además de alguien muy precoz, un joven irreverente, en particular con todo lo institucional. Esto aparece desde luego en su manera de recordar a sus maestros: “La miss de segundo C era una monja esférica con cara de ostión; conseguía sus orgasmos golpeándonos con una regla de ocho kilos” (p. 16).

Si esta monja aparece como una sádica, la mayoría de sus maestros varones lasallistas son presentados como pederastas en potencia (él único que se salva es uno). De manera bastante lógica, el relato de su escolaridad básica termina con su expulsión del Simón Bolívar al terminar segundo de secundaria. Otra anécdota de la autobiografía alude a la policía: “Una vez, saliendo de clases, íbamos por los Pinos y vimos a varios motociclistas en la Presidencia. Les ladramos, propuse. Margarita rio y ladré con todas mis fuerzas. Al poco rato nos alcanzaron los infelices. ¿Por qué nos ladró?, ladraban. Yo ladré, pero no a ustedes, ladré por gusto, qué está prohibido. Se pusieron furiosos” (p. 35).

Como era de esperarse, la historia terminó con José Agustín en la delegación, quien pudo salir libre con una mordida. Más adelante, José Agustín evoca uno de sus empleos impartiendo clases de historia de México a “policías retrasados mentales” (p. 51). Además de pitorrearse de la policía, José Agustín se burla de los autores consagrados a partir de juegos de palabras, por ejemplo, el taller Mariano Azuela se convierte en el “Marrano Cazuela” (p. 36).

³⁴ Huberto Batis y Federico Álvarez, art. cit., p. xvi.

Como ya lo hemos señalado, cuando publicó su autobiografía en 1966, José Agustín tenía apenas 22 años y tres libros publicados, que serán ampliamente reseñados y comentados en la prensa cultural de la época. Con ello ingresó en el círculo de los escritores conocidos y compartía su popularidad recién estrenada con Gustavo Sainz, quien gozó del mismo éxito con la publicación de *Gazapo* en 1965. Ambos se convirtieron en los nuevos valores de la literatura mexicana de vanguardia. Los artículos que comparaban sus novelas abundaron, desde entonces, la obra temprana de Sainz y de Agustín han quedado vinculadas. Por si fuera poco, Gustavo Sainz y José Agustín eran buenos amigos y trabajaban juntos en Mex-Abril (revista *Claudia*), un dato también registrado en la autobiografía de José Agustín (p. 58). Ambos hacían desplantes y declaraciones categóricas sobre escritores reconocidos y prestigiados como Juan Rulfo o el mismo Juan José Arreola, exmaestro y padrino literario de José Agustín,³⁵ lo que confirmó las inclinaciones parricidas de José Agustín. Al igual que sus personajes insolentes, José Agustín y Gustavo Sainz se convirtieron en los niños malcriados de la literatura mexicana, aunque, incluso en su autobiografía, Sainz proyectó siempre una imagen mucho más intelectual que José Agustín.

La actitud irreverente de José Agustín quedará registrada también en la prensa cultural de entonces. En sus primeras entrevistas, José Agustín parece a la defensiva y adopta una actitud deliberadamente iconoclasta. Con Federico Campbell utiliza expresiones como “ñeris” o “manis”.³⁶ Y al contestar a las preguntas de René Avilés Fabila tacha de “ancianos resentidos” a los que criticaron el proyecto de las autobiografías de jóvenes escritores, declarando además que los que creen que su escritura es simple

³⁵ “Habíamos despoticado, él just for the sake of it y yo por ardido, en contra del Centro Mexicano de Escritores, especialmente en contra de Juan Rulfo y (horror parricida) de Juan José Arreola” (José Agustín, *El rock de la cárcel*, p. 64).

³⁶ Federico Campbell, “Entrevista con José Agustín”, *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 31 de junio de 1966, pp. 3-6.

son “unos tarados”.³⁷ En el autorretrato solicitado por Emmanuel Carballo, José Agustín declara: “Me pitorreo de la solemnidad y de lo epidérmicamente trascendente”.³⁸ Además, en su autobiografía José Agustín reivindica su afición temprana por el rock: “De esa época data una de las manías que conservo hasta la fecha: el rock. A fines de 1955 empecé a oír el Hot 10 en Radio Mil. Era la época de *Rock Around the Clock*, *Sixteen Tons*, etcétera. Sin embargo, aún faltaban dos meses para los primeros discos de oro de Elvis Presley, de quien fui fanático devoto” (p. 21).

Se trataba en aquel entonces de un ritmo nuevo, que expresaba la rebelión juvenil y que era tildado de “extranjerizante” en México; con ello, José Agustín también desentonaba con el estereotipo del “hombre de letras”. Además, José Agustín divulgó su pasión por el rock en las entrevistas, por ejemplo, en el autorretrato solicitado por Carballo, declaraba: “Leo mucho, me encanta el rock y mi tocadiscos no se detiene en ningún momento. Si quieren, pueden considerarme escritor a go-go”.³⁹ En cierta forma nuestro autor ejerció una forma de militancia por este nuevo género musical, al que le dedicará sus colaboraciones en *El Día*, e incluso publicará un ensayo titulado *La nueva música clásica*⁴⁰ en 1968, cuyo título era otra provocación.

Así, además de la identificación del escritor con sus personajes, al reivindicar su afición por el rock, percibido entonces como una frivolidad, José Agustín aparecía como un emblema de la generación contestataria que se expandía por el mundo occidental y que en México tendría un nombre particular: la onda. Sobre ésta comenta Carlos Monsiváis en una de sus crónicas: “Límites aproximados: 1966-1972. En seis años, un fenómeno social espontáneo, sin organi-

³⁷ René Avilés Fabila, “Diálogo con José Agustín”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 3 de noviembre de 1966, núm. 247, pp. IV-VII.

³⁸ Emmanuel Carballo, art. cit., p. XIV.

³⁹ *Id.*

⁴⁰ José Agustín, *La nueva música clásica*, Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, México, 1968 (*Cuadernos de la juventud*). Reescrito en 1985 con un registro autobiográfico: José Agustín, *La nueva música clásica*, Editorial Universo, México, 1985.

zación posible, tan derivado como original, se introduce primero en el Distrito Federal y ciudades del norte (Tijuana, Monterrey) para infestar a continuación el resto del país. Un nombre para este caos o esta ambición de orden: la Onda”.⁴¹

La onda no fue realmente un fenómeno literario, fue un fenómeno social, es decir, el nombre que tomó el movimiento contracultural en el México de los años sesenta. Pero este término saltó a la literatura con la publicación de *Onda y escritura en México*,⁴² de Margo Glantz, en 1971. En la polémica presentación de dicha antología de cuentos, José Agustín y Gustavo Sainz aparecen como los voceros de una nueva tendencia de la literatura mexicana: “la literatura de la Onda”.⁴³

Así, al hablar del entusiasmo que experimentó con la lectura de *De perfil*, Carlo Coccioli escribe que le habían comentado que José Agustín tenía el aspecto de “un bolearito venido a más”.⁴⁴ De hecho, la idea del joven que se coló en la literatura gracias a una coyuntura favorable —el contexto de rebelión juvenil— subyace en esa imagen que ha perdurado en el juicio de una parte de la crítica sobre José Agustín. Esta percepción se acentuó porque los relatos juveniles se convirtieron en una moda literaria, alentada, entre otros, por Rafael Giménez Siles y Emmanuel Carballo,⁴⁵ lo que no dejó de molestar a algunos críticos y académicos.

⁴¹ Carlos Monsiváis, “La naturaleza de la Onda”, en *Amor perdido*, Era, México, 1977, p. 227.

⁴² Margo Glantz, *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, Siglo XXI, México, 1971.

⁴³ Denominación hasta la fecha vigente para dar cuenta de la ruptura que *La tumba* y *De perfil*, de José Agustín, así como *Gazapo*, de Gustavo Sainz introdujeron en las letras mexicanas a mediados de los años sesenta. Para un balance sobre la llamada “literatura de la onda”, remitimos a nuestro artículo: “La narrativa de José Agustín o la tiranía de una etiqueta”, *La Palabra y el Hombre*, 1999, núm. 111, pp. 81-91.

⁴⁴ Carlo Coccioli, “Literatura mexicana”, *Siempre!*, 8 de agosto de 1967, núm. 715, pp. 24-25.

⁴⁵ Estos editores lanzaron un concurso de primeras novelas, cuyos autores se conocen como la Promoción Diógenes, a saber: *El libro del desamor* (diciembre, 1967) de Julián Meza, *Mexicanos en el espacio* (abril, 1968) de Carlos Olvera, *Pasto verde* (julio, 1968) de Parménides García Saldaña, *Los hijos del polvo* (agosto, 1968) de Manuel Farill, *En caso de duda* (noviembre, 1968) de Orlando Ortiz y *Larga sinfonía en D y había una vez...* (diciembre, 1968) de Margarita Dalton (Cf. Susan Schaffer, *Prose fiction of the onda generation in Mexico*, Tesis doctoral, University of California, 1981, p. 146).

HUMOR

El último rasgo que define la figura del autor que se desprende de la autobiografía, y que se habrá podido percibir en las diferentes citas de José Agustín, es el humor, que ya hemos visto en los juegos de palabras o en las situaciones descritas. José Agustín se burla de sus maestros, de los policías, de los grandes escritores, pero también de sí mismo. Por ejemplo cuando comenta su actuación en la primera obra en la que le confiaron un papel “serio”: “Ganamos el segundo lugar y en las críticas a la obra, apuntaron: José Agustín Ramírez tiene madera, pero debería memorizar sus parlamentos (yo había dicho tete-tengo o alguna cacanallada similar)” (p. 27).

Aunque hay, desde luego, como en cualquier escritor incipiente, un deseo de desplegar sus lecturas o su conocimiento de la literatura universal, con este tipo de anotaciones entre paréntesis, José Agustín proyectaba la imagen de alguien que no se tomaba muy en serio.

El humor también fue señalado por varias de las reseñas que comentaron la tríada de libros que José Agustín publicó en 1966. Ello nos permite afirmar que era algo bastante inusitado en la literatura mexicana. Desde luego la ironía, el humor erudito existían y bastan como prueba la prosa de Jorge Ibarguengoitia o los microrrelatos de Augusto Monterroso. Pero el humor juguetón y procaz de José Agustín era algo inédito en las letras mexicanas.⁴⁶ Por su discurso, por sus centros de interés, por su visión irreverente, la figura de autor de José Agustín desentonaba, ya que difería del modelo del joven escritor que aspira a ser un hombre de letras.

⁴⁶ Sobre *La tumba*: “humor, cinismo y despreocupación parecen ser las tónicas prevaletentes en sus trabajos” (Raúl Leyva, “*La tumba* [revelaciones de un adolescente], por José Agustín”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 7 de agosto de 1966, s.p.); “lo que más me interesa sobre *La tumba* es el estilo [...] es irrespetuoso, dinámico, alegre, incisivo, caricatural y, sobre todo, gozosamente, desenfadadamente presidido por el humor —por un humor de nuevo cuño, tan contagioso como eficaz” (Emmanuel Carballo, art. cit., p. XIII). Sobre *De perfil*, Gabriel Careaga dice: “en un estilo absolutamente humorista y fresco” (“*De perfil*, novela de José Agustín”, *Revista de Bellas Artes*, 1966, núm. 11, pp. 95-96).

UN PROTAGONISTA DE LA LITERATURA MEXICANA

El proyecto de las autobiografías de jóvenes autores ha cumplido cincuenta años, los mismos que ha durado la carrera de José Agustín. José Agustín ha publicado hasta la fecha nueve novelas, cuatro compendios de cuento, dos obras de teatro, dos autobiografías, una trilogía de crónicas sobre la vida en México, varios ensayos y guiones de cine, compilaciones como crítico de rock, sin contar las numerosas antologías personales o colectivas. Sobre el impacto de su obra en la narrativa mexicana, el crítico Evodio Escalante opina:

la literatura de la Onda compromete una revolución estética sólo comparable a la que suscitó Mariano Azuela con la publicación de *Los de abajo* [...] La literatura de la Onda representa el aporte más significativo dentro del último tercio del siglo xx. Quiero decir: ningún autor, ninguna corriente, ninguna escuela ha tenido un efecto mayor que el que ha operado esta literatura dentro de nuestro contexto cultural.⁴⁷

En efecto, el discurso desenfadado que propuso José Agustín introdujo una ruptura en la literatura mexicana del siglo xx que suscitó vocaciones y tuvo incluso sus imitadores, aunque esa tendencia se haya revertido hacia el cambio de siglo.

La precocidad es un rasgo que por razones obvias no puede perdurar en el tiempo, pero la distancia recorrida nos permite confirmar que los rasgos característicos de la figura del autor que se desprendían de aquella temprana autobiografía, el estilo coloquial, la irreverencia y el humor, siguen siendo su signo distintivo. A partir de 1968, con el libro *Inventando que sueño*⁴⁸ —donde

⁴⁷ Evodio Escalante, “La revolución literaria de José Agustín”, en *Las metáforas de la crítica*, Joaquín Mortiz, México, 1998, p. 91. Opinión compartida por Roberto Bravo en “La novela joven en México (1975-1984)”, *La Palabra y el Hombre*, 1985, núm. 53-54, p. 11.

⁴⁸ José Agustín, *Inventando que sueño (drama en cuatro actos)*, Joaquín Mortiz, México, 1968.

publicó su célebre relato “Cuál es la onda”— y hasta fines de los setenta, el estilo coloquial de José Agustín se acentuó, volviéndose incluso argótico y alburero. En efecto, José Agustín incorporó en su narrativa el caló particular de los chavos de la onda, que se convirtieron en protagonistas de algunas de sus novelas, en particular de *Se está haciendo tarde* (1973), la más contracultural e intensa del conjunto de su obra. Como podemos verlo en el siguiente diálogo entre los dos protagonistas, un lector de tarot y un pequeño traficante :

¡Pero a qué horas salimos?, exclamó Rafael al sentir el sol penetrando hasta los huesos. Calaba. Y todo estaba verdísimo en su rededor.

Desde hace rayo, hijo. Estuvimos parroteando durante el atizapán hasta que pirañas el charro. Luego te clavaste con la posteriza, pero te sacó de onda el póster de Frank Zappa cagando y dijiste que mejor nos saliéramos y te dije vámonos de una vez a la playuca y te desvestiste y te pusiste el traje de baño y tus lentes y le llegaste aquí afuera y nomás vi cómo te clavabas viendo el almendro. Te dije que esta mostaza está súper.⁴⁹

En este ciclo abiertamente contracultural, su obra se radicalizó incorporando a personajes y situaciones límite, en particular, las experiencias con drogas y alucinógenos. La adhesión a la contracultura de José Agustín no sólo se dio en la ficción, él mismo experimentó con las drogas psicodélicas, fue arrestado en posesión de marihuana y acusado injustamente de tráfico en diciembre de 1970, por lo que purgó una pena de siete meses en el Palacio Negro de Lecumberri.⁵⁰ Esta experiencia aparece narrada en su segunda autobiografía, *El rock de la cárcel* (1984), una continuación de la que publicara en 1966, y con la cual termina el ciclo de la contracultura. El paso por la

⁴⁹ José Agustín, *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, Joaquín Mortiz, México, 1994 [1 ed. 1973], p. 18.

⁵⁰ En Lecumberri coincidió con los presos políticos del 68 y en particular con José Revueltas, por el que Agustín siempre ha manifestado públicamente una gran admiración.

cárcel terminó confirmando la imagen del escritor rebelde y disonante que se había configurado a partir de 1966. En realidad, la traumática vivencia carcelaria fue sobre todo exorcizada a través de la ficción y se decantó por una poética del enclaustramiento, a través de personajes encarcelados o que tratan de huir, sin éxito, de atmósferas enrarecidas.⁵¹ Hacia fines de los setenta, la actitud de José Agustín como figura pública dejó de ser provocativa, es posible que la cárcel y la paternidad⁵² tuvieran que ver con este cambio; sus declaraciones sobre los críticos y los escritores que no compartían sus misma estética o gusto literarios se volvieron moderadas, de hecho, José Agustín se volvió mucho más discreto. En una entrevista de 1977 declaraba: “Cuando me lancé a publicar, la emprendí contra medio mundo, no respetaba a nadie, me generé pleitos terribles que a veces se resolvieron incluso por la vía del puñetazo. Todo un grupo de escritores mexicanos nos estuvimos tratando con mucha insolencia, con falta de respeto total. Después vi que eso era un error [...] Desde que comprendí esto, mi actitud se ha modificado.”⁵³

No obstante, la irreverencia respecto a las vacas sagradas de la literatura mexicana nunca desapareció de su narrativa. A pesar de haber sido escrita en un contexto opresivo, el humor es también una constante en *Se está haciendo tarde*, donde, por ejemplo, José Agustín inventó una marca de tequila con todo y eslogan que aludía claramente a Juan Rulfo: “¡Tequila Ruco Rulfo, de Jalisco! ¡Usted caminará en su propia guácara!”.⁵⁴ En *Dos horas de sol*, publicada en 1994, el traje de lino de uno de los protagonistas es mancillado por un personaje con un extraño parecido a un reconocidísimo escritor mexicano: “un costeño viejo, prieto, rechoncho, con la barba crecida sobre una enorme

⁵¹ Además de *Se está haciendo tarde*, integran este ciclo la obra de teatro *Círculo vicioso* (1972); la novela *El Rey se acerca a su templo* (1976); la segunda autobiografía de José Agustín, *El rock de la cárcel* (1984); y algunas novelas incluidas en compendios posteriores, “Mírate en este espejo”, de *No hay censura* (1988); “Me encanta el infierno”, de *No pases esta puerta* (1992).

⁵² José Agustín procreó tres hijos con Margarita Bermúdez.

⁵³ Poli Délano, “Entre la pluma y la pared”, *Plural*, 1977, núm. 64, p. 63.

⁵⁴ José Agustín, *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, p. 60.

papada, parecidísimo a Octavio Paz sólo que en jodido, se detuvo junto al Big Boss Man y, sin más, vomitó copiosamente sobre los pantalones blancos y en los zapatos de piel de cabra de mi viejo amigo y jefe también”.⁵⁵

La comparación con Octavio Paz es cómica por paradójica; además de premio nobel, Paz era el mandarín más influyente de las letras mexicanas en los años noventa. La broma de José Agustín distaba de ser inocente.

No obstante, cerrado el ciclo contracultural en la ficción,⁵⁶ los personajes de las novelas de José Agustín maduraron con él y nos ofrecen una mirada despiadada de la sociedad circundante. En cierto modo, se trata de la continuación lógica de la manera como sus personajes adolescentes miraban el mundo de los adultos. La narrativa de José Agustín se nutre del contraste, por ello sus figuras retóricas de predilección han sido, desde sus inicios, las del exceso: la hipóbole, el oxímoron, la antítesis. Con excepción de *Ciudades desiertas*, una sátira del programa internacional de escritores de Iowa,⁵⁷ en su narrativa de madurez José Agustín retrata contextos decadentes y bastante sombríos,⁵⁸ pero éstos son siempre atenuados por el humor y la pirotecnia verbal, que se han convertido en un medio de comunicación y de complicidad con sus lectores. Aunque José Agustín ha escrito dos novelas de anticipación,⁵⁹ con su última novela publicada ha vuelto a sus primeros amores literarios, pues el contexto referencial de *Arma blanca* (2006) es justamente el de las manifestaciones estudiantiles del 68 y uno de sus protagonistas está inspirado en el escritor José Revueltas, con el que José Agustín convivió en la cárcel y cuyas obras completas había epilogado en 1967.⁶⁰

⁵⁵ José Agustín, *Dos horas de sol*, Seix Barral, México, 1994, p. 18.

⁵⁶ En 1996, José Agustín publicó también *La contracultura en México*, una crónica donde analiza un fenómeno social del que él mismo formó parte (José Agustín, *La contracultura en México*, México: Grijalbo, 1996).

⁵⁷ *International Writing Program*, vigente desde 1967.

⁵⁸ Tal es el caso de *Cerca del fuego* (1986), *Dos horas de sol* (1994), *Vida con mi viuda* (2004).

⁵⁹ *Cerca del fuego* (1986) y *Vida con mi viuda* (2004).

⁶⁰ José Agustín “Epílogo de...”, en José Revueltas, *Obra literaria*, Empresas Editoriales, México, 1967, pp. 631-649.

Después de 1966, José Agustín ha abordado prácticamente todos los géneros literarios y el estilo coloquial es una constante, incluso en las crónicas históricas,⁶¹ género al que le consagró los tres volúmenes de *Tragicomedia mexicana*, crónica de la vida en México de 1949 a 1990. En éstas, José Agustín echa mano de una seria documentación, pero también incluye la memoria oral, los chistes, las modas, las canciones de cada sexenio abordado. También prescinde de las notas bibliográficas y elige otra vez ese tono desparpajado y personalísimo que se ha convertido definitivamente en su sello distintivo. Para muestra baste un botón, al evocar el sexenio del presidente Gustavo Díaz Ordaz: “El pueblo, que de alta política no podía saber nada debido al impenetrable hermetismo del sistema, lo único que advirtió de Díaz Ordaz fue su inocultable fealdad. Le decían el Mandril, el Chango, el Trompudo, el Hocicón, el Monstruo de la Laguna Prieta y así por el estilo”.⁶²

José Agustín recibió en 2011 el Premio Nacional de Ciencias y Artes, pero su posición en la República de las letras mexicanas sigue siendo singular. Es el autor que mejor expresó en México el contexto de rebelión generacional de los sesenta, en el que empezó a escribir. Pero la identificación de su discurso con su propia persona y con el fenómeno social de la Onda se convirtieron en un fardo con el que José Agustín tuvo que lidiar en la madurez. No obstante, José Agustín es un escritor que cuenta con numerosos lectores, que ha logrado vivir de sus libros y que ha contado con una crítica atenta, pero también con algunos acérrimos detractores que siguen creyendo que su obra no merece el calificativo de literaria. A lo largo de cincuenta años de carrera, José Agustín ha forjado una identidad literaria a contracorriente de algunas ideas preconcebidas sobre lo que

⁶¹ Sobre éstas, remito a nuestro artículo “José Agustín, un escritor políticamente incorrecto”, *Estudios Jaliscienses. Literatura y política*, 2012, núm. 90, pp. 59-71.

⁶² José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1949 a 1970*, Planeta, México, 1990, p. 232.

debe ser la literatura, entre otras cosas porque su narrativa ridiculiza el lugar común y el cliché literario. Pero siendo tan personal, esa voz narrativa que se impone en todos sus textos, y que es su signo distintivo, tiende a veces a mellar la autonomía de la ficción.

REFERENCIAS

- AGUILAR MORA, Jorge, “El lenguaje entusiasta”, *El Día*, 3 de diciembre de 1966, s. p.
- AGUSTÍN, José, *La tumba*, Ediciones Mester, México, 1964.
- , *La tumba*, Editorial Novaro, México, 1966 (*Grandes escritores de nuestro tiempo. Latinoamericanos. Los nuevos valores*).
- , José Agustín, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- , *De perfil*, Joaquín Mortiz, México, 1966 (*Serie del volador*).
- , *De perfil*, Joaquín Mortiz, México, 1993.
- , “Epílogo de...”, en José Revueltas, *Obra literaria*, Empresas Editoriales, México, 1967, pp. 631-649.
- , *Inventando que sueño (drama en cuatro actos)*, Joaquín Mortiz, México, 1968.
- , *La nueva música clásica*, Editorial Universo, México, 1985.
- , *La nueva música clásica*, Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, México, 1968 (*Cuadernos de la juventud*).
- , *El rock de la cárcel*, Joaquín Mortiz, México, 1990 [1ª ed. 1984].
- , *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1949 a 1970*, Planeta, México, 1990.
- , *Dos horas de sol*, Seix Barral, México, 1994.
- , *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, Joaquín Mortiz, México, 1994 [1 ed. 1973].
- , *La contracultura en México*, Grijalbo, México, 1996.
- AVILÉS FABILA, René, “Diálogo con José Agustín”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre !*, 9 de noviembre de 1966, núm. 247, pp. IV-VII.

- BATIS, Huberto y Federico Álvarez, “José Agustín: *La tumba* (Ed. Mester)”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 16 de septiembre de 1964, núm. 135, p. XVI.
- BOIX, Christian, “La voix narrative” y “Les outils d’analyse de la voix narrative”, en Marc Marti (ed.), *Espace et voix narrative*, Publication de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines / Centre de Narratologie Appliquée, Nice, 1999 (*Cahiers de narratologie*, 9), pp. 143-148 y 159-173.
- BRAVO, Roberto, “La novela joven en México (1975-1984)”, *La Palabra y el Hombre*, 1985, núm. 53-54, pp. 11-14.
- CAMPBELL, Federico, “Entrevista con José Agustín”, *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excelsior*, 31 de junio de 1966, pp. 3-6.
- CANTÚ, Arturo, “*De Perfil*. La segunda novela de José Agustín” *El Día*, 1 de octubre de 1966, s. p.
- CARBALLO, Emmanuel, “¿*La tumba* ? una obra tan ingenua como pedante”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 17 de agosto de 1966, núm. 235, pp. XII-XIV.
- CAREAGA, Gabriel, “*De perfil*, novela de José Agustín”, *Revista de Bellas Artes*, 1966, núm. 11, pp. 95-96.
- COCCIOLI, Carlo, “Hablemos de la literatura mexicana y de la camarilla que inventó el hilo negro y el agua tibia (*De perfil*)”, *Siempre!*, 8 de marzo de 1967, núm. 715, pp. 24-25.
- COUTOURIER, Maurice, *La figure de l’auteur*, Seuil, París, 1995 (*Poétique*).
- DÉLANO, Poli, “Entre la pluma y la pared”, *Plural*, 1977, núm. 64, pp. 59-66.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, t. II, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- ESCALANTE, Evodio, “La revolución literaria de José Agustín”, en *Las metáforas de la crítica*, Joaquín Mortiz, México, 1998, pp. 91-97.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, París, 1972 (*Poétique*).
- GLANTZ, Margo, *Onda y Escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, Siglo XXI, México, 1971.
- GUNIA, Inke, “¿*Cuál es la onda?*”. *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*, Ediciones de Iberoamericana, Frankfurt am Main, 1994.

- LARA-ALENGRIN, Alba, “José Agustín, un escritor políticamente incorrecto”, *Estudios Jaliscienses. Literatura y Política*, 2012, núm. 90, pp. 59-71.
- , “La narrativa de José Agustín o la tiranía de una etiqueta”, *La Palabra y el Hombre*, 1999, núm. 111, pp. 81-91.
- , *La quête identitaire dans l'œuvre de José Agustín (1964-1996)*, Université Paul-Valéry-Montpellier III, Montpellier, 2007 (*Etudes américaines*, 4).
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, París, 1975 (*Poétique*).
- LEMPÉRIÈRE, Annick, *Intellectuels, Etats et Société au Mexique*, L'Harmattan, París, 1992.
- LEYVA, Raúl, “La tumba (revelaciones de un adolescente), por José Agustín”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 7 de agosto de 1966, s. p.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, “Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1980)”, *Revista Iberoamericana*, núm. 164-165, 1933, pp. 659-685.
- MONSIVÁIS, Carlos, “La naturaleza de la Onda”, en *Amor perdido*, Era, México, 1977, pp. 225-262.
- ROSZAK, Theodore, *The Making of a Counter Culture*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1968.
- SCHAFFER, Susan, *Prose fiction of the onda generation in Mexico*, Tesis doctoral, University of California, 1981.
- SEFCHOVICH, Sara, *México: país de ideas, país de novelas (una sociología de la literatura mexicana)*, Grijalbo, México, 1987.
- SERNA, Enrique, “Códice agustiniano”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Mortiz, México, 1996, pp. 248-259.
- TEJERA, Humberto, “Escaparate de libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 25 de octubre de 1964, p. 7.
- VV. AA., *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1966.
- VV. AA., *Los narradores ante el público. Segunda Serie*, Joaquín Mortiz, México, 1967.
- ZENDEJAS, Francisco, “Multilibros”, *Excélsior*, 30 de agosto de 1964, s.p.

JUAN VICENTE MELO: LA AUTOBIOGRAFÍA DE UN ESCRITOR MITÓMANO

Julia Érika Negrete Sandoval
Independiente

*La significación de la autobiografía hay que buscarla, por lo tanto,
más allá de la verdad y la falsedad, tal como las concibe,
con ingenuidad, el sentido común. La autobiografía es, sin duda alguna,
un documento sobre una vida, y el historiador tiene perfecto
derecho a comprobar ese testimonio, de verificar su exactitud.
Pero se trata también de una obra de arte, y el aficionado a la literatura,
por su parte, es sensible a la armonía del estilo,
a la belleza de las imágenes.*

GEORGES GUSDORF

Dos libros de cuentos, *Los muros enemigos* (1962) y *Fin de semana* (1964),¹ integraban la obra de Juan Vicente Melo, uno de los escritores me-

¹ En realidad, para entonces, Melo ya contaba con tres libros publicados. El primero, del que está lejos de enorgullecerse, tiene como título *La noche alucinada*, y fue publicado en 1956. Melo se refiere a él entre paréntesis, obligado por la mención que de él hace Carballo en la introducción que acompaña a la autobiografía: “Emmanuel Carballo, con la malicia y la tenacidad que lo caracteriza, descubrió un temprano volumen, *La noche alucinada*, publicado por la Editorial Fournier, o sea La Prensa Médica Mexicana, y patrocinado por mi padre como premio a mi buena conducta y a tener un título de médico-cirujano-partero entre las manos” (Juan Vicente Melo, *Juan Vicente Melo*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966 [*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*], p. 14. En adelante, todas las citas de este título se harán entre paréntesis dentro del texto).

nos prolíficos de la llamada Generación de Medio Siglo,² cuando se aventuró a escribir *Juan Vicente Melo* (1966), su autobiografía. Impulsados por la iniciativa de Emmanuel Carballo y Rafael Giménez Siles, el grupo de once jóvenes escritores desafiaron las convenciones del género al darse a la tarea de autorretratarse cuando estaban apenas en los albores de su carrera. En estas autobiografías, prematuras todas, la confesión y el develamiento de la intimidad de los autores se encamina más bien hacia la valoración de sus primeros pasos en el terreno de las letras y hacia la expresión de una voluntad de formular los principios creativos que habían guiado su trabajo escritural reciente y los que posiblemente conducirían el futuro; “más que rendiciones de cuenta del pasado”, escribe Jorge Ruffinelli, se trata de “afirmaciones juveniles y estridentes de cada personalidad artística en gestación ante una obra también en gestación”.³

Que una autobiografía se escribe al final de la vida, cuando el recorrido está en sus últimas etapas o, por lo menos, cuando el autobiógrafo cree que ha llegado el momento de hacer un balance, es una fórmula ausente o, en todo caso, contravenida en estos textos agrupados bajo la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. La irreverencia que muchos han visto en este empeño autobiográfico tiene una coartada: el nombre de la colección advierte que se trata de “presentaciones”, una forma más simple de manifestar el encuentro de una vocación y la intención de continuarla, que inevitablemente conduciría hacia algo más. Ese más acá de la autobiografía ha traído consigo, sin embargo, otra forma de enfrentar el hecho autobiográfico, un giro que retaría el estigma del pudor y retraimiento del escritor hispanoamericano a hablar de sí mismo, más aún si le agrega el estigma de la corta edad. El proyecto fue, en pocas palabras, una tentativa de responder a

² También llamada Generación de la Casa del Lago o de la *Revista Mexicana de Literatura*.

³ Jorge Ruffinelli, “Al margen de la ficción: Autobiografía y literatura mexicana”, *Hispania*, 1968, núm. 3, p. 513.

las preguntas del porqué y el para qué de la escritura; fue también, y Melo lo sabía, un ademán narcisista de creación de una figura para un nombre y de un nombre para una obra.

No había que esperar el paso de los años para que algunos de estos escritores reconocieran la osadía de convertirse en autobiógrafos cuando rondaban apenas los treinta años. Cuando Melo advierte que “las autobiografías deben escribirse cuando el destino ha sido plenamente cumplido —y entonces puede hablarse ya de vida, de mito” (p. 13), acepta la regla general de que la escritura de una autobiografía es privilegio de quienes, después de haber recorrido el camino de la vida, están colmados de experiencias y de lecturas que dan cuenta del hombre que quieren retratar.⁴ Toma también en consideración la idea de que un autor se define como tal por su obra y de que ésta, a su vez, es traspasada por rasgos comunes, marcas de una cierta identidad que las agrupa bajo un común denominador; ese conjunto de señas identitarias de escritura llamado *estilo* es lo que une a la obra con su creador. Pero, ¿qué es la obra?, ¿cuántos volúmenes se necesitan para hablar de “la obra de” y ganarse el derecho de llevar al papel la historia de la vida? En apariencia, la desventaja de los reducidos libros publicados, unida al tema de la edad, somete la autobiografía de Melo, lo mismo que la de sus contemporáneos, a una lectura desviada del canon autobiográfico, y situada, en cambio, en terrenos un tanto irreconocibles y fluctuantes, mezclados a veces con la poesía y la ficción. En apariencia, digo, por-

⁴ Este titubeo es un rasgo común de los escritores de la colección. Salvador Elizondo, por ejemplo, expresa: “A mi edad no tengo aún la perspectiva o mi perspectiva de la vida es demasiado presuntuosa para poder concretarla sobre el papel. La vida todavía me está viviendo, en el mismo sentido en que se emplea el gerundio ‘está lloviendo’, para que de ella no pueda tener más certidumbre que la de mi vocación y del estado de ánimo en que esa vocación ha fraguado” (*Salvador Elizondo*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966, p. 13 [*Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*]). Melo confiesa: “mi vida todavía no ha comenzado” y “no me conozco aunque responda a mi nombre” (p. 12).

que incluso las convenciones más esquemáticas del género condescienden en este punto.⁵

Lo cierto es que, independientemente de los protocolos del género, la autobiografía de Melo hace explícita su contradicción interna y, mediante ese reconocimiento, privilegia la inventiva y el lenguaje. No es que ponga explícitamente en tela de juicio la referencialidad, pues, de hecho, consigue un retrato fiel de sí mismo y de su época; más bien, le interesa reproducir una imagen acorde con los principios, obsesiones e inclinaciones estilísticas presentes hasta el momento en sus cuentos y las que se están moldeando por los mismos años para dar lugar a sus obras posteriores: algunos cuentos más y las novelas *La obediencia nocturna* (1969) y *La rueda de Onfalia* (1996). Ambas novelas provienen en línea directa de la autobiografía, son extensión metafórica y reelaboración poética de temas y recursos privilegiados en ella. Sin embargo, la cercanía en tiempo entre la autobiografía y *La obediencia nocturna* es también una proximidad en temas y contenidos. Los planteamientos de la autobiografía en los términos de una poética sirven como recursos de su propia escritura y anticipan, al mismo tiempo, algunos de los contenidos de novela.

Melo no titubea en admitir que, como escritor, “me encuentro en un momento en que me resulta difícil y orgullosamente engañoso hablar de una obra que es inexistente puesto que se reduce a dos libros de cuentos que nada

⁵ El propio Philippe Lejeune concede que el nacimiento del autor exige por lo menos dos libros que, unidos por el nombre, constituyan a los ojos del lector un “signo de realidad” indispensable para el “espacio autobiográfico”. Lejeune explica la importancia de la obra en la constitución del autor en los siguientes términos: “Un autor no es una persona. Es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso, y lo imagina a partir de lo que produce. Tal vez no se es autor más que a partir de un segundo libro, cuando el nombre propio inscrito en la cubierta se convierte en el ‘factor común’ de al menos dos textos diferentes y da, de esa manera, la idea de una persona que no es reducible a ninguno de esos textos en particular, y que, capaz de producir otros, los sobrepasa a todos” (“El pacto autobiográfico”, *Suplementos Anthropolos*, 1991, núm. 29 [“La autobiografía y sus problemas teóricos”], p. 51).

aportan a la literatura Mexicana” (pp. 13-14). Su obra, sin embargo, ya está ahí para informar sobre su persona, para sustentar y significar su nombre, para darle y darnos de qué hablar. Y porque hay obra que antecede a la autobiografía y otra en proceso que le sucederá, Melo parte de su relación con la escritura para luego abrir las puertas íntimas del recuerdo y visitar los lugares en que sostuvo sus primeros contactos con la literatura: personas, libros, acontecimientos, signos, todos propulsores de su vocación de escritor.

Debido a que su construcción literaria dice más de Melo, o por lo menos dice otra cosa que el relato puro de los acontecimientos, me inclino a pensar esta autobiografía en términos de su elaboración literaria y su conciencia poética en tanto precursores de la gran suma que representa *La obediencia nocturna*.⁶ En particular, destaco dos momentos, dos rasgos fundantes de ese credo estético: el primero de ellos se relaciona con lo que algunos han dado en llamar su “poética de la mentira”,⁷ espacio conceptual construido sobre la autopercepción de Melo como mentiroso, desde donde manipula las argucias de su propia escritura; el segundo se sostiene sobre el manejo del

⁶ En la autobiografía, al comentar lo que en ese momento está escribiendo, Melo describe una novela a la que lo liga “una experiencia personal viva y sentida profundamente” (p. 58) y en la que explorará recursos novedosos como el hecho de que cada capítulo esté narrado en primera persona y por un personaje distinto, aunque todos en función de un personaje principal; la introducción de un “coro que comenta, en un lenguaje popular, cotidiano, de murmullo, la situación del personaje en cuestión”; y, una novedad más, “la constante presencia del Yo, el autor que todo sabe y que maneja a sus personajes” (p. 59). Sin embargo, a *La obediencia nocturna* la describe simplemente como un relato inédito que, junto con la novela, representa “un nuevo punto de partida” (p. 61). En *Los narradores ante el público* —libro que reúne las participaciones de escritores convocados al ciclo de conferencias dictadas en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes en 1965—, Melo afirma: “Mis dos próximas novelas — *La obediencia nocturna* y otra todavía sin título — representan una nueva experiencia, otro punto de partida” (Joaquín Mortíz, México, 1966 [Confrontaciones], p. 175). No está de más mencionar que la autobiografía es una versión ampliada de este texto; lo reproduce en su mayoría con ligeras modificaciones.

⁷ Véase Alfredo Pavón, *Ojo insomne*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Veracruzano de Cultura, Xalapa, 1999, p. 122.

tiempo en los fragmentos donde la narración se vuelca, de pronto, al presente mediante el uso de un “veo”, sustituto de un “recuerdo” o “me acuerdo” que mejor definiría la rememoración. Este acto de presentificación es la marca de añoranza de un tiempo, el de la infancia, que signa la vocación de Melo y el destino del personaje narrador de *La obediencia nocturna*.

LA ÉPOCA QUE VIO NACER A JUAN VICENTE MELO

Después de haberse graduado como médico, con una especialidad en dermatología obtenida en el hospital Sant-Louis en París, Juan Vicente Melo Ripoll (1932-1996) se muda del puerto de Veracruz, su tierra natal, a la Ciudad de México para dedicarse por completo a la literatura. Una vez asentado en la capital y gracias a la intervención de José Emilio Pacheco, comienza a colaborar en *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, y en 1963 se hace cargo de la dirección de La Casa del Lago, espacio que sería el centro de la actividad cultural e intelectual que durante esos años cambiaría el destino de las letras mexicanas. Esta época de efervescencia, de resurgimiento del pensamiento crítico y de la creación liberada del nacionalismo de las décadas anteriores, es también la época en que la creatividad de Melo se desata; es el presente desde donde se asume como escritor y figura intelectual de su tiempo: “la Casa del Lago, mi novela en preparación, mis amigos constituyen el centro de mi vida” (p. 56), asegura con orgullo.

Este periodo fue, en efecto, el centro de su vida, como sería el de otros de la generación. Varios factores favorecieron la integración de este grupo de escritores y su fructífera labor intelectual. Algunos aseguran que uno de los estímulos más grandes de estos escritores, detonante quizás de los rasgos que los distinguen, fue la publicación en 1956 de *El arco y la lira* de Octavio Paz, libro que sintetiza, en su capítulo “La revelación poética”, los ideales de la literatura moderna, adoptados con entusiasmo y de maneras diversas por todos ellos: lo sagrado, la parte nocturna e irracional del ser humano, la otredad, la metamorfosis, la revelación, además de la actitud crítica ante toda manifestación

cultural.⁸ Si los primeros son temas que marcan la literatura de estos años, la última se convierte en un emblema asumido en la práctica. Melo, seguro de su ejercicio como crítico en el ámbito de la música, reconoce el valor de esta actitud en sus coetáneos, quienes, afirma, “han hecho de la crítica de arte un género digno y dignificado” (p. 42). Por eso, no duda en afirmar que su generación “ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores” (pp. 42-43).

A decir de Armando Pereira, la participación de todos ellos en varias de las instituciones y publicaciones más prominentes del momento fue otro factor favorecedor de su impacto cultural. El Centro Mexicano de Escritores y la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México —y a instancia de ella la fundación de La Casa del Lago, el resurgimiento de la *Revista de la Universidad de México* y el movimiento Poesía en Voz Alta—⁹ fueron los espacios que durante casi una década concentrarían una intensa actividad artística y de pensamiento.

Para mejor situar a Melo dentro la dinámica cultural que se tejía por esos años hay que señalar un fenómeno que él mismo anota, como no queriendo, entre paréntesis en la autobiografía. Me refiero a la llamada “mafia literaria”, nombre que acabaría por imponer su connotación negativa de elitismo y hasta criminalidad a este grupo de escritores. En palabras de Melo:

⁸ Armando Pereira, “La generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, *Literatura Mexicana*, 1995, núm. 1, p. 201.

⁹ El Centro Mexicano de Escritores, fundado en 1951, acogió e impulsó la obra de Inés Arredondo, Salvador Elizondo y Juan García Ponce, por mencionar unos cuantos nombres. Cuando Jaime García Terrés asume, en 1953, la dirección de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México se funda la Casa del Lago, que dirigiría Tomás Segovia desde 1961, y luego Juan Vicente Melo en 1963. Juan García Ponce fungiría como jefe de redacción de la *Revista de la Universidad*; José de la Colina dirigiría los cineclubes; Juan José Gurrola, el teatro y la televisión universitaria; Inés Arredondo, la prensa; y Huberto Batis, la Dirección General de Publicaciones y la imprenta universitaria (*ibid.*, pp. 205-206).

“Pacheco me recibió fraternalmente en su casa cuando abandoné la medicina y Veracruz, y me introdujo en ese medio, hoy tan criticado, tan incomprendido, tan lleno de preguntas sobre sí mismo, que se ha dado en llamar, para consuelo de muchos y desesperanza e ira de no pocos, la ‘mafia’” (p. 27). Además de la *Revista Mexicana de Literatura*, los suplementos culturales *México en la Cultura* (del periódico *Novedades*) y *La Cultura en México* (de la revista *Siempre!*) constituyeron, en opinión de Pereira, espacios fundamentales, y casi exclusivos, para la Generación de Medio Siglo. De esa aparente exclusividad y de la constante participación del grupo de jóvenes escritores en otros medios impresos provinieron las recriminaciones en contra de su supuesto dominio.¹⁰

La autobiografía aparece en la época más dinámica y estimulante de la vida de Melo y de las letras mexicanas: 1966; fue el año en que la Generación de Medio Siglo llegaría a una especie de pináculo de su labor en la promoción cultural, en la crítica de arte, en la traducción y difusión de escritores extranjeros y el impulso de talentos nacionales. Después de este año, la situación cambia, y todo lo que en años anteriores habían construido comienza a desplomarse. En 1967, un lamentable incidente marcó el destino de la Generación de Medio Siglo y, en particular, el destino de Melo: el asesinato de un estudiante homosexual italiano en la Facultad de Filosofía y Letras, crimen en el que, por habladurías, Melo resultó involucrado.¹¹ Otros aseguran que las acusaciones en contra de Melo se debieron a los escándalos a raíz de las fiestas y demás alborotos suscitados en La Casa del Lago.¹² Como sea, decidido a apoyar a Melo en este trance, el grupo de escritores se enfrentaría a Gastón García Cantú, quien en ese mismo año había asumido la dirección de la Coordinación de Difusión Cultural. Sin embargo, todo

¹⁰ Véase *ibid.*, pp. 208-210.

¹¹ *Ibid.*, p. 210.

¹² Véase Mario Muñoz, “Juan Vicente Melo en el contexto de su generación”, en Alfredo Pavón (ed.), *Contigo, cuento y cebolla (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/ Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, pp. 1-3.

intento de protesta sería en vano, pues todos se vieron obligados a renunciar a sus puestos. Este acontecimiento representó el regreso de Melo a Veracruz.

La redacción de la autobiografía, a mitad de su trayecto creativo, será un parteaguas, un punto de inflexión, en la escritura de Melo. Representa un principio, como él mismo afirma casi al final, a partir del cual establece un distanciamiento simbólico del cuento para aventurarse al largo aliento de la novela, donde experimentará con otras modulaciones y llevará a otro nivel la exploración de los temas que lo obsesionaban: el amor (o su imposibilidad), la invención de la realidad, el mal, la desintegración de la familia, “el sentimiento de aversión a la ciudad, las afrentas y la humillación a que se ven sometidos los personajes en sus relaciones” (p. 61). La importancia de este texto reside en que señala, además de los momentos clave en la vida del autor —la infancia y su presente como director de la Casa del Lago—, los principios que rigen su creación, es decir, una suerte de poética muy unida a su personalidad, o acaso definida por ella, por su condición atávica y su temple de mentiroso.

UNA POÉTICA DE LA MENTIRA

“El poeta es un fingidor”, comienza el conocido poema de Fernando Pessoa, y continúa: “Finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que de veras siente”. Melo no podía estar más de acuerdo; sin embargo, no se conforma con confesar su mitomanía, sino que la convierte en uno de sus recursos predilectos. La de Melo es una escritura enigmática, llena de simbolismos, de rodeos, de frases cortas, de repeticiones que parecen poner a los personajes en el límite de la disolución, una escritura por momentos angustiante, que asfixia como un vapor denso, que envuelve y estorba a la respiración. En la autobiografía, en cambio, domina la sobriedad y la voluntad de seguir una historia, en el sentido cronológico, en que ubicar al personaje que es él mismo. Algo que desde el comienzo llama la atención es la insistencia de Melo en cuestionar la legitimidad de este texto. A diferencia de la típica duda sobre los alcances del género para capturar una vida sin

caer en las tergiversaciones que el funcionamiento que la memoria impone, Melo comienza su relato autobiográfico tímidamente, disculpándose por la osadía de escribir sobre sí mismo cuando tenía apenas 34 años de edad y sólo un par de libros publicados:

aquí estoy, en la primera página de una autobiografía que figurará al lado de las que, acaso en este mismo momento, redactan mis compañeros de generación y otros, más jóvenes que yo y que las han terminado sin muchas dificultades, a capa y espada, porque tienen más cosas que decir sobre sí mismos y sobre lo que escriben (o van a escribir. Porque *saben* lo que van a escribir y, en cambio, yo no sé nada de mí ni de lo que seré como escritor dentro de diez años —para fijarme un término al menos como prueba, por ejemplo) (p. 12).

Este rasgo resulta significativo porque introduce la verdadera naturaleza del texto: ser un ejercicio de confesión, un experimento si se quiere, que promete una verdad a medias, en el sentido biográfico, pero una verdad más profunda, en el sentido existencial, alcanzable sólo mediante la ejecución artística de la palabra. Más allá del empleo de un lenguaje poético y de poner en tela de juicio su propia práctica prematura de la autobiografía, destaca la naturaleza inventiva de su narración, según la orientación específica que le da Melo: inventar es mentir. Declararse mentiroso es la excusa perfecta para desviar, a paso de gato, la narración autobiográfica al plano del juego, de la ambigüedad, de la paradoja, del soy yo pero soy otro:

Invento cosas —en los cuentos, en las novelas y, hasta en las notas críticas sobre libros y música— porque me gusta contar historias, porque *me gusta contar mentiras*, porque me gusta *inventar una realidad distinta* a la que cotidianamente estoy supeditado. Mentir es, para mí, una necesidad. *Nunca digo la verdad. Siempre invento* cosas: de mí, de lo que sucedió respecto a mí, de lo que pasó en una fiesta, de mi personal comportamiento. Digo mentiras a tal grado que acabo por creer en ellas y por hacer de ellas la única y posible verdad (p. 16. Mis cursivas).

El gusto por las mentiras y por la invención define la actitud creativa y vital de Melo; admite que nunca dice la verdad, que miente por necesidad, porque le gusta contar historias. Con este guiño se cuela a la invención y nos engaña, aunque por momentos finja que dice la verdad. Cuando se le pregunta por qué escribe, Melo resume su respuesta en las siguientes palabras: “porque nací escritor, porque *escribo* (aunque lo haga de vez en cuando, sin disciplina, sin rigor), porque no sé hacer otra cosa, por necesidad de inventar una realidad más próxima a mí, porque presiento que así me será revelado, a través de lo que escribo y de lo que escribiré, una verdad que me explique a mí mismo” (p. 29. *Mis cursivas*). Una verdad que, contradictoriamente, sólo puede obtener mintiendo, inventando cosas.

Mentir es “decir o manifestar lo contrario de lo que se sabe, cree o piensa” o “inducir a error”, pero también “fingir, aparentar”.¹³ En la autobiografía, el truco de la mentira sirve a Melo, quizás más que los paréntesis tan caros a su estilo,¹⁴ para protegerse, del mismo modo que se cree que la novela autobiográfica o la autoficción constituyen una especie de fuerte tras el cual el escritor se escuda para, bajo el pretexto de elaborar un enunciado ficcional, expresar más entera y libremente su verdad. Melo recrea, de manera muy sutil, la paradoja del mentiroso, según la cual podríamos creer que la declaración de su propensión mitómana, precisamente dentro de un enunciado que se pretende verdadero, lo convierte a su vez en una mentira;¹⁵ pero puesto que asumimos

¹³ *Diccionario de la Real Academia Española*, 22ª ed., Real Academia Española / Espasa Calpe, Madrid, 2001, t. II, s.v. MENTIR.

¹⁴ Sobre este punto afirma: “(Adviértase que empleo, incesantemente, los paréntesis. Lo hago porque esta pequeña línea curva sirve para protegerme)” (p. 16).

¹⁵ Renato Prada Oropeza alude a la paradoja del mentiroso que tanto Melo como Elizondo manifiestan sin reparos en sus afirmaciones sobre la literatura como la gran mentira. Prada Oropeza asegura que las palabras de ambos escritores “apuntan a algo que en semiótica se llama ‘la suspensión de la referencia directa’, una de las características centrales del enunciado narrativo y que ocasiona, como consecuencia inmediata, la suspensión de la comprobación empírica del contenido mismo: el criterio de verdad no se cumple porque la función primaria del signo lingüístico, la denotativa es suplida por la función poética: sin embargo, esto no

que Melo miente, la verdad sobre sí mismo es otra y su enunciado (la autobiografía), resulta entonces verdadero. Esto nos llevaría, sin embargo, al comienzo: ¿cómo puede serlo si es producto de un gran mentiroso?

De igual manera, cuando coloca al mismo nivel la acción de los verbos *mentir* e *inventar*, Melo da por sentado que la facultad imaginativa del artista es, como creía Pessoa, ante todo un acto de fingimiento. Inventar es, volviendo al *Diccionario de la Real Academia Española*, “fingir hechos falsos” y “levantar embustes”.¹⁶ Según este supuesto, los escritores todos son, por excelencia, levantadores de embustes, o sea, de “mentiras disfrazadas con artificio”;¹⁷ son, en el buen sentido de la palabra y para rematar el círculo semántico, unos embusteros.

De lo dicho arriba destaca la palabra *fingir*, que a su vez se define como “dar a entender algo que no es cierto” y “dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene”.¹⁸ La primera acepción nos llevaría a afirmar que si Melo finge que miente, entonces, en realidad no lo hace. Esta facultad de la invención que Melo relaciona con la mentira establece su postura ante el hecho literario: toda escritura está hecha de mentiras. Sin embargo, da un paso adelante cuando lanza semejante afirmación en el acto mismo de contar, pues destruye toda ilusión de verdad y obliga al lector a ir tras un espejismo que persigue a otro, y así sucesivamente hasta que todo se desmorona y lo único que deja detrás es confusión, desconcierto, vacío abrumador. Como sea, si seguimos la segunda acepción, Melo, mediante su arte de la mentira, da “existencia ideal” a su propia figura de autor. Por eso, si se puede hablar de una máxima que rige el

quiere decir que el enunciado literario no hable de nada y que, en último análisis, no sea un esfuerzo por modelizar el mundo, por esclarecerlo enfocándolo con distintos lentes que los científicos y prácticos [...] cuando Melo nos dice que es un ‘mentiroso’, al menos en cuanto a su actividad literaria se refiere, lo comprendemos sabiendo que dice la verdad” (Renato Prada Oropeza, “Los remedios imposibles contra la realidad [el sistema literario de Juan Vicente Melo]”, *Texto Crítico*, 1976, núm. 5, p. 117).

¹⁶ Ed. cit., s.v. INVENTAR.

¹⁷ *Ibid.*, s.v. EMBUSTE.

¹⁸ *Ibid.*, s.v. FINGIR.

arte literario del escritor veracruzano ésta rezaría, cartesianamente: “miento, luego existo”, o lo que es lo mismo: “inventó, luego soy”.

Este gesto audaz de autoinvención comienza con el signo que marca el nacimiento del autor: Piscis. Los piscis, está convencido, “son nefastos, gustan de decir mentiras”, son propensos a la disolución, a la inconsistencia, al cambio, les gusta habitar en las profundidades (p. 18). Melo está convencido de que las fuerzas atávicas han infundido en su vida un cierto carácter nefasto, dominado por oscuras y extrañas potencias provenientes de quién sabe qué lugares del pasado. El atavismo, en los términos más generales, se entiende como un retroceso: en biología se lo relaciona con la pervivencia o reaparición de caracteres de lejanos ascendientes, mientras que socialmente se refiere a la readopción de ideas propias de los antepasados. Para Melo, la influencia atávica representa algo terrible, cuyo poder lo llevó a estudiar medicina y, sobre todo, es la causa de las tribulaciones que han despertado el ímpetu artístico mediante el que intenta el exorcismo, la curación, la salida o la búsqueda de sí mismo.

Estos rasgos definitorios de su personalidad son también los de su narrativa de ficción. Los personajes de sus cuentos, por ejemplo, son por lo general seres de una identidad frágil, insatisfechos, en busca de otra vida, de otro cuerpo, de otra identidad con la que rehuir o deshacerse de la suya. Piénsese en Titina de “El verano de la mariposa”, empeñada en usar el vestido que confecciona para otra mujer porque desea convertirse en ella, habitar en su piel o, mejor, por un momento dejarse ser la mujer seductora y sensual que le negó su vida de represiones; o en Antonio de “El día de reposo”, ansioso de ser otro, Ricardo, su rico y exitoso amigo. En *La obediencia nocturna*, Adriana parece convertirse en Beatriz: “Ya no es Adriana. Sueño despierto. Ahora es Beatriz”,¹⁹ mientras que el narrador se confunde con Enrique y Marcos: “Yo me llamo Enrique, Enrique se llama Marcos y tú serás nombrado como Enrique-Marcos”.²⁰

¹⁹ Juan Vicente Melo, *La obediencia nocturna*, Era, México, 1969, p. 74.

²⁰ *Ibid.*, p. 94.

Más allá de este carácter semifantasmal de los personajes, una porción de su cuentística advierte ya del valor que Melo da a la mentira como la fuente de toda creación ficcional. “El agua cae en otra fuente”, publicado por primera vez en el número 4 de la *Revista de Bellas Artes* en 1965, es el primer tanteo sobre este tema: toda la trama se teje alrededor de la farsa tramada por el protagonista al hacerse pasar por Dios mismo (otra vez la suplantación de identidades), fantasía en la que terminará por creer hasta el punto que lo arrastra a organizar una revuelta en contra de las injusticias del gobierno. Después de perder la credibilidad, el héroe regresa a su tierra natal engañado por una mujer, quien será esta vez la creadora, como el Judas traidor, del engaño que lo llevará a la muerte. Su final lo redime, dota de sentido sus actos, pues muere como mártir gracias a la mentira que encarnó.

Después de la autobiografía, en 1967 Melo publica “Abril es el mes más cruel” en el número 44 de la revista *Casa de las Américas*.²¹ Especie de continuidad temática a medio camino entre la autobiografía y *La obediencia nocturna*, este cuento encarna la cuestión de la mentira, pero esta vez “bajo su matiz de fabulación”,²² esto es, como forma de escapar de la rutina, de las responsabilidades y pesadumbres de la edad adulta. El cuento sugiere una sutil reivindicación de la imaginación, de la invención y su poder para desafiar las convenciones de la realidad, que es a fin de cuentas la naturaleza de la ficción narrativa y del trabajo que Melo se impone como escritor.

Sin embargo, *La obediencia nocturna* representa el acto de mentir más ambicioso de la obra de Melo; se convierte en un móvil que todo lo enreda hasta el punto de destruir la posibilidad de la verdad, cualquiera que ésta sea. “He mentido”, admite el narrador una y otra vez; su credibilidad se desploma, termina por hacer creer al lector que la novela toda es una gran mentira,

²¹ Después será editado con algunas correcciones en *Hispanamérica*, 1977, núm. 18.

²² Alfredo Pavón, *op. cit.*, p. 122. El crítico menciona de pasada el apego de “El agua cae en otra fuente” y “Abril es el mes más cruel” a la poética de la mentira de Melo.

lo que en efecto es verdad,²³ pues nunca se sabe a ciencia cierta dónde acaba Adriana y comienza Beatriz, quiénes son en realidad Enrique, Marcos o Esteban, ni qué contiene el misterioso cuaderno del señor Villaranda.

Los ecos de la autobiografía en *La obediencia nocturna* suenan en la asimilación de la propensión del autor a inventar. Esta vez, sin embargo, pasa de la declaración al acto mismo. En otras palabras, el “he mentido” se empareja con un “invento”, cuya repetición vuelve a poner en tela de juicio toda asunción de la realidad, incluso la realidad misma del mundo narrado: “Ahora invento algo: oscurece, y Adriana avanza por el jardín con su vestido largo, con su cabello arreglado de otra manera (ya no su trenza, esos mechones que volaban con el viento, con el aire marítimo). Invento que me mira de una manera extraña y que me dice: ‘vámonos al mar’”.²⁴ Cuando el narrador dice “invento” el poder de la imaginación opaca el de la memoria. Parece que recuerda, pero en realidad imagina. El dominio de la invención

²³ Mediante un símil afortunado, Luis Méndez y Esther Hernández describen el recurso de la mentira en *La obediencia nocturna*: “Juan Vicente Melo ha jugado la danza última apostando todo lo que un hombre puede apostar; ha escogido como método, como técnica ritual, el cuchillo más afilado, el que ahorcó a Judas y emasculó a Cuesta: la mentira. El uso sistemático del rostro oculto de la verdad. La máscara que más habla y que mejor dice los deseos y los anhelos del hombre” y, más adelante, concluyen: “Todo en *La obediencia nocturna* es mentira, engaño, artificio, traición” (“*La obediencia nocturna*, un desafío intangible”, *Texto Crítico*, 1984, núm. 29, p. 33-34). Para Luis Arturo Ramos, la instauración de otra realidad, más hospitalaria, sería el objeto de la propensión de Melo a inventar; de este modo, su “proyecto literario empeñado en la otra realidad adquiere la doble calidad de tema principal y vehículo de autoconocimiento” (*Melomanías: la ritualización del universo [una lectura de la obra de Juan Vicente Melo]*, Universidad Nacional Autónoma de México / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990, p. 77). Por su parte, Renato Prada Oropeza considera esta actitud hacia la mentira como la seña de toda una generación y cita las palabras de Elizondo: “Tengo mi definición de la novela, pero me da vergüenza decirla, porque es ya un cliché para mí mismo. Creo que debe conformarse exactamente, en todas sus características, a la condición que tiene una mentira. No debe admitir una comprobación” (Elizondo cit. por Renato Prada Oropeza, art. cit., p. 116). Véase también el artículo de Rafael Antúnez, “La mentira como una de las bellas artes”, *Grafitti*, suplemento cultural de *El Sol Veracruzano*, febrero de 1988, p. 4.

²⁴ Juan Vicente Melo, *La obediencia...*, p. 26.

se convierte en una suerte de pasadizo que comunica con el mundo de la infancia, un mundo por excelencia poblado de historias y visiones. Es, además, un guiño al lector sobre el artificio de la ficción: un declarado acto de creación sostenido en sí mismo, rehaciéndose constantemente y unido paradójicamente a esa otra cantinela (“veo”), que bien puede hacer las veces del “invento” a pesar de su aparente apelación a una realidad más concreta.

VER LA INFANCIA

La autobiografía registra otro rasgo significativo de la escritura de Melo: la mirada, que también prefigura uno de los ejes de *La obediencia nocturna*. Como si a la fragilidad impuesta por el fingimiento se contrapusiera otra más sólida, el acto de ver representa una suerte de prueba de la realidad, la constatación del conocimiento del mundo. No sorprende, sin embargo, que incluso la fuerza de la mirada, su concreción, resulte también quimérica. Melo transmite el mundo como lo ve y como lo escucha. A propósito de este último caso, mucho se ha dicho acerca de la musicalidad de su prosa, influida por sus conocimientos en la materia. No obstante, como apunta Luis Arturo Ramos, lo visto invocado por la repetición de la palabra “veo” tiene un carácter mágico, un poder convocador-conjurador.²⁵ En la autobiografía, *ver* significa recodar, hacer presente el pasado más lejano, el de la infancia, invocar el regreso al paraíso perdido. Melo comienza el relato de su vida con la breve mención de su escasa bibliografía, las reiteradas disculpas ya mencionadas y la descripción de su departamento en la calle Agustín Melgar. Pero el verdadero inicio es otro:

(Veo la ola, veo el agua tranquila; veo nubes que representan elefantes, veo el cielo, limpio, azul; veo la constante inmovilidad de las hojas de los árboles y las flores de las jacarandas que inician su temprano, rápido proceso de vivir.

²⁵ *Op. cit.*, p. 81.

Invento el olor del mar y ese olor ha sido correspondencia de un verde o un azul que sólo existen para mí. Veo. Veo e invento) (p. 19).

Resulta significativo que esta primera descripción en presente, introducida por el verbo *ver*, esté entre paréntesis, como si de ese modo se indicara un aparte en la narración, una nota incidental que, sin embargo, funciona como la preparación para invocar el pasado. En Melo, *ver* se convierte en un acto de nacimiento de la imagen y luego de la palabra. La percepción del mundo a través del sentido de la vista tiene la particularidad de configurar espacios y convertirlos en momentos, de temporalizar el espacio del que surgirá esa otra realidad. La percepción se da, invariablemente, en tiempo presente, en el aquí y ahora de la enunciación. No hay retrospectiva que formule el recuerdo en términos de lo vivido, porque toda experiencia, o al menos la más significativa en términos poéticos, proviene de lo que la memoria o la imaginación ven, como en otro momento hicieran los ojos. De ahí que el acto de recordar y, en última instancia, el de imaginar se cifre en el verbo en presente: “*Estoy viendo* a los que, cotidianamente, juegan dominó acompañados de varias cubas libres o de un insuperable menyul. *Veo* a la billetera de hace cincuenta años que promete, irremediamente, una fortuna” (p. 19. *Mis cursivas*).

Mediante este gesto de invocación, Melo invita a visitar su pasado, el de su infancia en Veracruz, el de los lugares donde se iniciaría su pasión por la lectura: la clínica donde nació, propiedad de su abuelo; la casa donde comenzó “a inventar historias, a decir mentiras, a sentir —vaga y oscuramente— lo que, con toda sinceridad, llamo mi vocación de escritor (regida, desde ese principio, por un único elemento: la pasión)” (p. 20); el pequeño teatro de títeres en donde confeccionaba dramas y comedias para sus hermanos y amigos; la biblioteca de la clínica donde, por primera vez, lee los nombres de “Balzac, Stendhal, Zola, George Sand, Pedro Mata, Zamacois, El Caballero Audaz, Alfonso Reyes, Altamirano, Flaubert” (p. 23).

La rememoración pone en escena dos figuras determinantes en la vocación de Melo: su abuelo y su madre. Del primero aprende el arte de decir mentiras; de la segunda, la dedicación a la lectura. La figura materna es la

representación del amor (edípico, según sus palabras), su única forma posible, dentro de la imposibilidad que rige toda relación entre los personajes de sus historias. Sólo una vez más, Melo recurrirá al uso de la narración en presente introducida por paréntesis y por el verbo *ver*, esta vez con el objeto de evocar el recuerdo de su madre: “Me estoy viendo en Palma de Mallorca, en Sóler, en Valldemosa, junto a un pinar que simboliza el fin del mundo. Tengo ya más de veinticinco años y ella ha muerto, santiguándose triste y confiadamente, solicitando el Consuelo de un Dios que tuvo la osadía de haberla abandonado, engañado” (p. 35). Como en un *flashback*, Melo reúne el tiempo de la niñez con el del adulto que padece una gran pérdida; y ahora sí el “me estoy viendo” introduce el “la recuerdo” reiterativo, como una forma de dar a la rememoración su valor de pasado.

La figura materna adquiere un significado especial en la construcción del yo de la autobiografía. De una figura ejemplar y querida se convierte en el símbolo del “lado izquierdo y nocturno de la existencia”²⁶ del autor, el faro que guiará su carrera en la noche de sus tribulaciones. “La madre es la primera portadora del ánima, que el hombre ha de proyectar sobre un ser del sexo contrario, pasando luego a la hermana y de ésta a la mujer amada”.²⁷ La exaltación de este ser tendrá su realización plena en el personaje de Adriana en *La obediencia nocturna*. Ella será el único destino seguro del protagonista, aunque, por lo mismo, será imposible.

La búsqueda del paraíso perdido que en la autobiografía quiere ser el lugar donde se gesta el destino de Melo como escritor será una exploración empecinada en *La obediencia nocturna*. Quizás sea éste uno de los puntos más fuertes de contacto entre estos dos libros: la confesión de Melo prefigura aquélla que soterradamente aparecerá como la búsqueda exasperante de Adriana, la hermana a quien el narrador está unido por un vínculo filial patológico, que roza lo

²⁶ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992 (*Colección Labor*, 4), s.v. MADRE.

²⁷ *Id.*

incestuoso. Como en la autobiografía, en la novela el acto de ver se convierte en el medio para convocar el pasado de la infancia y hacerlo presente:²⁸ “Con Adriana, ¿sabes? Todo tiempo es presente. Te estoy viendo en el malecón, frente a los muelles, a mi lado, arrojando piedras al agua, mirando las blancas, enormes embarcaciones [...] Te estoy viendo en el malecón, frente al mar, y recuerdo el agua de la fuente que soñabas, hechizada”.²⁹ “Todo tiempo es presente”, asegura otra vez el narrador poco antes de formular y repetir el conjuro “te veo, perro-tigre” con el que terminará por despojar a Adriana de su immaculado vestido. Melo no se limita a verbos de pensamiento (recuerdo, sueño, pienso, imagino) para sugerir la naturaleza mnemónica de lo contado; acaso su empeño en el uso de un verbo que marca acción y percepción (ver) se traduzca en un método de presentificación para dar al pasado la consistencia de la realidad inmediata, para re-vivirlo.

Momento de revelación y reconocimiento, la infancia en Melo está unida a la sonoridad, a la pureza y a la violencia del elemento agua.³⁰ En la

²⁸ Véase Luis Méndez y Esther Hernández, art. cit., p. 33 y Ramos, *op. cit.*, pp. 78-79.

²⁹ Juan Vicente Melo, *La obediencia...*, pp. 23-24.

³⁰ La infancia se presenta ya en “La noche alucinada”, cuento inaugural del libro del mismo nombre, pero apenas como un guiño a la caída del telón de la inocencia que hacía creer al niño en los cuentos de hadas y en los reyes magos. El mismo tema alcanza un desarrollo más amplio en “El hilo de la estrella” y “Tranvía con vista al mar”, cuentos de clara procedencia autobiográfica. El primero relata las aventuras de Juan en el puerto de Veracruz y su expulsión del paraíso, de sus mundos de fantasía, a causa de la crueldad adulta representada por la malicia de Ernesto, su hermano mayor. El segundo se concentra en los juegos adivinatorios con los tranvías, sus pláticas con la nana y las representaciones en su teatro de títeres (Juan Vicente Melo, *Cuentos completos*, pról. Alfredo Pavón, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Gobierno del Estado de Veracruz/Fondo Estatal para la Cultura y las Artes/Instituto Veracruzano de Cultura, Veracruz, 1997). En la autobiografía, Melo resume esa etapa en las siguientes palabras: “De niño, yo era el que contaba historias fabulosas a mi nana mientras ella, desobedeciendo encargos paternos, me escuchaba hasta altas horas de la noche, muy atenta, muy sorprendida, preguntándome de vez en cuando quién me las había enseñado. Tenía entonces un doble secreto: inventar historias y adivinar el número y la línea de los tranvías [...] por el ruido que hacían al dar la vuelta a la esquina [...] En un pequeño teatro de títeres, confeccionaba dramas y comedias para mis hermanos y un reducido público de amigos que aplaudían alegre o tristemente” (p. 21).

autobiografía, la rememoración comienza en su forma más literaria con la evocación del mar, del verde-azul de sus aguas oscilantes, de su olor a alga y sal. Mediante esta imagen emergen sus primeros recuerdos en el Puerto de Veracruz; éste es el comienzo simbólico de la vida que cuenta. De este modo emerge de nueva cuenta la relación del agua con el signo que marca su nacimiento. Piscis, decía, es un signo de agua, y ésta, a su vez, representa “el principio y el fin de todas las cosas en la tierra”,³¹ la creación y la destrucción; es un elemento de transición entre los elementos etéreos (aire y fuego) y la solidez de la tierra, o lo que es lo mismo, entre la vida y la muerte. En *La obediencia nocturna*, la infancia lleva también la seña del agua y del mar:

Adriana: te estoy viendo mirar el agua del puerto. Ríes fascinada y permaneces viéndola como te miraba en aquel estanque que favorecía tu sueño hechizado. Y del malecón coríamos al jardín para inventar otros juegos más peligrosos, obligándote a representar distintos personajes. Caías, irremediablemente hermana, a mis pies, deseando entonces que te llamara por todos los nombres que hubiéramos deseado tener, con los que debimos ser bautizados.³²

Una vez más brota el simbolismo que une la infancia con el mar y el ansia de retener el tiempo ido, de presentificarlo para, de una vez por todas, habitar el paraíso perdido. El océano es también, como el agua, fuente de vida y su final. En su imagen se cifra el deseo de retorno al seno materno, que es también un modo de vislumbrar el fin del camino, la muerte, aunque este último fin no es, como el del suicida, el anhelo más inmediato, como sí lo es la creación de una realidad más habitable y menos hostil. “Trato de falsear la realidad —dice el narrador de *La obediencia nocturna*—, con el objeto de hacerla más cierta”,³³ sólo para reafirmar la última sentencia que

³¹ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, s.v. AGUAS.

³² Juan Vicente Melo, *La obediencia...*, pp. 23-24.

³³ *Ibid.*, p. 75.

en la autobiografía expresa la búsqueda de Melo en la escritura y justifica su propensión mitómana: inventar para “hacerme partícipe de otra realidad, porque ésta, la que vivo, me resulta insoportable” (p. 61).

Juan Vicente Melo, suma de momentos que dotan de sentido a una vocación, se justifica por los encuentros afortunados del autor con su obra: la mirada hacia el pasado reciente de sus inicios como escritor deja constancia de los rasgos que Melo asimila ya como su marca personal, como característicos de su quehacer literario, de su estilo y de su actitud ante la escritura. Ese otro pasado más lejano, el de los recuerdos de infancia, invita a la poesía y al símbolo, dibuja el sustrato mítico, el aura del que ahora se reconoce como escritor. Hacia el futuro, esa misma actitud constituye la clave para descifrar algunos misterios o entender el movimiento circular, caótico y paradójico de su obra más ambiciosa. La autofiguración que Melo intenta en su autobiografía es la constancia y la reafirmación de su encuentro afortunado con la palabra; no es la culminación sino el punto de partida de un camino que se prevé largo aún y prometedor. Por eso, su imagen no puede más que recomponerse a partir de esa inclinación a la mentira que él hace suya, aunque sea la condición innata de todo creador. Por lo mismo, el de mitómano es acaso el adjetivo que mejor lo define, el santo y seña que acompaña a su nombre.

REFERENCIAS

- ANTÚNEZ, Rafael, “La mentira como una de las bellas artes”, *Graffiti*, suplemento cultural de *El Sol Veracruzano*, febrero de 1988, p. 4.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992 (*Co-lección Labor*, 4).
- Diccionario de la Real Academia Española*, 22^a ed., Espasa Calpe, Madrid, 2001, t. II.
- ELIZONDO, Salvador, *Salvador Elizondo*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).

- MÉNDEZ, Luis y Esther Hernández, “*La obediencia nocturna*, un desafío intangible”, *Texto Crítico*, 1984, núm. 29, pp. 29-34.
- MELO, Juan Vicente, *Juan Vicente Melo*, pról. de Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- , “Juan Vicente Melo”, en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1966 (*Confrontaciones*), pp. 167-170.
- , *La obediencia nocturna*, Era, México, 1969.
- , *Cuentos completos*, pról. Alfredo Pavón, Veracruz, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Gobierno del Estado de Veracruz/Fondo Estatal para la Cultura y las Artes/Instituto Veracruzano de Cultura, México, 1997.
- MUÑOZ, Mario, “Juan Vicente Melo en el contexto de su generación”, en Alfredo Pavón (ed.), *Contigo, cuento y cebolla (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/ Instituto Nacional de Bellas Artes /Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, pp. 1-12.
- LEJEUNE, Philippe, “El pacto autobiográfico”, *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), pp. 47-61.
- PAVÓN, Alfredo, *Ojo insomne*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Instituto Veracruzano de Cultura, Xalapa, 1999.
- PEREIRA, Armando, “La generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, *Literatura Mexicana*, 1995, núm. 1, pp. 187-212.
- PRADA OROPEZA, Renato, “Los remedios imposibles contra la realidad (el sistema literario de Juan Vicente Melo)”, *Texto Crítico*, 1976, núm. 5, pp. 115-131.
- RAMOS, Luis Arturo, *Melomanías: la ritualización del universo (una lectura de la obra de Juan Vicente Melo)*, Universidad Nacional Autónoma de México /Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990.
- RUFFINELLI, Jorge, “Al margen de la ficción: Autobiografía y literatura mexicana”, *Hispania*, 1968, núm. 3, pp. 512-520.
- , “Prólogo”, en Juan Vicente Melo, *El agua cae en otra Fuente*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985, pp. 7-15.

LA SEMILLA QUE FRUCTIFICA:
LA AUTOBIOGRAFÍA DE CARLOS MONSIVÁIS

Humberto Guerra
Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

EL FENÓMENO MONSIVÁIS

Una de las figuras emblemáticas dentro del campo de la opinión pública mexicana fue, durante el siglo XX y de forma definitiva, Carlos Monsiváis. Pero, a diferencia de otros importantes emisores de opinión del México contemporáneo, el habitante de la colonia Portales siempre supo mantener una distancia prudente de cualquier grupo, postura, iniciativa y del otrora omnipresente partido único: santo y seña de la vida pública nacional durante prácticamente toda la vida del autor. Al mismo tiempo, ningún núcleo de opinión, en ningún momento, pudo menoscabar su presencia, sus argumentos, su necesaria palabra crítica. Todo esto no es un logro menor, si consideramos que la vida pública mexicana (sea ésta política, social, cultural o económica) vive a través de grupos de interés difíciles de otear.

A diferencia de su gran maestro, nunca reconocido por nuestro autobiógrafo, Salvador Novo, Monsiváis mantuvo una postura poco convencional con el poder autoritario mexicano, rechazando sus zalamerías, sus puestos y prebendas y, sin embargo, el Estado mexicano no podía me-

nospreciar su presencia, su voz, su opinión.¹ Esto se debió, creemos, a una paulatina democratización de los medios de comunicación impresa que se beneficiaban con creces gracias a la inclusión de su pluma entre sus páginas. Al mismo tiempo, el “rey del prólogo” usó esta instancia enunciativa (previa a un trabajo ajeno) como escaparate seguro para su expresión y para dar un espaldarazo a la publicación que precedía. A este tenor, el innegable incremento de la alfabetización crítica, mayoritariamente universitaria (nacida sobre todo del trauma de 1968) produjo que sus libros, artículos y cualquier otro tipo de colaboración textual (escrita u oral) fuesen y sean consultados con fruición. Las reediciones de sus libros son copiosas y vigentes. El lector de Monsiváis no sólo busca informarse, también procura formarse una opinión al cotejar una serie de textos a los que previamente les ha conferido “autor-idad”; pero igualmente es un lector literario, pues se deleita, ríe, experimenta procesos de catarsis, extrañamiento y anagnórisis al ver desplegarse la información por medio de un variado y depurado repertorio retórico.

Se trata de una poética particular que combina la erudición, el ojo crítico, la intertextualidad (como refuncionalización de textos), la dramatización narrativa y las formas más sofisticadas del humor (el retruécano, la

¹ En el estudio más completo sobre el autor, de la investigadora Linda Egan (*Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008 [*Tierra firme*]), se procura trazar la genealogía literaria y teórica de Monsiváis con singular éxito. Sin embargo, el estudio, desde nuestro punto de vista, adolece de una deficiencia mayor. No reconoce la impronta de Novo en Monsiváis, y así borra la huella de Oscar Wilde en ambos. Los dos mexicanos adoptan y adaptan el *witticism* o ingenio: esa mirada analítica profunda y humorística tan característica y depurada en Wilde. Debido a esta ausencia, no se puede entender cabalmente a ninguno de los dos autores mexicanos mencionados y, además, cierra una veta de investigación importantísima en la que confluyen el poder de observación y análisis, usando el ingenio creativo de la palabra para atraer la atención lectora, por un lado; mientras que, por otro, no abre la puerta al territorio de las subjetividades invisibilizadas, específicamente de la disidencia sexual. Los tres autores mencionados ejercieron su heterodoxia sexual de formas muy singulares y, no obstante, se hicieron de una voz crítica en gran medida afinada y fortalecida por su posición marginal dentro de un canon netamente patriarcal y machista.

ironía, la parodia), entre los recursos textuales más destacables. Este estilo jocoso, de contenido extremadamente delicado (las más de las veces), es el que le proporcionó un lugar singular en el pensamiento, la crítica y la literatura mexicanas.

LA AUTOBIOGRAFÍA

Es paradójico que, a diferencia de otros convidados a la colección (como José Emilio Pacheco y Fernando del Paso, quienes estaban considerados, pero no presentaron autobiografía alguna),² este “tímido” autor accediera a escribir de sí mismo, cuando toda su obra está estructurada exactamente en la dirección contraria: el foco de atención nunca es el escritor, sino la circunstancia y sus actores. Al mismo tiempo, el uso reiterado del humor tiene grandes consecuencias en el lector; al menos en el lector mexicano, pues la literatura nacional peca de solemne, más aún la de corte referencial como el texto de denuncia, el testimonial, la crónica, el ensayo y, por supuesto, la autobiografía.

No obstante, en este caso, nos interesa destacar que en un texto que exhibe y conjunta en una sola entidad las tres instancias de enunciación, a saber: autor, narrador y personaje principal, como instancias enunciativas reales, fidedignas, comprobables y confiables,³ el autor haya echado mano prácticamente de las mismas herramientas poéticas (usadas en el resto de su obra) para estructurar el texto que, por principio, rompe con las recurrencias textuales predilectas de Monsiváis, denotadamente en la crónica. La finalidad autoral que pretende este proceder en la autobiografía es escabullirse,

² En varias de las autobiografías editadas se anuncia la próxima aparición, en las solapas, de los textos de estos dos autores, pero nunca llegaron a la imprenta.

³ En este sentido, aquí refrendamos los conceptos formulados por Philippe Lejeune: *espacio autobiográfico, texto autobiográfico y pacto autobiográfico*, los cuales son pieza angular para emprender una lectura netamente autobiográfica (cf. *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, París, 1975, pp. 23-26).

escondese, pero inútil es la tarea, pues quien escribe, se inscribe en el texto de manera inevitable.⁴ No obstante, ésta no es nuestra preocupación en el presente texto. Por el contrario, aquí tenemos por cometido encontrar en la autobiografía (texto inusual para Monsiváis) los mecanismos, usos o procedimientos retóricos que ya demostraban, en 1967, un nivel virtuoso en su uso y que, evidentemente, alcanzaron grados de perfección con la publicación posterior de sus artículos, monografías y libros ensayísticos. Usaremos, entonces, como medio de contraste y comprobación, algunos pasajes de uno de sus últimos libros unitarios: *Apocalipstick* (2009).

Median prácticamente cuatro décadas entre ambos títulos, lapso que comprobó, por un lado, el perfeccionamiento de sus herramientas retóricas.⁵ Mientras que, por otro lado, comprueba que los textos fincados en la coyuntura referencial no necesariamente pierden vigencia con el cambio

⁴ Ésta es la conclusión a la que llega Elizabeth Bruss cuando indica que un autor autobiográfico puede implementar cantidad de estrategias para pasar inadvertido, pero al proporcionarnos el texto mismo nos ha dado la llave para entrar en su conocimiento (cf. *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, The John Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1975, p. 31).

⁵ Curiosamente, el texto autobiográfico de Monsiváis se edita en tres ocasiones: 1966, 1967 y 1975. Cf. *Carlos Monsiváis*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1975 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*). Éste es el único libro de la colección que corre con tan venturosa suerte. En la actualidad, se han reeditado las autobiografías de muchos de los autores incluidos (por ejemplo, Salvador Elizondo, Vicente Leñero y Juan García Ponce), pero ninguno vio su reedición dentro de la colección original. ¿Qué significa esto? Desde nuestro punto de vista, que Monsiváis ya gozaba de una atención lectora privilegiada, la cual, en lugar de menguar, fue incrementándose. Por lo tanto, paradójicamente, es de extrañar que otros textos “menos buscados” hayan visto de nuevo la luz en ediciones actuales, mientras que éste permanece únicamente en sus ediciones de Empresas Editoriales y ahora se ha vuelto presa codiciada por bibliófilos e investigadores. Por su parte, *Apocalipstick* se edita en 2009 y ha experimentado la misma venturosa suerte que la mayoría de los otros títulos de la obra monsviasiana: ha tenido numerosas reediciones (cf. Carlos Monsiváis, *Apocalipstick*, Debate, México, 2009). Se usa la edición de 1975 de la autobiografía, prácticamente facsimilar del texto publicado en 1966, y la original de *Apocalipstick* de 2009. Al citar ambas obras sólo se asienta el número de página de éstas entre paréntesis.

de las condiciones del contexto, en casos como éstos sucede exactamente lo contrario: parece que su contenido se ha añejado sabiamente, pues sigue atrayendo a los lectores.⁶

LAS ESTRATEGIAS TEXTUALES

Los lectores de Monsiváis nos perdemos en sus descripciones dramatizadas, nos cuestionamos con sus reflexiones y, frecuentemente, olvidamos el arreglo formal que hace del contenido literal algo tan atractivo y cohesionado que modifica sustancialmente la referencia que ha dado pauta al texto leído. Por ello, es necesario ver que, al menos, desde los 28 años, edad cuando firma su autobiografía, el autor ya utilizaba un repertorio muy detallado y seleccionado de mecanismos, recursos retóricos y estrategias textuales que dan sustento a sus escritos. Sopesando su vital importancia, abordaremos el examen de estas características formales, las cuales, incluso la crítica, ha soslayado prefiriendo la carga teórica y la posición ideológica como la materia central de sus análisis.⁷

⁶ Ello desmiente el prejuicio o la reticencia a considerar literatura a los textos referenciales como la autobiografía y la crónica, que no sólo son los géneros cotejados aquí, sino que la crónica del autor, por su recurrencia e importancia, debe ser considerada literatura sin reticencia alguna.

⁷ No queremos decir, de ninguna forma, que estas lecturas críticas sean incorrectas. Simplemente, creemos que caen en una contradicción: quieren afianzar la naturaleza canónica de la obra de Monsiváis y soslayan su estrato lingüístico básico, dándolo por sentado o, en el peor de los casos, subrayando únicamente su apego al habla mexicana del español, como si la oralidad narrativa fuese trasposición mecánica de ésta. Al respecto, Walter Ong ha demostrado las complejidades de la oralidad literaria, remitimos a su texto *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (1982) para mayores referencias. Desde nuestro punto de vista así proceden algunos textos analíticos como los de Tanius Karam (“A tres caídas sin límite de tiempo: una introducción a la obra de Carlos Monsiváis, en Adriana Hernández Sandoval (coord.), *Caleidoscopio crítico de literatura mexicana contemporánea*, Tecnológico de Monterrey/Miguel Ángel Porrúa, México, 2006, pp. 347-368) y Gilberto Salazar Escalante (“Carlos Monsiváis: de crítico heterodoxo a institución cultural”, *Metapolítica*, 2002, núm. 24-25, pp. 24-25).

De esta manera, podemos empezar por señalar que Monsiváis hace uso de una serie de herramientas retóricas propias del género dramático. Ello es sorprendente, pues si bien Monsiváis fue un gran consumidor de todo tipo de productos culturales de la así llamada *cultura letrada* (la exposición, el teatro, la música de concierto, entre otros) también hizo algo similar con la cultura popular (el juguete, la lucha libre, los baladistas, etcétera); pero nunca se dedicó al teatro como materia central de sus textos, como creador ni como crítico teatral. Sin embargo, indiscutiblemente, su materia narrativa echa mano de las herramientas textuales propias de un refinado dramaturgo, además de algunas otras que también mencionaremos.

IDENTIDAD AUTOBIOGRÁFICA CONVERTIDA EN IDENTIDAD DRAMÁTICA

En primer lugar, nos encontramos con un cambio sustancial en la conformación de la identidad triádica autobiográfica (autor-narrador-personaje principal), ésta se convierte en el caso de Monsiváis en una tríada performática: dramaturgo-director escénico-personaje principal.⁸ ¿En qué consiste este cambio y qué consecuencias tiene? A ello nos dedicamos en los siguientes párrafos.

Ya se había señalado que Monsiváis opera echando mano de herramientas propias de la dramaturgia, la transformación recién indicada es muestra de ello. Con este cambio, su texto escapa de una peculiaridad propia de la autobiografía, y que se plantea en el horizonte de las expectativas del lector: estamos hablando del registro confesional. Esta posibilidad materialmente le aterra y ante su oportunidad textual, convierte todo en una representación

⁸ Este cambio se sustenta en las teorizaciones de William L. Howarth, quien en su texto indica una tipología de tres acercamientos a la redacción autobiográfica, el de Monsiváis corresponde al que el crítico denomina *autobiografía dramática*, donde impera la acción en detrimento de la reflexión, los atributos del sujeto retratado textualmente son consustanciales a él, es decir, no se asiste a su génesis, transformación y forma actual, pues los mismos se presentan como permanentes (cf. "Some Principles of Autobiography", *New Literary History*, 1973, núm. 2, *passim*, pp. 371-376).

teatral. Como en toda representación, lo que se percibe es real porque está sucediendo frente a un espectador pasivo en su contemplación y, al mismo tiempo, es ficticia porque se sabe que todo es ensayado, tiene un final planeado y el lector-espectador no tiene injerencia alguna en esto; además, no permite el cuestionamiento, al menos durante el transcurso de la representación.⁹ Es aquí que nos encontramos con una infracción al código dramático recién establecido, pues las luces escénicas, la atención, no apuntan al escenario concebido, sino al espectador cuestionándolo, o sea, invirtiendo los papeles.

De forma análoga, los textos de Monsiváis que podríamos llamar genéricamente de crónica ejecutan un malabarismo que acaba evidenciando al lector, cuestionándolo. En la glosa que abre el capítulo I de la autobiografía, el escritor afirma: “En donde el autor confiesa haber nacido en la Merced el 4 de mayo de 1938, acepta sin rubor su condición de héroe de esta historia, proclama su intolerable afición al D. F. y se presenta sin más trámite como precoz, protestante y presuntuoso” (p. 11). La cita anterior imita las glosas de la literatura canónica hispánica y tiene varias consecuencias en la percepción lectora. Por un lado, reviste de autoridad literaria al autor, pues se evidencian sus conocimientos literarios y su sagacidad textual al manipular y refuncionalizar la glosa, recurso que no corresponde a un escritor contemporáneo. Por otro lado, resume el contenido de la primera sección del texto autobiográfico y parece hacer innecesaria, entonces, la lectura posterior. Simultáneamente, anula un proceso propio de la autobiografía, el del forjamiento positivo de una identidad que se espera sea explicado en sus altibajos hasta llegar al momento

⁹ Este desplazamiento constante entre realidad y ficción, propio de la teatralidad, recae en el espectador tanto en una sala teatral como en la lectura de un texto dramático. Así lo sustenta Ronald Hayman. El autor habla de la organicidad de una obra dramática y de su lectura. La misma organicidad busca tener por última intención escamotear el sentido de construcción textual premeditada, a favor de la sensación de espontaneidad que, finalmente, beneficie al personaje principal: ¿quién más para sacar provecho de situaciones que tan sólo “se presentan”, que no tienen causalidad aparente? (*Cómo leer un texto dramático*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1998 [*Molinos de viento*, 123], *passim*, pp. 31-35).

de la enunciación. Ante esta condición genérica, Monsiváis se rebela, y por medio de una tríada sustantiva aliterada en “p” se define como “precoz, protestante y presuntuoso”. De esta manera, manipula el género autobiográfico a sus intereses, lo dramatiza, niega el proceso confesional por el que se finca una identidad y pretende incapacitar al lector para inferir las sustantivaciones que su lectura le pueda indicar como las más aptas para clasificar al autobiógrafo. Al usar el verbo *confesar* en la glosa desautoriza la semántica del mismo, pues el confesar requiere de una previa petición de este acto, la cual no se ha hecho y no puede hacerse por localizarse entre el título y el relato autobiográfico, por lo tanto, le sirve como protección frente a cualquier cuestionamiento.¹⁰

En el capítulo 22 de *Apocalipstick* se habla de las nuevas formas de diversión pública nocturna de estrato popular. El cronista reseña un lugar para población *gay*, y en lugar de hacerse testigo de lo narrado inventa una supuesta universitaria para focalizar la atención en cómo ciertos productos culturales pueden refuncionalizarse hasta la obscenidad, autorizada por la noche permisible:

No hay duda: la noche popular es memoriosa. E ingeniosa. La joven que dice ser estudiante de Economía, y viene con amigos y amigas de Ciencias Químicas, se solidariza con la canción de Lucha Villa tan insondablemente repetitiva (“¿Para qué, para qué, para qué, para qué llorar?”), y modifica la letra, afinando su obscenidad: “Tú, / me la vas a hundir. / Te juro por mi madre / me la vas a hundir [...]” y se ríe haciendo que se ruboricen sus maestras de secundaria (pp. 269-270).

Omitimos parte de la reformulación de la canción no por pudor, sino por el carácter repetitivo ya señalado por el cronista. No obstante, lo

¹⁰ El mismo proceso puede apreciarse en la relativización que hace de las reuniones sociales (p. 49); en la explicación de la vigencia de los sacrificios humanos en la sociedad mexicana contemporánea hecha ante un grupo de extranjeros (pp. 58-59); en el civismo inculcado en la primaria (p. 19); en el desencanto de su ingreso a las filas de la disidencia política (pp. 22-23); en su destitución exprés de un puesto durante una huelga estudiantil (p. 45), por ejemplo.

que nos importa enfatizar aquí es que la mirada interior que supone este texto, es decir, la observación directa que conlleva, se diluye al trasladarla a unos personajes inventados, se convierte en una acción dramática, tiene lugar, atmósfera, sonido y reacciones; justo como se da en la representación dramática.

En resumen, haciendo de su vida un espectáculo, logra identificarse con los atributos que tiene el fenómeno de la representación: lo que se ve, lo que se lee, es simultáneamente realidad y ficción. En este territorio de constante indefinición, el autor pasa de ser el objeto de la enunciación a ser el sujeto del cuestionamiento de la situación misma y del lector. Por ello, formula en la autobiografía cuestionamientos directos de esta forma: “¿Cómo le hago?, díganme. En primer lugar, ¿cómo le hago para abandonar la triste y gassetiana idea de pertenecer a una generación? Y luego, ¿cómo le hago para superar la vieja sensibilidad que me tocó de herencia?” (p. 27).¹¹ Se aprecia que los papeles se han invertido, el texto-autor busca respuestas en su lector, cuando el proceso convencional es exactamente el contrario. Este procedimiento no lo abandona en ningún momento. Por ejemplo, en una entrevista hecha por un diario argentino se le inquiere sobre el sentido de la frase “¡Viva México, cabrones!”, a lo cual Monsiváis, ni tardo ni perezoso, responde con otra pregunta: “¿Quiénes son esos cabrones que no quieren que México viva?”. El revire ejecutado anula la pregunta y cuestiona a quien interroga, lo pone en entredicho y, a veces, en ridículo mientras que el entorno francamente se divierte.¹²

¹¹ De la misma manera procede en *Apocalipstick* al dirigirse conscientemente al lector-espectador: “Les hago una pregunta: ¿en dónde se ensaya a diario la tolerancia? Ni lo digan, claro que en el Metro...” (p. 234). Es necesario apreciar la forma como aquí convoca la perlocución del lector para, inmediatamente, desactivarla.

¹² John Better, “Es mi mundo. Un año sin Monsiváis”, *Soy*, suplemento semanal de *Página 12*, 24 de junio de 2011. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2019-2011-06-24.html>. La respuesta completa es la siguiente; nótese en ella el uso de la pregunta retórica y su remate en una conclusión contundente y el humor implicado en todo

EL REGISTRO DEL HABLA

Es indispensable señalar que la autobiografía de Monsiváis logra el sentido de referencialidad al echar mano del registro del habla del español usado en México. Específicamente del habla urbana de la capital, pero también de su utilización cinematográfica. Si ya decíamos que Walter Ong señala que la oralidad literaria no puede considerarse una trasposición mecánica del registro cotidiano del habla, se hace indispensable así el estudio de la oralidad en este autor. Concomitantemente, nos encontramos con otra condicionante que, creemos, ha pasado desapercibida. Monsiváis usa el habla propia del español de la Ciudad de México y también de la recreación que de ella hizo el cine mexicano, sobre todo el de la llamada *Época de Oro*. Queda así establecido que el habla aquí no sólo cumple la función de recrear un contexto, sino que denota que toda recreación referencial es también creativa, artificial, premeditada y en absoluto ingenua, es decir es artística: “llama-al-técnico-porque-se-descompuso-la lavadora; qué-le-vas-a-dar-a-tu-mamá-el-diez-de-mayo; cómo-se-parece-tu-abuelita-a-Sara-García; vámonos-el-domingo-a-Cuernavaca, y demás símbolos de la elegancia y el ascenso de una clase” (p. 11), escribe Monsiváis en las primeras páginas de su autobiografía. Al respecto, notemos varias cuestiones: con los primeros cuatro enunciados entrelazados simbólicamente por guiones nos está dibujando un contexto de clase media urbana, una sensibilidad, un repertorio de aspiraciones y referentes culturales propios de este tipo de mexicano de la segunda mitad

el párrafo: “¿Qué pasa por su mente cuando en cualquier lugar del país, ya sea en un estadio de fútbol, durante algún concierto, en un palenque, o una manifestación x, algún efusivo grita: ¡Viva México, cabrones!

—El grito ‘¡Viva México, cabrones!’ me ha parecido siempre un enigma. ¿Quiénes son los cabrones que no quieren que viva México? ¿Por qué tendría México que morir cuando es un país relativamente joven? ¿A qué dioses de la sordera se dirige una exclamación tan enfática?, y la obsesión más enfática: ¿De qué país son los cabrones? Muy probablemente de Groenlandia”. Como se aprecia en la cita anterior, este mecanismo ya estaba establecido desde la década de los años sesenta en la escritura del autor.

del siglo xx. Pero, de igual forma, señala que en este sector social de clase media no hay nada de novedoso, que todo está ya codificado y listo para su utilización: la lavadora que no funciona, el festejo de la maternidad, el recreo en un balneario, la bondad de la feminidad despojada de su sexualidad y reemplazada por el candor de la edad, respetable y querible por ello.

A su vez, en *Apocalipstick* es el habla, esta vez el habla de mujeres de clase alta, lo que interesa retratar, a través de diálogos. El cronista desaparece, y son las pretendidas palabras referenciadas las que caracterizan tanto a las hablantes como a la situación: una reunión en que las aburridas mujeres planean llevar a cabo una función de *strippers* (pp. 271-276). El texto personifica una supuesta cara oculta de este tipo social, al verlas desde una dimensión íntima donde se convoca al clasismo y al racismo como ideas rectoras de sus conversaciones privadas.

No es sólo el habla lo que le interesa, sino la codificación de imperativos culturales que devienen estereotipos de las clases urbanas, aunque con un énfasis importante en la clase media, éxito y excusa del régimen autoritario mexicano, sistema que el autor experimentó en carne propia. En cuanto a la cita ubicada en la autobiografía, se adscribe de forma irónica a este sistema al afirmar que son “símbolos de elegancia”; entre la naturaleza pretensiosa de esta última expresión y la cotidianidad ordinaria de los enunciados anteriores se produce un espacio de ruptura, de duda, de desubicación propio de la ironía y que involucra, entonces, al lector. Este procedimiento retórico será usado reiteradamente en la prosa del autor, independientemente del tema que esté tratando. Además, resulta fundamental enfatizar que, como es perceptible, la narración en sí no relata en el sentido estricto del término, por el contrario, construye diálogos (similares a los diálogos dramáticos) y son ellos los que, a su vez, construyen los ambientes, los personajes, las sensibilidades.¹³

¹³ Otros pasajes emblemáticos en la misma línea de proceso y consecuencias se encuentran en, por ejemplo, la entonación de una canción escolar al ritmo de “Las Coronelas” que alaba la obra pública construida durante el sexenio de Miguel Alemán (p. 20); la puesta en acción del compromiso político (p. 43); la cursilería de las manifestaciones de cariño familiar (p.

EL COLOQUIALISMO

Muy aunado al registro del habla, se encuentra el uso del coloquialismo, es decir, se recurre a fórmulas ya preexistentes en el habla que parecerían poseer poca o nula capacidad de poetización, pero que engarzadas de manera ingeniosa se vuelven literarias. Es un recurso que echa mano del pastiche, del neologismo, del plagio abierto, del extranjerismo, del albur y que, en conjunto, brindan al texto de un sentido de espontaneidad inusitado:

P: Resuma su infancia.

R.: Nada de “coladeritas”, nunca el “chiras pelas” o el “tochito”, jamás el “Señora, ¿le da permiso a Carlos para irse de excursión al Ajusco?”. No hay calacas ni palomas. A cambio de ello, pornografía: el alumno Monsiváis, del Sexto A, propone la creación de una biblioteca. Si he de hacer caso a mis detractores, soy un “matado”, el estudioso triste que nunca falta en las mejores familias. Y mi carrera de atleta en el relevo de 4 x 400, se interrumpe cuando entrego la estafeta al miembro del equipo rival. Tuve que posponer mi infancia en espera de la mejor oportunidad que habrían de brindarme finalmente la Cultura Pop y sus comics, jingles y latas de la Fortaleza. POW! Ahora Batman y Robin son Low Camp —*it’s so awful that becomes good*— y puedo ser (THACK!) su deleitado exégeta (WHAM!), sin que nadie sospeche mi único interés, comunicar al fin las visiones de una infancia muda. ¡Santa Esperanza Iris! (pp. 16-17).

59); una represión a manos de granaderos (p. 46); de nuevo el compromiso político expresado por la asistencia a miles de reuniones interminables y el nombramiento de puestos dentro de organizaciones donde los nombres de estos puestos parecen más extensos e importantes que la organización misma (p. 32), entre muchos otros. Igualmente, en la cita de *Apocalipstick*, la ironía se presenta entre la procacidad de los diálogos y las ventajas económicas que tienen las hablantes involucradas.

El hibridismo y coloquialismo textuales son evidentes, de nueva cuenta se usan enunciados fácilmente identificables, como el del *permiso* para asistir a una excursión, que en su codificación y síntesis brindan toda la forma de vida de la clase media (como ya se había comentado). Los términos *matado* por estudioso, *chiras pelas* por juego de canicas, *tochito* por una versión bastante temeraria de futbol americano trabajan en la misma dirección y logran la identificación del lector, por un lado, mientras que por otro procuran captar su benevolencia, pues todas estas actividades físicas han estado vedadas para el sujeto autobiográfico.

Similarmente, se convocan enunciados en inglés, al cómic y a las onomatopeyas para los mismos propósitos. En conjunto, este uso de coloquialismos, provenientes de diferentes y contradictorios medios, exhiben las peculiaridades de la sociedad mexicana contemporánea: entre lo mexicano y lo estadounidense, con todo su bagaje de beneficios, desventajas, contradicciones y dudas. Lo mismo sucede en su recuento de la importancia y función que ahora tienen los grandes centros comerciales, las así llamadas plazas o *malls* en *Apocalisptick*:

Luego de tantos debates sobre “la infiltración protestante” transmitida por el Árbol de Navidad, las esferitas y la rotunda y jocunda figura de Santa Claus, luego de la prevención sermonera contra las “costumbres exóticas”, hay vencedores pero no vencidos: coexisten el Arbolito y los Nacimientos, Santa Claus intima con los Reyes Magos y a través de los Christmas Carols la Navidad se vuela más navideña pero con énfasis globalizado. Silent Night, Holy Night. All is calm, all is bright... Los villancicos anglos dominan el mercado, los españoles apenas compiten al escasear el número de sus grabaciones y, además, al recibir los golpes de la publicidad herética (Hace tres años una marca de licores usó con felonía el villancico de los Siglos de Oro: “Beben y beben y vuelven a beber”, para promover “la borrachera precavida”). Hark, the herald angels sing! (p. 349).

Esas contradicciones, supuestos beneficios de la norteamericanización de la sociedad mexicana, sobre todo en sus patrones de consumo, están

ya tan introyectados que no es necesario ni siquiera distinguirlos tipográficamente. Críticamente parece que aquello que se veía como una batalla entre lo nacional y lo extranjero en la *autobiografía*, ahora la balanza se ha inclinado por lo segundo en un movimiento que privilegia el consumo indiscriminado de bienes culturales descontextualizados, pero que provocan prestigio social o ventajas mercadológicas. El intertexto en inglés ya convive cotidianamente con el coloquialismo del español hablado en México. Es más, es parte consustancial de él.

Por otra parte, existe una peculiaridad de la cita proveniente de la autobiografía que es importante analizar. La cita pertenece a una entrevista ficticia que Monsiváis se hace a sí mismo, se cuestiona y se responde y, por ello, aparece a lo largo del pasaje la “P” (pregunta) y la “R” (respuesta). Con ello, notamos la naturaleza ficcional y dramatizada no sólo de esta entrevista, sino de cualquier referencia, tajada de realidad, que se compone en un texto monsvasiano. Paralelamente, el interés del autobiógrafo dispone de una estrategia de ocultamiento que resulta atractiva al lector y efectiva para el autor. Monsiváis se pregunta y se contesta, rompiendo la regla implícita del género de la entrevista, pero también se auto-entrevista para impedir ser interpelado, cuestionado por el otro bajo la consigna que indica que quien pregunta primero, pregunta más y domina la comunicación. Ahora se ha convertido casi en un rasgo mítico señalar que Monsiváis avasallaba a sus interlocutores colocándolos en el banquillo de la interrogación perpetua y con esto impedía, a su vez, ser él el cuestionado. Es así que nos encontramos con un procedimiento tanto vital como textual, puesto que Monsiváis aborda la materia referencial de la misma manera, incluso con su propia referencialidad como en el pasaje de la entrevista. Para concluir con este uso de lo coloquial, el mismo reviste al autor de sagacidad, espontaneidad, ingenuidad y de nueva cuenta procura granjearle simpatías.

LA HIPÉRBOLE

Si bien la hipérbole tiene paso franco en la lírica y en ciertas corrientes narrativas, parecería una anomalía o impropiedad en textos de corte referencial; el imperativo del discurso de verdad prohibiría el uso de la hipérbole, pero de forma sorpresiva es frecuentemente visitada tanto en la autobiografía como en el resto de la obra de Carlos Monsiváis. Creemos que este recurso aquí cumple con dos funciones. En primer lugar, dentro del aparente divertimento que causan en el autobiógrafo un sinnúmero de temas y situaciones, la hipérbole contribuye fehacientemente a recrear el ambiente que tiene un poco de relajó, un poco de diversión y un tanto de relación fantástica de hechos; como se ve, el autobiógrafo se aleja de la mera descripción factual y se acerca a la reelaboración con fines específicos, literarios. En segundo lugar, la hipérbole capta benevolencia al ser aplicada a sí mismo. El desapego de la referencia se refrenda cuando de manera exagerada el autobiógrafo se relata en situaciones comprometedoras, burlescas o que abiertamente lo ponen en ridículo:

Del club “Luis Carlos Prestes” recibo mi primer encomienda política: participar en una brigada que consigna firmas para la Paz. Recorro San Juan de Letrán y la Avenida Juárez y llego al local ya tarde, orgulloso, hombre nuevo soviético. He conseguido muchas firmas. Al revisarlas, el responsable del Club me mira compasivamente. Veo la lista y me avergüenzo: contamos 4 Pedro Infante, 3 Sara García, 8 Jorge Negrete, 2 Mario Moreno y así hasta el fin. Sólo diez de los autógrafos colectados parecen auténticos (p. 22).

Una colecta de firmas por una inespecífica “Paz” (sí, efectivamente, con la solemnidad y singularidad que la tipografía en mayúscula le confiere), la cual, por principio, sería considerada un acto que provoca cierta admiración y aprecio en el sujeto que lo ejecuta; se convierte en un acto de benevolencia, de condescendencia hacia el mismo sujeto, debido al ridículo que sufre al descubrirse que ha sido engañado, incluso su tutor político lo “mira compasivamente”. A la par, hay que marcar la manipulación de la

lectura, pues en un solo párrafo (que empata el momento de la enunciación con el momento del enunciado, lo que contribuye a la espontaneidad y actualización del pasaje como si pasara enfrente de los ojos lectores, como en la representación teatral) nos provoca las dos sensaciones descritas dando por resultado final una desubicación del lector, ya que se siembra en éste la duda sobre cuál de las dos sensaciones es la más indicada. La inteligencia del movimiento escritural es tal que puede provocar desubicación, o en su lugar puede producirse la predilección por alguna de las reacciones anímicas nombradas o, de igual forma, se puede dar la aparición de la simpatía por el personaje o una mezcla indefinida y en permanente composición de sensaciones. El pasaje analizado logra esto a través de la hipérbole, compuesta aquí con la distinción tipográfica del sustantivo “Paz”, la mención del “nuevo hombre soviético” adjudicado a un ingenuo adolescente y al número exacto, pero poco probable, de firmas de famosos actores de la cinematografía nacional. Estamos frente a un procedimiento al cual nos tiene acostumbrados la prosa del autor y que en buena medida esperamos y disfrutamos.¹⁴

Hiperbólicamente, describe el (des)arreglo urbano de la Ciudad de México en *Apocalisptick*, específicamente el de las zonas privilegiadas de la urbe:

Las casotas o los palacetes son fortalezas medievales, cajas fuertes, joyas electrificadas. En los “paraísos de la exclusividad” las residencias cuestan dos, tres, siete millones de dólares, y los testigos de excepción son las legiones de asistentes domésticos, jardineros, entrenadores de perros, hacedores de imagen, guardalespaldas. El status se mide por las medidas de protección, y

¹⁴ Pasajes análogos se pueden consultar a partir de la declaración de su protestantismo minoritario (p. 14); al imaginar perder un premio por portar un atuendo inapropiado (p. 16); un acto oficial en la primaria donde el orador principal identifica a Enrique González Martínez como el autor de *La suave patria* (pp. 20-21); la primera visita al local del Partido Comunista (pp. 22-23); la conciencia política convertida en un sinfín de reuniones (p. 32); otro fallido intento de propagación de información política (p. 44); una desatendida huelga de hambre (p. 47); los rasgos ideales físicos y caracterológicos, imposibles de combinarse en el autobiógrafo (pp. 54-55), entre otras.

un megamillonario con veinte guardaespaldas aprende a vivir en el populoso aislamiento de la jerarquía (pp. 28-29).

Nótense la serie de sustantivaciones hiperbólicas para denominar a una casa-habitación de las zonas residenciales. Igualmente son “legiones” (el término proviene de las formaciones militares romanas) de servicio doméstico especializado y cómo con todo esto alrededor y a sus órdenes, el habitante vive aislado, dudoso privilegio de clase. Así, la hipérbole trabaja para corroborar estas situaciones captadas por la observación crítica.

LA ENUMERACIÓN CAÓTICA Y LA INTERTEXTUALIDAD: NARRACIÓN SINESTÉSICA

El mundo contemplado por Monsiváis está saturado de estímulos de todo tipo: pictóricos, musicales, cultos, cotidianos y tradicionales, entre otros, que no explican al mundo, sino que lo caracterizan únicamente como abigarrado, contradictorio y multifocal. Para llegar a este punto, se acude tanto a la enumeración caótica como a la intertextualidad que hermanadas dan por resultado final una narración donde se impone la sinestesia. Para comprobar su efectividad, nos permitimos reproducir una cita de cierta longitud de la autobiografía, pues no puede ser de forma más sintética, el mismo proceso necesita del párrafo extenso. En ella se puede percibir el cambio sustancial de referentes culturales y emocionales que marcan un antes y un después en la vida mexicana, proceso que toma lugar en la transición de la década de los años cincuenta y la década de los años sesenta que corresponden, en varios órdenes, a cambios sustanciales del perfil mexicano: un país que se identifica más con lo urbano, su industria, sus cambios y ritmos vertiginosos y deja como materia folclorizada lo rural como depósito seguro de la tradición y del atavismo:

La ciudad a partir de los años finales de la década del cincuenta intentó desesperadamente el cosmopolitismo. Surgía la Zona Rosa y era posible captar cierta

vida nocturna. La una de la mañana no era aún *deadline* y los departamentos todavía no se volvían la única zona libre del relajó. Una incierta y primitiva *dolce vita*, distinta ya de las borracheras épicas de los cuarenta, de la bohemia en el Club Leda, se iniciaba. El folklore todavía era posible y no estaba mal visto dolerse con *No volveré*, [sic] A las fiestas acudía Chabela Vargas para cantar *Macorina*. Por ineptitud, los intelectuales desdeñaban el rock'n'roll y revalidaban el folklore, exhumando corridos décimonónicos [sic]. Después vendría la radicalización política y al concluir ésta, se iniciaría una racha de falsa y verdadera frivolidad. Con el twist ya lo pop haría una entrada triunfal. Después Alejandro Jodorowsky introduciría los happenings y el nudo y a continuación los departamentos se conmoverían con sus variantes, el nudo con temblor, la tarántula tlalocan, la defensa de Stalingrado, la caída de Berlín, la pira. Se abandonaron los jueguitos psicológicos que me hacían temblar y estremecer. Del freudismo naïve de la botella o el cerillo (los juegos de la verdad donde todo el mundo preguntaba indiscreciones mayúsculas cuya respuesta todo el mundo conocía), se pasó al frenesí destructivo. La consigna era vulnerar, pulverizar los departamentos, golpearse, revivir el infantilismo, nudo, nudo. Y como culminación el a-go-go. *Oh, baby, come on, let me take you where the action is*. Las Golondrinas al mito de la tristeza del indio. Hay que uniformar según dictado de Carnaby Street a los vigilantes Don Porfirio y Doña Carmelita y enseñarles que el cuerpo del mexicano no se hizo solo para inmovilizarse al oír [sic] la Diana o hincarse al escuchar el Angelus (pp. 55-56).¹⁵

¿Qué se necesita para poder enfrentarse a este tipo de párrafos? Son varias las aptitudes requeridas por parte del lector para su disfrute y comprensión. En

¹⁵ La cita contiene variados errores y erratas, hemos introducido dos marcaciones respectivas, una acerca de la puntuación y otra acerca de la ortografía, por ser las más evidentes y por no introducir más adverbios latinos *sic* pues posteriormente el uso de este adverbio se convertirá en huella propia del autor, quien hará de ella un uso peculiar y personalísimo. Al mismo tiempo, es necesario señalar que las cursivas corresponden a la narración y no siguen un patrón uniforme, es decir, se marcan términos en inglés como *deadline*, pero no se procede de la misma manera con palabras como *naïve* o *twist*.

primer lugar, aunque parezca obvio, se necesita una concentrada atención, pues nombra por lo menos treinta y cuatro estímulos de todo tipo, lo cual reta a la mente para considerarlos simultáneamente dentro de la linealidad narrativa y formarse una visión cabal del conjunto.

En segundo lugar, es necesario distinguir diferentes campos semánticos para apreciar cómo los mismos se contraponen, algunos de éstos son: la nocturnidad, la fiesta devenida en carnaval, la enajenación mental, la alta cultura, nominadamente aquí la cultura cinematográfica, los avatares de la política como conciencia, la música vernácula y la popular, el intertexto en inglés, los acontecimientos históricos de trascendencia mayor, la moda, el Porfiriato, el autoritarismo expresado en la censura y el control sobre las costumbres, las nuevas formas de expresión artística o la cultura prehispánica.

En tercer lugar, es difícil tener acceso a la enumeración caótica cabalmente porque en varias ocasiones una expresión es polisémica. Por ejemplo, se subraya en cursivas *dolce vita*, concepto que puede asociarse a cierta forma de ejercer el ocio sobre todo en sectores sociales privilegiados, aunque de forma simultánea puede ser también la referencia a la película de Federico Fellini que marcó un partaguas tanto en términos cinematográficos como anecdóticos.

En cuarto lugar, la enumeración caótica demanda un lector bastante letrado para entender la inserción, casi al paso, de un número considerable de referencias culturales y de cierto conocimiento de una lengua extranjera, sobre todo del inglés, para comprender la constante inserción intertextual.

En quinto y último lugar hay que notar la recurrencia de las onomatopeyas, en particular de las provenientes de la cultura del cómic que se desplaza de los linderos de lo culturalmente “correcto” a ser pieza central en el arte de la década de los años sesenta y brindan sonoridad y movimiento, reforzándose así la sinestesia.¹⁶

¹⁶ Al respecto, pueden consultarse los diversos artículos contenidos en el libro editado por Rita Eder, *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, Universidad Nacional Autónoma de México / Turner, México, 2014.

Ahora comparemos con el texto “‘Yo nací en una rivera del Polanco soñador’ (El triunfo del CEO)” contenido en *Apocalisptick* (pp. 217-223). En este texto se ensaya, desde la supuesta conciencia de un gerente general o ejecutivo de alto rango, ahora popularmente nombrado por su acrónimo en inglés, los beneficios de la continuación de las categorías raciales, de sus posibles mezclas y su función en el México contemporáneo:

¿Cómo no verlos por encima del hombro? Para empezar, no son productivos, porque ser productivos no es nomás meter las manos, el hombro y el lomo, sino pensar positivamente, y tener una filosofía empresarial, y dar propinas con el aire de quien cauteriza la pobreza con el ademán. ¿Qué les sucede, se pregunta el CEO, por qué en su esfuerzo conyugal y copulatorio la Población de Servicio no genera nuevas especies? Así por ejemplo, de naco e india, trapiés en el semáforo; de indio y ñera, puestero del Centro Histórico; de coime de billar y dejada de la mano de Dios, prostituta acondonada... Así debería ser, si ya no subirán en la escala social, combínese y diversifiquen la nomenclatura. Pobre con pobre es incesto de la industria y la endogamia de masas le da mal aspecto a las ciudades, que a lo mejor es el único que merecen (p. 221).

En el párrafo anterior al que acabamos de citar se habla de las castas novohispanas, y ahora el cronista está proponiendo, desde la conciencia de un actor social privilegiado en las últimas décadas, un nuevo sistema de castas y su inserción laboral, subordinado y sin el beneficio del ascenso social. Como es perceptible, se necesitan las mismas habilidades lectoras para comprender el sentido crítico de la enumeración caótica compuesta por términos coloniales y contemporáneos, ambos conjuntados por su calidad racista justificada por un pensamiento de superación personal convertido en dogma empresarial. El lector prácticamente ve esos tipos sociales y los ve actuar, moverse, emitir sonidos, la sinestesia se realiza ante los ojos del lector. En conjunto, la enumeración caótica brinda estímulos visuales, de movimiento y sonoros que hacen de él una sinestesia propia del teatro o del cine, frecuentada constantemente por el autor. El lector ideal de Monsiváis es producto del mejoramiento educativo experimentado en México durante el siglo xx.

EL ENCABEZAMIENTO INGENIOSO

Como último uso retórico destacado, encontramos la peculiar titulación que tienen los diferentes apartados de su autobiografía. Se trata de un procedimiento que no abandona a lo largo de su trayectoria escritural. En él se pueden encontrar las herramientas retóricas que hemos analizado, pero hay un par de peculiaridades que nos interesa destacar para cerrar nuestra argumentación.

Los títulos, titulares o, en jerga editorial y periodística, las “cabezas” o “encabezamientos” de Monsiváis nunca pasan desapercibidos, son totalmente elocuentes y atrapan al lector. La razón de la anterior afirmación creemos que se encuentra en el poder de síntesis, la aguda observación y la crítica implicados en la brevedad. Es aquí que nos vinculamos con el reparo emitido acerca del estudio más detallado sobre el autor (nombrado al inicio de este texto), pues el mismo no se detiene en esta genealogía literaria. La agudeza prácticamente aforística al servicio de un texto mayor lo integró el autobiógrafo de la pluma de Salvador Novo. A su vez, el cronista oficial de la Ciudad de México lo adopta de su lectura de Oscar Wilde, maestro del *witticism*, que consiste en el uso de las palabras exactas y estrictamente indispensables para armar afirmaciones contundentes, prácticamente incuestionables, y que se sostienen —como los aforismos— sin antecedente o procedente alguno.¹⁷

Detrás de cada cuasi-aforismo de Monsiváis, se encuentra todo un taller de observación crítica de la realidad, una cocina en la que lentamente

¹⁷ Tomamos aleatoriamente algunas frases aforísticas y titulaciones de *Apocalipstick* como prueba: “¿Logrará la metrópolis verse en un espejo? Tesis, antítesis, compás de espera porque a la síntesis le dieron mal la dirección” (p. 19); “ya sólo encuentro oportunidades de empleo en el interior de la conciencia” (p. 21); “nadie puede vivir bien sin traumas” (p. 114); “en cada vitrina la oportunidad de reamueblar la casa y el espíritu.” (p. 342) y “México es el primer país comunista porque una de sus deidades era Chac-Mall” (p. 351), entre muchas. Nótese la conjugación de recursos, además de la naturaleza aforística, las aliteraciones, la refuncionalización de palabras con otra intención semántica, la ironía, por ejemplo.

se han macerado las palabras, tratadas con fino esmero, sopesando sus cualidades locutivas, ilocutivas y perlocucionarias.¹⁸ Mencionaremos algunas para analizarlas y comprobar que en su brevedad son fieles metonimias de alguna línea de pensamiento, de discusión o de análisis. El primero de ellos reza: “*FIRMES Y ADELANTE, HUESTES DE LA FE*” (p. 11), con el arreglo tipográfico así reproducido: en cursivas y en mayúsculas. El título es un intertexto bíblico, pues pertenece a un popular himno de la tradición protestante. Recordemos que las tradiciones iniciadas con la Reforma luterana ven en la entonación de innumerables himnos un medio idóneo de alabanza y comunión. En este caso, Monsiváis se lo apropia para señalar su adscripción a una religiosidad minoritaria y que en su tiempo fue duramente estigmatizada, el bautismo. De similar manera, habla de multitudes que se agrupan por esa misma creencia, esa certeza que se consideraba errónea en un país predominantemente católico, pero a medida que se avanza en el capítulo I, el lector se da cuenta que las multitudes no son tales, son un deseo, mas no una realidad. El autobiógrafo es señalado por esta condición en la escuela, es el único bautista en kilómetros a la redonda y, sin embargo, sale avante. Además, es pertinente señalar que el cronista afirma que su formación sentimental se dio, en realidad, en la escuela dominical. Recordemos que los diferentes ritos protestantes separan por edades a sus feligreses durante los servicios religiosos dominicales, y así se adaptan las actividades al grupo en cuestión: niños, jóvenes y adultos. No obstante, todos recurren al nombrado “escudriñamiento de las sagradas escrituras”, la lectura e interpretación de la *Biblia* de manera minuciosa. Si algo le quedó de esta tradición en la vida adulta al escritor es esa costumbre de leer apegado al texto y de ahí pasar a la interpretación. Hábito que supo extrapolar a su actividad

¹⁸ Usamos la clasificación de actos de habla de Austin. Para este filósofo del lenguaje, el acto locutivo es lo dicho, el acto ilocutivo es la intención del primero, mientras que el acto perlocutivo es la acción que el emisor pretende desencadenar a través de su locución (John Austin, *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1975).

intelectual.¹⁹ La herencia es persistente, así se puede comprobar en una especie de glosa titulada “Pórtico versicular” (p. 281) que acompaña al texto sobre la obra del fotógrafo Spencer Tunick, en el cual cita textualmente cuatro versículos del Génesis e incluye una advertencia usando los términos más manidos de la religiosidad: mal, bien, conciencia, entre otras.²⁰

Hay otro grupo de títulos que pueden identificarse por sus alusiones a la cultura letrada, de ellos nos ocupamos del existente en el capítulo IX “*NIZA Y HAMBURGO, CON PARAGUAS DE CHERBURGO*” (p. 55) que manifiesta una de las esquinas de la entonces culta, *hippie*, alternativa y selecta Zona Rosa y al título de una extraña película musical francesa, muy popular en los años sesenta y que no ha envejecido sabiamente desde nuestra perspectiva. La cinta es extremadamente cursi, no sabemos si producía el mismo efecto en la década del sesenta del siglo pasado, suponemos que no, pues significó un notable éxito de taquilla. Sin embargo, se asienta la duda o tal vez la certeza, ¿el autobiógrafo se mofa del primer barrio considerado bohemio y de vanguardia del país que, a su vez, se consideraba colocado en la senda del éxito económico y de la modernidad? Parece ser que sí, pues en el desglose se habla de las contradicciones de una sociedad que se autocelebra y no tiene el acceso cultural que valide este festejo. El subdesarrollo es el concepto manejado en estas páginas y es la razón de todas las contradicciones de moverse entre el atraso, la desigualdad y el consumo de productos culturales de dudosa calidad artística e intelectual. Es elocuente que la colonia “más in” de la época enunciada se parcialice con una nomenclatura de urbes exclusivamente europeas, pero que lleve el nombre oficial y abarcador de colonia

¹⁹ Otras titulaciones con intertexto religioso se localizan en los capítulos III “*DE PIE LA JUVENTUD, VALIENTE EL CORAZÓN*” (p. 18) y V “*TRABAJANDO HERMANOS UNIDOS POR LA SENDA DE LA CARIDAD*” (p. 29).

²⁰ Es más, es posible hacer una lectura bíblica de *Apocalipstick*, desde la naturaleza del título hasta el considerable número del uso de las referencias bíblicas, sus personajes, sus pasajes en función de una visión caótica del México contemporáneo.

Juárez, un indígena que se atrevió a ser presidente y reformista.²¹ Así, las contradicciones de la modernidad mexicana se hacen evidentes.

Por último, encontramos un tercer grupo de títulos que son convocables bajo el rubro de vida civil, cotidianidad y sus fórmulas de relación y comunicación. En él se habla muy festiva, pero incisivamente de los arreglos tácitos que tiene la sociedad mexicana para vincularse. Elegimos para discutir el encabezado del capítulo VII: “*CORREN LOS GRANADEROS, LOS GRANDOTES Y LOS CHIQUITOS*” (p. 39). En este capítulo se pormenoriza una de las tematizaciones más frecuentadas por el autobiógrafo, la de la conciencia y acción políticas. Para el lector habilitado en la lectura de la obra de Monsiváis es sencillo identificar la deformación de la famosa canción de Francisco Gabilondo Soler “Cri-Cri”, músico y letrista destacado, perla extraña y genuina dentro de un océano de baladas y rondas infantiles que pecan de infantilismo, moralina y otras peculiaridades que este orizabeño supo sortear con resultados sorprendentes. La deformación intertextual está ahora al servicio de la burla de los aparatos represivos del ogro filantrópico, del escepticismo y a la vez de la fuerte atracción que la acción política disidente tuvo para el autobiógrafo.²² El contenido del capítulo no sólo muestra lo anterior, sino que colinda en una frontera muy peligrosa al catalogar como “aventura” (p. 40) los sucesivos movimientos disidentes que empiezan a manifestarse desde finales de los años cincuenta, en el umbral de la década dorada del modelo de gobierno y economía nacionales. El autobiógrafo reconoce su posición ambigua o distante, desde la acera de enfrente de donde se suce-

²¹ Otros capítulos con intertexto culto son el número II “*VIAJE AL CORAZÓN DE MONSIVÁIS*” (p. 16), el IV “*EN MATERIA DE CULTURA LO IMPORTANTE NO ES SABER SINO COMPETIR*” (p. 34) y el capítulo VIII “*INNOCENTS ABROAD Y DE REGRESO*” (p. 58).

²² Creemos que esta titulación en particular sería otra, o incluso se hubiera omitido, de haberse concebido la autobiografía un año después de los sucesos trágicos de Tlatelolco. Otros capítulos con intertexto cotidiano son el número IV “*PORQUE PARA HABLAR DE LA PROVINCIA ES PRECISO TENER ALMA DE POETA Y UNA CITARA EN LA MANO*” (p. 24) y el capítulo VIII “*POR MEDIO DE LA PRESENTE, SIRVOME MANIFESTAR MI GRATITUD*” (p. 48).

den estos acontecimientos, pues vio “el nacimiento de un Gobierno Juvenil que desde el Pedregal dispensaría justicia en un país corrupto” (pp. 40-41), aludiendo a la ubicación geográfica de Ciudad Universitaria. Opiniones así de peligrosas, de sentidas y de contradictorias se desgajan en ocasión de la muerte de un amigo cercano, a manos de la dictadura somocista, amigo que se había convertido en guerrillero sandinista y del asesinato de Rubén Jaramillo, entre otros acontecimientos de corte político, militante y disidente. El capítulo cuyo festivo y burlesco titular parece justificarse por el tono de lo narrado, recalca en un yo triste que indica que, en vista de las atrocidades explicitadas, solo queda una afirmación contundente: “El hecho es que murieron por un ideal y la frase cobra un significado atroz en estos años presupuestales, donde vivir y pensar en voz baja es la conducta idónea, la actitud ideal” (p. 47).

En *Apocalipstick* encontramos la titulación del capítulo 24: “El Zócalo en cueros: imágenes de la reconciliación entre cuerpos y almas, si ambas partes se comprometen a ir al mismo gimnasio” (p. 281), cuyo texto discute el trabajo del fotógrafo Spencer Tunick, especializado en retratos masivos de cuerpos desnudos, en lugares emblemáticos, como es el caso de la plaza mayor de la Ciudad de México. Son varias las líneas de análisis que discute el texto, pero desde el encabezado ya está relativizando la escena al corporeizar lo incorpóreo: el alma. Para el cronista, el trabajo del fotógrafo no tiene mucho trasfondo artístico, aunque indudablemente tiene una profundidad inusitada para el conservadurismo mexicano; visto así es una ganancia democrática, de la cual se mofa y, a la vez, pone sobre la mesa una serie de contradicciones que parecían inexistentes. ¿Cómo atrae al lector el título? Al afirmar que la obsesión contemporánea de la aptitud física también quiere demostrar una aptitud mental o espiritual que se alcanza en el moderno templo del gimnasio: rutina física individualizada, reto personal no compartido, como sí lo son los deportes de equipo que han sido relegados a un segundo plano en las preferencias de los mexicanos. Es una nueva política personal, individualizada y donde el esfuerzo solitario es premiado y necesitado del reconocimiento del otro para existir.

Cerramos con este análisis más detallado porque tenemos la seguridad de que esta actitud narrativa se trasmina en prácticamente toda la obra posterior del autor, es una especie de marca de agua, casi invisible, pero constante. Sin importar el tema central de cualquiera de sus textos individuales o conjuntos por un eje estructurador y presentados unitariamente como un libro, la pasión y decepción políticas son la semilla que fructifica en los recursos textuales que hemos analizado en ocasión de la autobiografía.²³ La prueba, pensamos, es válida porque este texto en particular parece ser un tanto ajeno a las preocupaciones temáticas ensayadas hasta alcanzar maestría en las décadas posteriores. Pero, no es así, desde siempre Monsiváis se dedicó a textualizar la agrídulce experiencia del hombre político. En apariencia jugó al *homo ludens*, pero fue en realidad el *homo politicus* en su faceta de desencantado optimismo, tanto como sujeto como al objetivar lo que le interesaba indagar. Los recursos textuales por los que llevó a cabo esta investigación vital y permanente permitieron el paso a esta preocupación abarcadora, pero alejada de solemnidad y cercana al optimismo, sin ubicarse total ni permanentemente en él.

REFERENCIAS

- AUSTIN, John, *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1975.
- BETTER, John, “Es mi mundo. Un año sin Monsiváis”, *Soy*, suplemento semanal de *Página 12*, 24 de junio de 2011. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2019-2011-06-24.html> [consultado el 15 de junio de 2016].

²³ Es la misma conclusión a la que arriba el estudio de Linda Ega. Para la crítica, el interés permanente de los textos del autor es la búsqueda de señas de democratización de la sociedad mexicana, la posible desarticulación del sistema omnímodo del sistema del partido único.

- BRUSS, Elizabeth, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, The John Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1975.
- EDER, Rita (ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, Universidad Nacional Autónoma de México/Turner, México, 2014.
- EGAN, Linda, *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008 (*Tierra firme*).
- HOWARTH, William L., “Some Principles of Autobiography”, *New Literary History*, 1973, núm. 2, pp. 363-381.
- HAYMAN, Ronald, *Cómo leer un texto dramático*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1998 [*Molinos de viento*, 123].
- KARAM, Tanius, “A tres caídas sin límite de tiempo: una introducción a la obra de Carlos Monsiváis”, en Adriana Hernández Sandoval (coord.), *Caleidoscopio crítico de literatura mexicana contemporánea*, Tecnológico de Monterrey / Miguel Ángel Porrúa, México, 2006, pp. 347-368.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, París, 1975.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Carlos Monsiváis*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1975 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- , *Apocalipstick*, Debate, México, 2009.
- SALAZAR ESCALANTE, Gilberto Jezreel, “Carlos Monsiváis: de crítico heterodoxo a institución cultural”, *Metapolítica*, 2002, núm. 24-25, pp. 24-25.

LA IMPOTENCIA MUESTRA EL INGENIO: IMAGEN DEL AUTOR
DESDE LA IMPOSIBILIDAD CREATIVA EN *VICENTE LEÑERO*

Elsa López Arriaga
Universidad Veracruzana

*Lo importante es ver las máscaras
que cada autor se pone y se quita.*

AUGUSTO MONTERROSO

Como a otros diez jóvenes escritores, Vicente Leñero fue convocado en 1966 a formar parte del proyecto editorial sin parangón liderado por Rafael Giménez Siles bajo la consigna de escribir su autobiografía: la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*. Uno de los multicitados aciertos de la colección fue dirigir el interés de lectores y críticos hacia “jóvenes en ejercicio creativo [que] se describen a sí mismos y por lo tanto al país y su problemática inherente [...] Todos estos arrojados e inescrupulosos narradores describen las entretelas de un momento de la literatura nacional con algo más que éxito, vigor y medida”.¹ La distensión de los límites de la canónica escritura autobiográfica, característica común

¹ “Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 1967, núm. 1, p. 30.

de los textos presentados, fue entendida como un ejercicio de los escritores para convertirse en “anhelantes historiadores de sí mismos”.²

Jorge Ruffinelli suma a estos rasgos distintivos de la colección el carácter de “encargo” de los textos y pondera la oportunidad de cada escritor de enunciar su proyecto personal y artístico en las breves páginas autobiográficas.³ Como parte de este proyecto, aparece *Vicente Leñero*, un texto que forma parte de la primera narrativa del autor y del que críticos y lectores parecen olvidarse con frecuencia.

Aunque 33 años parece una edad corta para redactar una autobiografía, cuando llegó la invitación para formar parte de la colección, Leñero había publicado un volumen de cuentos bajo el título *La polvareda y otros cuentos* (1959) y tres novelas: *La voz adolorida* (1961, y reeditada en 1967 con el título *A fuerza de palabras*), *Los albañiles* (1963) y *Estudio Q* (1965). Contaba, además, con dos premios: uno nacional, obtenido en 1958 en el Concurso de Cuento Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México; y otro internacional, el premio Biblioteca Breve Seix Barral en 1963 por *Los albañiles*. Es cierto, algunas de estas obras dan cuenta de un escritor en ciernes, sin embargo, mostraron la capacidad de Vicente Leñero como incipiente escritor.

El discurso autobiográfico de Leñero está en perfecta congruencia con su momento vital enmarcado por encuentros y desencuentros con el mundo editorial, la falta de lectores, la opinión de la crítica, la imposibilidad de la escri-

² *Id.*

³ Jorge Ruffinelli, “Al margen de la ficción: autobiografía y literatura mexicana”, *Hispania*, 1969, núm. 3, p. 513. Para Vicente Leñero, el valor de las autobiografías también anida en su posibilidad de dar cuenta de la gestación artística de “jóvenes promesas” de las letras mexicanas. Según dice el autor, “lo valioso, lo sorprendente, lo nuevo de esta colección es que son caras completamente frescas, vaya, es decir, rostros surgidos apenas hace unas cuantas semanas, meses, años. Los que el día de mañana tomarán las riendas de la literatura nacional según lo que se puede deducir por su actual, incipiente, pero prometedora obra” (*Vicente Leñero*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1967 [*Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*], pp. 20-21). Cito en adelante esta edición, sólo consignaré el número de la página en el cuerpo del texto.

tura, la labor periodística, entre otros traspies de su joven carrera literaria. Naturalmente, al acercarse a la autobiografía, los lectores encontrarán constancia de los acontecimientos más relevantes de la vida del autor y herramientas con frecuencia útiles para los estudiosos al tratar de explicar su obra (entre ellos su entorno familiar, la labor periodística, su etapa como escritor de televisión y radionovelas, las confrontaciones con el *establishment* literario de la época). No obstante, *Vicente Leñero* es un texto gestado con una intencionalidad que prima: posicionarse, a partir de la construcción de la figura de autor, en el universo literario mexicano de la segunda mitad del siglo xx, y con esto estrechar el vínculo entre su proceso creativo y el interés público, así como enmarcar la recepción de su obra. Si bien se trata de un texto pocas veces considerado por los estudiosos —quienes ni siquiera suelen destacar el valor referencial, falseado o no, propio de la autobiografía—, vale la pena detenerse en su propuesta estética, donde se percibe la firma inequívoca de su poética literaria.

ESCRIBIR AL AUTOR: FORMA Y ESENCIA RECURSIVOS

La autobiografía es, quizá, el texto donde más claramente se percibe la voluntad de artificio de la escritura de Leñero. Como para muchos autores de su época, las letras francesas tuvieron una importancia decisiva en su formación literaria. La pronta influencia de esta literatura en la actividad escritural del autor tuvo el impacto de determinar los temas y el estilo de su despegue artístico. Puntualmente, su encuentro con el *nouveau roman*, como declaró el autor en múltiples entrevistas, fue el desencadenante de su primera narrativa y rige su escritura autobiográfica. Los puntos articuladores de la autobiografía en cuestión —especialmente en lo referente a la complejidad formal— se identifican en función del estrecho vínculo que guardan con la estética de la nueva novela francesa y de su imitación estilística. La hibridación genérica y la multiplicidad temática llevan a Leñero a tomar elementos como la ruptura con la estructura cronológica, el uso del presente como tiempo de enunciación del discurso y la ausencia de acontecimientos, como principales nexos con dicha estética.

Al privilegiar la innovación formal como un mecanismo para descubrir nuevas posibilidades de la realidad, la intención de Leñero para erigir una imagen de sí mismo como autor no queda velada, pues representa y soporta los rasgos generales de su obra y de la opinión pública fincados en estigmas bastante conocidos que lo describen como un escritor soterrado, de ingenio mediano y cortedad creativa. De este modo, lo que parece una debilidad es también prueba de su ingenio. Partir de un mecanismo estético común en la literatura mexicana de los años sesenta (la influencia de la literatura francesa) y dar cuenta de su propio fracaso como escritor permiten a Leñero, en primera instancia, posicionarse justo en las antípodas de la hegemonía. Tomar dicha posición derivó en el carácter estético de la obra y en la construcción de la figura de autor.

Vicente Leñero es un texto con un ímpetu innovador. La riqueza artística de la obra no nace de la ruptura del discurso autobiográfico tradicional, sino de su renovación. El autor somete la palabra al ejercicio de carácter ambivalente propio del discurso autobiográfico, donde la referencialidad prevalece en el terreno de lo verbal, esto es, de la retórica del lenguaje. Desplazar las prioridades del discurso autobiográfico de lo referencial a lo literario ubica el discurso como un acto del decir, sin ponderar lo dicho. Al respecto, siguiendo a Paul de Man, José María Pozuelo Yvancos sugiere no ver la autobiografía “como un pasado, referido a una realidad que se suplantó, sino como una actividad que en el presente realiza un sujeto, nos encontramos que su retoricidad remite también a una postulación ética que el sujeto hace, a un acto performativo realizado en el presente de su acción y sujeto inevitablemente a su propia acción creativa”.⁴ A partir de estas consideraciones, se puede girar la mirada hacia la postura de Vicente Leñero en función de la lectura de su autobiografía como artificio literario, desde la retórica del lenguaje y la articulación de sus componentes textuales.

Leñero establece su propio pacto de lectura —una especie de acuerdo implícito entre autor y lector por el cual se determina la forma de lectura del

⁴ José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006, p. 39.

texto— a partir de la caracterización de lo que conviene llamar, en palabras de Jorge Ruffinelli, el *ademán autobiográfico*⁵ al jugar con las fronteras genéricas y con el planteamiento de la obra como un conjunto de sentido como proyección de su propia poética. No sólo eso, esta divergencia de la forma autobiográfica permite gestar una imagen de autor que le es acorde.

La inflexión del género autobiográfico obliga a leer *Vicente Leñero* de una manera distinta, oblicua, atenta al efecto de escritura y al diálogo con un receptor. Con todo, no pone en duda el funcionamiento de su peculiar pacto de lectura, por el contrario, puede confirmar el horizonte trazado para su comprensión.

El texto está soportado por la carencia de una estructura cronológica, la ausencia argumentativa y la alternancia de voces. Esta dinámica instaaura el discurso autobiográfico en un eterno presente donde se anula el papel de la memoria, por el contrario, se fortalece un tiempo colmado de presencia donde, en palabras de Alain Robbe-Grillet, “si la temporalidad colma la espera, la instantaneidad la decepciona; de la misma manera que la discontinuidad espacial *se libera* de la trampa de la anécdota”.⁶ El tiempo presente como recurso estilístico para la representación del hombre y del mundo es uno de los rasgos articuladores de la nueva novela francesa y la autobiografía de Leñero.

Para Jean Bloch-Michel, la escritura desde dicha forma verbal tiene la intención de mostrar una “existencia, perfectamente separada de mí, de los objetos; la ausencia de toda relación entre lo que me rodea y yo mismo,

⁵ El *ademán autobiográfico* es la expresión utilizada por Ruffinelli para caracterizar el gesto que particularizan los distintos discursos autobiográficos en México, cuya estructura y tradición no responde a la autobiografía canónica europea. Ruffinelli asegura que “así como no se han escrito en América Latina autobiografías en un sentido estricto, es también probable que nunca se escriban. Nuestro modo de producción intelectual a veces difiere y no siempre se acomoda a las definiciones europeas por más que a veces hagamos las gestiones requeridas para disciplinarnos a ellas” (art. cit., p. 514).

⁶ Alain Robbe-Grillet, *Por una novela nueva*, trad. Caridad Martínez, Barcelona, Seix Barral, 1965 [1ª ed. en francés 1963], p. 173. Las cursivas corresponden al texto original.

la ausencia de toda comunicación entre mi yo y los objetos que me son absolutamente extraños. El presente de indicativo es el tiempo del solipsismo, de la extrañeza y de la soledad”.⁷ Desde ahí, la disposición del mundo en esta autobiografía está caracterizada por el tiempo y acontecimientos inmóviles, además fortalece la artificialidad del texto, representa el vínculo entre el autor y su realidad, una relación a partir del acuerdo, el desacuerdo y la indiferencia. Leñero desgaja esa realidad; como resultado, se desarticula el discurso y, como lo concebía Robbe-Grillet, se lleva la narración a la imagen capturada por la fotografía o la escena cinematográfica.⁸ Para dar cuenta de la condensación de estos recursos discursivos, retomo una cita nítida:

Nemorio sale del departamento de arte y llega gesticulante hasta su escritorio con la prueba de un texto impreso en couché. Falta el acento de insólito, aquí falta un guión, y aquí no, está bien, nada más. Nemorio se va. ¿Qué pasó con María Félix?, pregunta Parra. El señor Spota quedó de hablar hoy en la mañana para confirmar la cita. ¿Ya es segura? Creo que sí, pero de todos modos iba a hablarle para rectificar, por si las dudas. ¿No le quieres hacer mientras una introducción a esto? Toma las cuartillas que Parra le tiende y ensaya sobre la máquina varios textos: Aún está a tiempo. No tiene por qué angustiarse. Los planes para su viaje de vacaciones culminarán en un gran éxito porque este año usted no aplazará, para última hora, el cuidado de su belleza. Su color, su piel y su figura merecen la atención más delicada. Y la tendrán gracias a los secretos que los especialistas de Claudia han descubierto para que usted descubra —cálida, optimista y luminosa— su juvenil

⁷ Jean Bloch-Michel, *La “nueva novela”*, trad. G. Torrente Ballester, Guadarrama, Madrid, 1967 (*Punto omega*, 6) [1ª ed. en francés 1963], p. 66.

⁸ Según explica Robbe-Grillet, “todo el lenguaje literario debería cambiar, y está ya cambiando. Observamos, de día en día, la creciente repugnancia de los más conscientes ante la palabra de carácter visceral, analógica o mágica. Mientras que el adjetivo óptico, descriptivo, el que se limita a medir, a situar, a delimitar, a definir, indica probablemente el difícil camino de un nuevo arte novelesco” (*op. cit.*, pp. 30-31).

belleza. A ver, por qué no. La voz de Giménez Siles escapando, sonora, por la bocina del teléfono. Una tarde llena de sol, radiante de promesas, anuncio de esta primavera única y diferente que la ayudará a lucir más fresca, más alegre dibuja un Paseo de la Reforma a cuatro tintas (p. 15).

Este ejemplo permite reconocer la realidad inmediata del autor y, con esto, conocer el punto de partida de la enunciación del discurso, es decir, “la posición del autobiógrafo cuando emprende su relato de vida”.⁹ El autor parte, como es evidente, del vacío anecdótico donde persiste sólo él ante la extrañeza del mundo que lo rodea. La fuerza de este recurso se cimienta en el transcurrir efímero de la autobiografía suscitado por la concatenación de imágenes, en consecuencia, la realidad capturada es el relato. Como en el discurso cinematográfico o en el gesto mecánico de la fotografía, el yo existe únicamente mientras sucede la imagen. Por esto, si, como dice Robbe-Grillet, “el universo en el que se desarrolla toda película es, de manera característica, el de un perpetuo presente que hace imposible todo recurso de la memoria. Es un mundo sin pasado que se basta a sí mismo en cada instante y que se desvanece luego”,¹⁰ el valor de la referencialidad de la autobiografía se mantiene subordinado a una reflexión sobre el entorno del yo y su preocupación vital: la escritura, que deviene también en la escritura de sí mismo.

La expresión discursiva del texto le confiere un carácter recursivo patente en la misma escritura: Leñero escribe una autobiografía acerca de la escritura de una autobiografía. Siguiendo las pautas de la noción gideana de *mise en abyme*, el discurso pone de manifiesto la elaboración mutua del escritor y la obra. Ante esta premisa, Lucien Dällenbach considera como

⁹ Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, trad. José Esteban Calderón, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1996 [1ª ed. en inglés 1991], p. 186.

¹⁰ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 170.

condición para esta forma “que la especularización a que se procede venga indicada en la propia obra —mejor dicho: que la especularización se constituya en materia del acto que se está llevando a cabo”.¹¹ El recurso adquiere pleno valor en función de su intención de crear un *efecto de realidad*, la mención constante de la petición de Giménez Siles funge como técnica para lograr una sensación de inmediatez en el discurso desde la que el autor parece estar más cercano y su palabra no se pone en duda. La artificialidad del discurso expuesta a través del procedimiento de *mise en abyme* sugiere reforzar la estrechez del vínculo entre el mundo referenciado y el universo discursivo.

Esta intención se conoce desde las primeras páginas del texto: “Hoy te va a hablar Giménez Siles para lo de la autobiografía. Le voy a decir que no. ¿Por qué?; no seas payaso. Le voy a decir que no, a mí esas cosas me cuestan mucho trabajo y no sé, no, es cuestión de temperamento. Pero la puedes hacer como quieras, hombre, qué tiene, te puedes poner a experimentar. No te hagas el chocante, dice José Agustín; a ver, por qué no” (p. 14). La escritura de la autobiografía —como excusa del acto de escritura— se convierte a su vez en el punto generador del discurso autobiográfico: se trata de la justificación del autor para hablar de su realidad referencial —ésta se potencia, en este pasaje, con la mención de la autobiografía y la referencia reconocible en los nombres Giménez Siles y José Agustín— y desata una suerte de sentido confesional (“a mí esas cosas me cuestan mucho trabajo y no sé, no, es cuestión de temperamento”). Así, la autobiografía se convierte en el espacio ideal para pensar y cuestionar el quehacer literario.

El autor es consciente de la forma abismal de su discurso autobiográfico. La aceptación de su obsesión por la circularidad de los discursos es el vértice donde concurren el reconocimiento de sus debilidades como escritor y la pauta de lectura de su autobiografía, así se entiende cuando la voz narrativa sostiene: “otra vez trayendo a colación el mecanismo, el juego

¹¹ Lucien Dällenbach, *El relato especular*, trad. Ramón Buenaventura, Visor, Madrid, 1991 (*Literatura y debate crítico*, 8) [1ª ed. en francés 1977], p. 23.

circular que para él, afirma, representa algo más que un simple recurso, es una obsesión, peligrosa si no se la sacude a tiempo, ya, desde este mismo libro” (p. 29). Ese “juego circular” no es gratuito, coincide con la estrategia de crear una alteridad capaz de replegar al texto sobre sí mismo para enunciar, a su vez, sus rasgos constitutivos, el proceso se resuelve, en palabras de Dällenbach, cuando el carácter especular del texto permite “crearlo igual a uno mismo; mejor todavía: imponerle la misma actividad que se desempeña al crearlo; la redacción de una novela [...], la narración de una historia”.¹² En el caso de Leñero, cabe agregar, dotar al texto de la actividad de creación de una autobiografía.

Escritura y autor, mutuo reflejo, llegan simultáneos al descubrimiento del conflicto interior del escritor a través de la duda del autor sobre la escritura de la autobiografía: “¿De veras todavía no te decides? De una vez, hombre, dice José Agustín, no va a pasar nada. ¿Tú qué piensas? Yo por mí, que aceptes, pero tú sabes y lo que tú decidas será lo mejor: responde ella mientras su mirada busca al par de hijas entre el chapoteo infantil de la alberca” (p. 27). Esta vacilación y posterior aceptación del proyecto de Giménez Siles afianza la forma abismal de la obra, pues propicia que Leñero, a partir de un proceso interno, construya una imagen tal como él desea verse: escritor. Éste, en su plena función de artífice, distiende los límites de la fabulación a partir del ejercicio enteramente consciente de la escritura especular.

El juego circular del texto llega a su ápice con el propio acto de escritura: “estoy frente a la máquina de escribir, los codos apoyados en la mesa y el cigarrillo en la boca, sujeto aún entre los dedos, aspirando el humo, cerrando y abriendo los ojos en el momento de colocar el cigarrillo sobre el saliente del cenicero para continuar tecleando. Escribo: estoy tratando de escribir” (p. 62). El *explicit* logra el máximo de sentido al marcar el trayecto transitado por la autobiografía: el escritor escribe que escribe. Por supuesto, esta manifestación no es casual en la autobiografía de Leñero, nuevamente resalta su apego a

¹² *Ibid.*, p. 22.

la estética del *nouveau roman*, desde la cual, en palabras de Bloch-Michel “una novela no es la historia de aventura acontecida a uno o varios personajes, sino la aventura misma de la novela que se está haciendo”.¹³

El intertexto estructural favorece la función metafórica de convertir el proceso de escritura del discurso autobiográfico en parábola de Vicente Leñero. De tal modo, el efecto estético logrado con la imitación del estilo del *nouveau roman* se reafirma y se vuelve complejo con la construcción de un yo escritor confrontado con su vocación, “ese motor secreto que él llama oficio, otros vocación, otros vocación oficio” (p. 26). En el continuo discurrir sobre su origen como escritor, la preocupación más evidente en su escritura autobiográfica anida en el conflicto del yo en crisis ante la dinámica posibilidad/imposibilidad de construir una imagen pública: “Además, encima de todo eso y gratuitamente también, una amplia presentación donde se hable de usted y donde se diga el lugar que usted ocupa dentro de la literatura mexicana; asómbrese: un prólogo de El mejor crítico de México, ¿no le da gusto?” (p. 55).

Frente a la aporía de ser un escritor joven con éxito editorial y reconocimiento de lectores y críticos, *Vicente Leñero* se sitúa como mediación entre el sujeto creador de la fabulación y el sujeto enunciado por medio de la expresión literaria. Si bien en la autobiografía tradicional la intención primera es tratar de dar sentido al pasado para anular la incertidumbre, la estructura autobiográfica también puede extenderse “sobre una existencia presente, paradójicamente en constante movimiento, a la búsqueda de su propia razón de ser; es decir, sobre una realidad interna al texto, consecuente del proceso mismo de escritura”.¹⁴ En el texto de Leñero, la palabra escrita consolida y busca resolver la realidad con una mirada prospectiva. Desde ahí, Leñero presenta el discurso abismado:

¹³ Jean Bloch-Michel, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴ Javier del Prado Biezma, *et al.*, *Autobiografía y modernidad literaria*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1994 (*Monografías*, 14), p. 217.

Aquí están sus cuarenta cuartillas, léanlas, ignórenlas, rechácenlas, rómpanlas, tírenlas, elógienlas, celébrenlas. Todo cabe, todo puede ser, todo está provisto: explícita o implícitamente previsto. La indiferencia, los buenos o los malos comentarios ya están incluidos aquí antes de que hayan sido formulados. ¡Qué original! No, nada de original. Ya se lo dije, señor: es un pastiche. Ahí está para mí el mayor defecto del librito de Leñero quien se puso a trabajar en torno a una idea ya elaborada en forma mucho mejor, obviamente, por autores extranjeros de más talento y visión (p. 43).

La dinámica de la creación del autor a través de la escritura se sitúa en la ambigüedad autobiográfica donde el yo autor es la problematización de su mismo impulso creativo. Leñero posiciona su escritura como un reflejo: “se puso a trabajar en torno a una idea ya elaborada en forma mucho mejor, obviamente, por autores extranjeros de más talento y visión”. En efecto, por esta *vis* especular, su discurso autobiográfico comporta todas las opiniones posibles sobre su obra y su imagen de autor.

En aras de resolver el conflicto, la escritura de la autobiografía proyecta el interior del autor y reafirma el conflicto con la escritura y su posición ante el lector. Frente a la necesidad de ser un autor público para quien, a sus ojos, la colección es la “incomparable oportunidad” de ser leído, se mantiene el interrogante que enmarca su impulso creativo: ¿de qué manera se construye Vicente Leñero como escritor?

LEÑERO: CARACTERIZACIÓN DEL ESCRITOR SOTERRADO Y ESPECULAR

En 1966, unos meses antes de la invitación de Giménez Siles, Vicente Leñero presentó su vida y obra ante el auditorio congregado en la sala Ponce de Bellas Artes como parte de un ciclo de conferencias. En esta participación —un claro antecedente de la autobiografía, como en sus páginas se manifiesta: “[la autobiografía] Es algo semejante a lo del Ciclo de Narradores. Con que usted me escriba en cuarenta cuartillas lo que escribí para Bellas

Artes, con eso es suficiente” (p. 17)— Leñero apuntó ya los dos grandes determinantes tanto del texto que conforma la colección como de su imagen como escritor: la dificultad para confrontarse con el público y la lejanía con los grupos literarios de su época.

En ese momento, Bellas Artes representó la oportunidad del autor para plantear sus primeros intentos de forjar una imagen capaz de condensar el conocimiento público de su obra en conjunción con su proyecto editorial. En el agradecimiento de su participación, Leñero destaca: “cuando acepté la invitación lo hice después de sentirme sometido a esa doble presión de timidez y exhibicionismo que lo acompaña a uno desde la infancia y termina convirtiéndolo en escritor. Triunfó desde luego el afán exhibicionista y aquí estoy, tratando de protegerme y ocultarme detrás y dentro de estas cuartillas”.¹⁵

El primer impulso creador anida, para Leñero, en “esa doble presión de timidez y exhibicionismo”. El afán exhibicionista del autor está vinculado con el carácter público natural de la autobiografía, visible en el anhelo de ser reconocido por críticos y lectores, y de colocarse en el mundo editorial. Si la autobiografía se crea en función de las exigencias de un presente, la elaboración de una imagen propia refuerza la noción de los otros sobre él y el grupo al que pertenece. Leñero da visibilidad a su obra a partir de la elaboración de la imagen de un autor de la no pertenencia, de la confrontación con el canon, dicho enfrentamiento existe en correspondencia con la naciente generación de escritores a partir del proyecto editorial de Giménez Siles.

Frente al retraimiento se abre la veta de la intersubjetividad como recurso escritural al girar los ojos a la alteridad donde el conocimiento sobre el autor sólo puede emerger a partir del otro, de un yo-personaje en coincidencia con el yo-autor. En *Vicente Leñero*, el yo se define desde el otro, se pluraliza, con la presencia de dos recursos discursivos: el enunciado en tercera persona y el estilo indirecto libre. Con el gesto de alteridad, el yo se

¹⁵ Vicente Leñero, “Vicente Leñero”, en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 179.

desprende de su función como agente portador de la verdad autobiográfica y se clausura la identidad entre autor, narrador y personaje. El otro no sufre al sujeto, lo complementa; de esta manera, se convierte en la vía posible para la proyección de gustos, miedos y aversiones del yo, es, también, el recurso para reflexionar sobre su vocación, para hacer, un “examen de conciencia sobre su propia labor literaria” (p. 54).

Si, como dice Pozuelo Yvancos, la retórica de la autobiografía “incluye el fenómeno de la apelación al otro para presentarle la verdad sobre lo que uno es, por encima de la imagen exterior o primera. Y en esa presentación hay un carácter reivindicativo de la verdad sobre uno mismo, de la propia imagen [...] En toda biografía hay un principio de autojustificación ante los demás”,¹⁶ en el caso del texto de Leñero esa justificación ante el lector está mediada por ese otro encargado de crear una proyección ideal de un autor público. Esta perspectiva establece una relación del autor, real y verdadero, con el otro, ideal y construido, para definirse y reconocerse. La figura del otro implica una especie de traducción entre el yo y la figura interiorizada del lector.

El propósito de presentar a Leñero desde la lejanía de la enunciación en tercera persona es claro en las primeras líneas: “A las siete, siete y cuarto, siete y veinte o siete y media, camina hacia el baño, somnoliento” (p. 13). El incipiente enunciado traza también la trayectoria de sentido del texto. La relación del escritor con su presente, a la que aludí antes, es el punto de partida del discurso. A diferencia de la autobiografía sustentada en la memoria, el texto de Leñero emerge de la construcción de los hechos en un aquí y ahora. De esta manera, las primeras páginas no responden a un despertar de la conciencia sino a la reflexión y claridad del autor de saber desde dónde va a contar su vida.

En el caso de Leñero, tal posicionamiento revela una tensión entre dos entidades: por un lado, el yo autor enunciadore del discurso cuya presencia parece lejana en el texto, pero su voz permite abrir la discusión sobre la colección de autobiografías y sobre la escritura leñeriana; por otro lado, el

¹⁶ José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 60.

yo creado en la enunciación como un otro Vicente Leñero, como alteridad, como construcción discursiva, en él recae la función de autorreflexión, de la construcción del autor según se piensa a sí mismo y lo piensan los demás. Esta proyección permite identificar en el discurso autobiográfico lo que Pozuelo Yvancos define como “un proceso de ponerse en orden uno mismo, que implica la selección, pero implica también autodefinición de cara al otro, de ordenar su identidad para, en una transacción con los demás, decir a éstos la verdad sobre uno mismo, la imagen que quiere prevalezca como la verdadera imagen”.¹⁷ De estas líneas conviene destacar principalmente la labor del autobiógrafo de construir una imagen de él mismo donde no forzosamente prime el carácter veraz o referencial, sino su construcción discursiva, es decir, de qué manera él fabrica su recepción pública a partir de los acontecimientos contados y de su posición respecto a ellos.

En este sentido, el inicio de la autobiografía relacionado con el ámbito familiar ratifica la posición del autor al marcar su nombre y espacio propios. En este caso, lo cotidiano detona la existencia discursiva como parte de la realidad vivida por Leñero:

Sus hijas van y vienen por el pasillo recién pintado de blanco; entran, salen. Apúrense, ya va a llegar el camión. Estelita gimotea cuando el peine se atora en los nudos de su cabello, Celerina necesita tirar hacia abajo para que los dientes completen el trayecto. Isabel se mira los zapatos nuevos inclinando solamente la cabeza. [...] Su esposa gira el cuello en sentido contrario al giro similar que imprime él al suyo, de manera que sus miradas se encuentran como si fuera la primera vez en este día (p. 13).

La elección del entorno familiar y la cotidianidad como nodo desencadenante de la autobiografía impiden al texto un carácter rememorativo y destacan su interés prioritario al presentar como figuras centrales a sus dos

¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

hijas y a su esposa.¹⁸ Si bien, el propósito común del autobiógrafo es buscar un lugar dentro de la conformación de la Historia,¹⁹ Leñero antepone su historia familiar a esa inserción. Como primer momento de la construcción autobiográfica, la historia familiar ubica al autor dentro de la *petit histoire* implicada en el relato de lo cotidiano.

La fuerza significativa del texto es desatada por el diario transcurrir de la vida del autor: su trabajo en la revista femenina *Claudia*, la propuesta de escribir adaptaciones para televisión, el cálculo de la economía familiar, el embarazo de la mujer, las posibles traducciones de sus libros, etcétera. Sin duda, pese a ser menciones tangenciales, esos detalles construyen su trayectoria vital, cuyo punto emergente y final es el presente. Destaca, entre todos estos pequeños estallidos de cotidianidad, la mención de la próxima llamada de Giménez Siles para confirmar la participación del escritor en la colección de autobiografías. Esta primera alusión a la labor de escritura descubre el punto medular de la reflexión que germina en las páginas autobiográficas: el acto de escritura deviene de actividad intelectual en recurso existencial del yo. En su pleno sentido de experiencia vital, la escritura se convierte para Leñero en el único medio de aprehender el yo, por esto no es gratuita la crisis del autor, en tanto tal, desencadenada por su constante frustración e imposibilidad de escribir: “relee los dos últimos párrafos, ya está, va a proseguir, un cigarrillo, otro, otro más,

¹⁸ En su presentación en Bellas Artes, Leñero pondera claramente su relación familiar sobre su vocación literaria: “Y para mi gozo personal: los libros, y si me apuran mucho, sólo la literatura; más: las novelas. Pero se volvería uno loco metido día y noche en los libros. De ninguna manera son lo más importante del mundo. Antes, muy por encima de ellos, está la familia: mi esposa y mis dos hijas. Gracias a ellas consigo no perder de vista la realidad, luchar contra mi mundo de ficción y responsabilizarme —aunque nunca lo hago bien— por las exigencias cotidianas” (“Vicente Leñero”, p. 187).

¹⁹ Sylvia Molloy relaciona el interés del autobiógrafo por formar parte de la historia con el carácter público de la autobiografía. Según la escritora, la autobiografía es un relato que, más allá de atender al interés de un individuo, responde a un interés general, ante esto, dice, “poco o ningún espacio hay en estos textos para la *petit histoire* [...]; el autobiógrafo manifiesta en cambio el claro deseo de insertarse en una historia más importante, la Historia que se está gestando” (*op. cit.*, p. 114).

pasea por el cuarto, se tiende un ratito en el sofá, reacomoda un libro, ya está, continúa, no, nada ya qué decir, se ha perdido de pronto el impulso, renace la vieja fatiga; torpe otra vez sólo consigue enumerar acciones separadas por comas. Se acabó” (p. 27).²⁰

Completamente consciente de las dificultades que entraña la profesionalización de la escritura, abrirse paso en las editoriales y conformar un público lector, *Vicente Leñero* representa la oportunidad para objetivar estas inquietudes y obsesiones, denunciar los vicios del poder intelectual y la crítica mexicanos y caracterizarse como escritor. La vocación literaria del autor está relacionada con la constante evocación de Giménez Siles, quien adquiere un sentido preponderante vinculado con la capacidad escritural de Leñero. El escritor deposita en la imagen del editor la función de desvelar las dificultades del autor representado. Así, la postura del escritor es justificar dos motivos primordiales: la imposibilidad de escritura y el conflicto editorial.

La escritura de la autobiografía como motivo articulador del texto rige, por tanto, una doble directriz: una de ellas resulta una especie de apología del autor ante el inminente fracaso: “Séptima línea de la cuartilla nueve, tercer borrador, ¡qué trabajo me está costando, señor Giménez Siles!: piensa, escribe tropezando con las teclas” (p. 24). En su dimensión introspectiva, el texto pone en conflicto los pensamientos del autor y su realidad exterior; esta relación está signada por la búsqueda, cuya respuesta sólo puede encontrarse en la palabra escrita, como advierte Jean-Phillippe Miraux: “la escritura autobiográfica se convierte en esa tensión permanente de la búsqueda de la escritura”.²¹ La relación autor-escritura forja una forma de enfrentar

²⁰ Cabe resaltar el juego especular que, como mencioné antes, soporta la enunciación del texto: el resultado de la imposibilidad de escribir es la enumeración de acciones separadas por comas, justo de la misma manera como la voz lo hace al relatar la frustración del autor. Conviene poner atención continuamente en estos ejercicios que dan cuenta de la reflexión a propósito de la poética leñeriana enmarcada por la escritura autobiográfica.

²¹ Jean-Phillippe Miraux, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, trad. Heber Cardoso, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005 [1ª ed. en francés 1996] (*Claves*), p. 12.

el mundo interior, sucede como un móvil, un aliciente que de pronto puede trocarse: “No puedo escribir, piensa. No sirvo para escribir, piensa” (p. 39).

La otra directriz pone en relieve la dificultad del autor de hablar sobre sí mismo. La complejidad enunciativa del texto posibilita el germen simultáneo de dos atributos relacionados con la figura del autor: satisfacer su orgullo como escritor y manifestar una falsa modestia —vinculados con el conflicto entre humildad y exhibicionismo que hice notar antes—, como acota la voz discursiva:

A ver señor Leñero, dígame usted, dice Giménez Siles, lo escucho. Qué chocante pedir una semana para pensarlo. Qué pedante al responder bueno sí, y qué pedante al responder perdone usted pero no. Pedante al hablar y pedante al quedarse callado. A él no le está permitido ni lo uno ni lo otro porque solamente los genios de nuestra literatura nacional, uno dos tres cuatro cinco, pueden tomar la decisión que se les antoje, ya que hagan lo que hagan y digan lo que digan seguirán siendo, señores del jurado, eso: genios. A él sólo le queda el recurso de la fingida modestia (pp. 17-18).

La imagen del autor emerge de esa “falsa modestia” impuesta por sí mismo como búsqueda del autor en aras del interés de un público lector. Su discurso siempre se sitúa en el aparente rechazo de los escritores y críticos de su época.²² Leñero muestra la humildad y la limitación escritural como su posición de escritor público. En este sentido, la autobiografía es transparente cuando revela:

²² Es necesario reconocer que la imagen que Leñero se forjó como escritor tiene su sustento en el rechazo, real o no, de grupos importantes de escritores y críticos de su época. La caracterización fue reiterada en entrevistas y signó su obra literaria, logrando un impacto tal que incluso actualmente se le asigna un lugar menor en la literatura mexicana, y se siguen marcando con tesón lugares comunes que debieron haberse cuestionado hace tiempo para generar nuevas aproximaciones, como es el caso de su no pertenencia a grupos literarios —cuando justamente esa no pertenencia fue su postura literaria—, sus poca imaginación o el carácter especular de sus novelas.

Me va a costar mucho trabajo escribir esas cuartillas porque me voy a sentir de un pedante insoportable. ¿Pero por qué? Lo soy, piensa en seguida, pero no quiero reconocerlo. Tal vez escribiéndolo, eso es, diciendo que es un pedante consiga producir el efecto contrario en el ánimo de la media docena de curiosos que se asomen a las páginas del mentado librito. Si él escribe: soy un pedante, los lectores dirán: no es nada pedante, miren cómo se trata a sí mismo sin ninguna consideración, con lo cual se habrá ganado la simpatía de esa media docena de curiosos lectores, ¡ojalá fueran un millón!: suplica. Y así lo escribe (...diciendo que es un pedante consiga producir el efecto contrario, etcétera) (p. 29).

Si la intención final de Leñero es haber “ganado la simpatía de esa media docena de curiosos lectores”, la relación autor-lector, instancias con vínculo indisoluble, se vuelca en la autobiografía como parte de un conflicto más profundo donde se revierte el proceso normal de escritura-lectura: mientras en este proceso el autor crea su obra con un lector específico en mente, Leñero se caracteriza como autor en función de la recepción de su obra. El lazo tendido entre lo privado y lo público del yo se robustece por una mutua significación que desemboca en la figura del lector.

Pozuelo Yvancos reconoce una problemática común de los escritores jóvenes presente constantemente en las autobiografías: su participación activa en el mundo editorial. Según el teórico, “el mercado editorial es, cada vez más, un *mercado de nombres propios* y el mayor problema de cualquier autor que empiece es, paradójicamente, el de *hacerse un nombre*”.²³ Para Leñero, la creación de un nombre propio en un mundo definido por los “grandes nombres” literarios asigna al lector una posición dominante. El lector, el nombre público y el mercado editorial representan las grandes vulnerabilidades del autor ávido de reconocimiento: “Y Leñero sale a la calle a interpelar a los transeúntes, a reparar sus libros, a obsequiarlos con todo y dedicatoria, a suplicar comentarios, opiniones, críticas favorables, frases de elogio, alabanzas” (p. 52). Paradójicamente,

²³ José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 47. Las cursivas corresponden al original.

la misma aceptación que busca veladamente por medio de su escritura es la intencionalidad cuestionada de la escritura autobiográfica, “como si el escritor publicara en los diarios un desplegado” (p. 17), pidiendo o suplicando lectores. En *Vicente Leñero*, el lector es un elemento activo del momento cultural del autor. Así se mantiene el carácter situacional de la autobiografía para entender el mundo planteado desde la interioridad del yo confrontado con su entorno.

De ahí, la imagen de autor deviene, de manera consciente, en artificio: “Lo que importa es ser un gran escritor. Aparentarlo, más que serlo en realidad: ¿o no?, amigo Leñero: confíeselo. Figurar en las listas que los críticos formulan sobre los novelistas mexicanos importantes. Ver su nombre incluido. Localizarlo al primer golpe de vista” (p. 41). La problemática del mercado editorial salta a la vista. Frente a lo vulnerable del escritor emergente surge la fabricación literaria del autor, como sugiere Miraux: “de alguna manera, el escritor adopta una pose, construye una postura aun a riesgo de resultar impostor”.²⁴ En efecto, la impostura, el pastiche, la copia determinan la construcción de Leñero como autor.

Esta radicalización de la mirada potencia las filiaciones literaria y ética de la figura construida de Leñero a la luz de los rasgos generales de su trayectoria literaria. Para esto, la relación entre autor y lector sugiere una correspondencia de sentido:

Porque una de las mayores satisfacciones para un escritor es la de saber que ha conseguido atrapar al lector, *escribe y tacha de inmediato el comentario al darse cuenta de que la expresión atrapar al lector puede ser utilizada para fundamentar la teoría de que las novelas de Leñero son únicamente malabarismos literarios cuyo único objetivo es atrapar al lector: ya lo ven, yo tenía razón y el propio Leñero no puede menos que reconocerlo: sólo pretende atrapar al lector, no busca comunicar, ni reflejar, ni nada trasciende, se queda en la superficie de un juego preciosista y mecánico. Puf, ¡atrapar al lector! Atrapar al lector no es hacer literatura.*

²⁴ Jean-Phillippe Miraux, *op. cit.*, p. 12.

Bueno, entonces, piensa él, *para que se diga eso o se tenga oportunidad de decirlo, ahí va, no tacho nada*, rehago la cuartilla y escribo nuevamente: una de las mayores satisfacciones para un escritor es la de saber que ha conseguido atrapar al lector. Vale. Queda. Stet. Que el cielo lo juzgue (p. 43. Mis cursivas).

El pasaje es, por supuesto, tendencioso, pues a partir de su propia expresión fortalece la perspectiva general de su obra. En las partes enfatizadas se condensa el sentido general de su vínculo con el lector: Leñero proyecta en su escritura la opinión del lector sobre su obra y éste crea al autor desde las directrices que él mismo ha marcado. Si este juego es posible es porque entre el autor y el lector media el tejido escritural capaz de reafirmar la construcción de su poética. Así, el valor de estas palabras yace en la subjetividad de la conformación del mito de Leñero como escritor al margen, escritor pastiche, escritor especular.

Elegir el universo del escritor soterrado y de la creatividad minimizada se convierte en la antesala de la conformación de su literatura. Con toda esta carga significativa, Leñero elabora una poética desde lo especular. Así, el reflejo es la búsqueda de equilibrio en aras de encontrar un todo de sentido. A lo largo de su autobiografía formula estos principios poéticos como una marca personal de creatividad ante el texto preexistente, así sea el propio. En la articulación de su trayectoria vital, Leñero encuentra el camino para confirmar su postura también como lector.

Molloy destaca la escena de lectura, es decir, el autor ante el libro, como el momento desencadenante del relato de vida; no sólo eso, también, dice que “funciona como estrategia autorreflexiva, que recalca la naturaleza textual del ejercicio autobiográfico, recordándonos que detrás de todo hay un libro”.²⁵ En *Vicente Leñero*, el libro tiene, sí, la intención de “estrategia autorreflexiva”, pero su función no es de punto de partida del relato autobiográfico sino de confirmación de los fundamentos poéticos del autor.

²⁵ Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 32.

Las referencias literarias abundan en el texto, nombres de grandes escritores de la literatura universal como Maupassant, Pío Baroja, Chesterton, Faulkner, Saul Bellow, entre otros, se encuentran mencionados en sus líneas, sin embargo, su carga de sentido se activa por una intensión metafórica de juzgar la obra y la presencia de Leñero como figura importante de las letras. Además, la autobiografía señala un par de autores, cuya obra puede condensar las mencionadas filiaciones de Leñero y justificar no sólo su autobiografía, sino su obra en general: Blaise Pascal y Nathalie Sarraute. El impacto de ambos autores en la obra de Leñero pauta sus trazos textuales para reafirmar la firma inequívoca de su autoría a través de sendos juegos intertextuales.

La referencia a Pascal en el texto empieza con una alusión vaga: “El cero a la izquierda no vale nada. Sólo la mediocridad es buena, escribió Pascal; y se levanta para buscar el libro y copiar la otra cita, ¿cuál era?, ¿dónde está? Allí, subrayada en mil novecientos cincuenta y pico” (p. 39). El comentario matizado sobre la lectura del libro de Pascal en la década de los años cincuenta tiene sentido a la luz de los años formativos del autor, que llegaron mucho más tarde —cuando tenía alrededor de veinte años, justamente en la década de los cincuenta— y en desorden por la falta de una formación académica en literatura, como la tuvieron muchos de los escritores mexicanos de su generación.

Pascal y su libro *Pensamientos* (1669), como referencia importante para Leñero, pone en escena la religión y sus pautas éticas. Cuando Leñero utiliza el mecanismo de transcripción de citas textuales tiene la intención de apropiarse de las palabras del filósofo francés para caracterizarse:

536. El hombre está hecho de tal modo, que a fuerza de decirle que es un tonto, se lo cree; y a fuerza de decírselo a sí mismo, se lo cree también. Porque el hombre mantiene él solo una conversación interior, que importa regular bien. *Corrumpunt mores bonos colloquia prava*. Es necesario guardar silencio como se pueda, y o conversar más que con Dios, que sabemos es la verdad; y así uno se persuade de ello a sí mismo. 88. 415. Todo lo que ha sido débil no puede jamás ser absolutamente fuerte./ 406. 934. El orgullo contrapesa y lleva consigo todas las

miserias. 159. 748. Las bellas acciones ocultas son las más estimables. Cuando yo veo algunas en la historia, me agradan mucho. Pero en fin, ellas no han estado ocultas del todo, puesto que han sido sabidas; y aunque se ha hecho lo que se ha podido para ocultarlas, por poco que aparezcan se echa todo a perder; porque estaba allí lo más bello, en haberlas querido ocultar. 148. 672. Somos tan presuntuosos que quisiéramos ser conocidos por toda la tierra, y aun de gentes que vendrán cuando no existamos; y somos tan vanos, que la estima de cinco o seis personas que nos rodean nos divierte y nos contenta. 397. 400. La grandeza del hombre está en que se conoce a sí mismo como miserable. Es, por consiguiente, ser miserable conocerse miserable; pero es ser grande conocer que se es miserable. 411. 120. A pesar de la visión de todas nuestras miserias, que nos afectan, que nos tienen ahogados tenemos un instinto que no podemos reprimir, que nos eleva. 378. 281 *Pirronismo* (pp. 39-40).

Los enunciados de Pascal en este discurso de Leñero condensan todos los elementos articuladores de la autobiografía: la caracterización del autor, la imagen pública, la vanidad encubierta, el anhelo oculto de reconocimiento. En tanto conjunto de pensamientos, este pasaje representa el esfuerzo de comprender una realidad universal y humana. Leñero recurre al esfuerzo con la intención de conformar su universo individual. Para Pascal, la existencia de Dios imponía un cariz de miseria al hombre, y el sujeto era aniquilado ante la presencia divina. En este sentido, el autor justifica también su postura ética, y crea en la autobiografía un nuevo sujeto capaz de pervivir si se mantiene tras el velo de la humildad, la miseria y el fracaso, pues en ese ocultarse yace su importancia. Si se ha destacado con frecuencia la imagen de escritor solitario y falsamente modesto de Vicente Leñero es porque el efecto artificioso de su propia caracterización encontró el terreno fértil en el mundo editorial y el espacio de representación adecuado en el mundo literario para prevalecer.

Ahora bien, Nathalie Sarraute encarna la escritura fuera de los márgenes estrictamente canónicos, es la escritora del instante, del mundo que surge y desaparece en el presente, de un mundo inexistente. La escritora francesa, gran representante de las llamadas *antinovelas* por Jean Paul Sartre —según

el filósofo, estas obras refutaban la novela mediante la propia novela—, fue una figura central para la escritura de Leñero, quien no encubrió nunca su admiración por la novelista. En la autobiografía, Sarraute representa al *nouveau roman* como gran influencia de la obra leñeriana en ciernes. La imitación literaria se vislumbra apenas se menciona a la autora: “¿Usted no ha leído a Nathalie Sarraute? Pues Nathalie Sarraute escribió una novela llamada *Les fruits d’or*. ¿Se parece? ¿Es igual? No exactamente” (p. 43).

La evocación de la novela de Sarraute publicada en 1963 —a sólo tres años de distancia de la autobiografía— impele al lector de *Vicente Leñero* a realizar una pausa reflexiva sobre el sentido del texto. A diferencia de la referencia de Pascal, el mecanismo intertextual que vincula la autobiografía con la novela de Sarraute es menos frontal, pues la intención del autor no es la apropiación del discurso sino la justificación de su propio estilo. Pascal permite caracterizar al autor, mientras Sarraute ayuda a explicar la poética.

Les fruits d’or cuestiona el fenómeno estético y las falsedades de grandes grupos de intelectuales; entre todo, esta novela francesa pone en relieve la preocupación sobre la escritura literaria y sobre la copia, el pastiche o la imitación. La referencia directa de Sarraute en la autobiografía no es fortuita, más allá de tender un puente con los intereses y lecturas de Leñero, confiere sentido al discurso fragmentario, complejo y abismal del texto. Además, la alusión evidente refuerza el juego especular emprendido en la autobiografía cuando el autor acepta la imitación: “Digo en resumen que Nathalie Sarraute es Nathalie Sarraute y Leñero es pastiche no sólo de ella sino de muchos otros, para qué citarlos, y lo peor de todo: pastiche de sí mismo, lo cual, como anteriormente le explicaba, resulta fatal, como se le vea y desde donde se le vea” (p. 44). Como en un reflejo, la construcción de la imagen del autor y de su escritura basada en el texto preexistente emergen de la estructura imitativa de la obra, a su vez, ésta es resultado de la poética del autor y de su imagen creada.

La referencia de Pascal y Sarraute sustenta una dinámica en el relato regida por dos determinantes: la imagen de autor creada desde el rechazo, lo oculto, el fracaso de la escritura y la imaginación; y esa imagen volcada en la fortaleza creativa tomando como punto de partida el texto preexistente para

marcar como su directriz poética la escritura especular. Partir de la inserción de ambas referencias es percibir el sendero transitado por el autor, también lector, para erigir su imagen, pues, según anota Molloy, “espejo para el autobiógrafo, el libro refleja, consuela, aumenta, deforma; finalmente, muestra la imagen de quien lo convoca”²⁶ y señala, sobre todo, una visión de mundo.

Vicente Leñero se configura estructuralmente como un relato especular que se traduce en la imagen del autor y en la condición de lectura de su obra. La postura del escritor se sustenta en una visión de sí mismo como artista limitado y renegado de la escena literaria mexicana. Leñero encuentra ahí el valor de su literatura: “después de un tiempo y con la experiencia uno ya puede decir con conocimiento de causa y sinceridad: ‘No soy de ligas mayores, no voy a serlo nunca: voy a jugar bien en las ligas menores’. Cuando uno asume esta posición encuentra un equilibrio”.²⁷ La falsa ingenuidad del autor, en correspondencia con lo que la esfera pública espera de él, sitúa su escritura como un gesto divergente en relación con la tradición literaria de su época. La autobiografía deja ver el espejo y la vacuidad del reflejo como la poética leñeriana.

REFERENCIAS

- ANÓNIMO, “Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 1967, núm. 1, p. 30.
- ARGÜELLES, Juan Domingo, “Vicente Leñero (1933). Un escritor sin ficción”, en *Literatura hablada: veinte escritores frente al lector*, Ediciones Castillo, México, 2002, pp. 103-116.
- BLOCH-MICHEL, Jean, *La “nueva novela”*, trad. G. Torrente Ballester, Guadarrama, Madrid, 1967 (*Punto omega*, 6) [1ª ed. en francés 1963].

²⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁷ Juan Domingo Argüelles, “Vicente Leñero (1933). Un escritor sin ficción”, en *Literatura hablada: veinte escritores frente al lector*, Ediciones Castillo, México, 2002, p. 108.

- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, trad. Ramón Buenaventura, Visor, Madrid, 1991 (*Literatura y debate crítico*, 8) [1ª ed. en francés 1977].
- LEÑERO, Vicente, “Vicente Leñero”, en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 179-188.
- , *Vicente Leñero*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1967 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, trad. José Esteban Calderón, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, México, 1996 [1ª ed. en inglés 1991].
- MIRAUX, Jean-Philippe, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, trad. Heber Cardoso, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005 (*Claves*) [1ª ed. en francés 1996].
- POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006.
- PRADO BIEZMA, Javier del *et al.*, *Autobiografía y modernidad literaria*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1994 (*Monografías*, 14).
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Por una novela nueva*, trad. Caridad Martínez, Barcelona, Seix Barral, 1965 [1ª ed. en francés 1963].
- RUFFINELLI, Jorge, “Al margen de la ficción: autobiografía y literatura mexicana”, *Hispania*, 1969, núm. 3, pp. 512-520.

MARCO ANTONIO MONTES DE OCA:
EL PERFIL DE UN POETA

Jazmín G. Tapia Vázquez
*Colegio de Ciencias y Humanidades,
Universidad Nacional Autónoma de México*

*N*uevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos constituye uno de los proyectos más importantes para la tradición de la escritura autobiográfica en México. A cargo de Rafael Giménez Siles y Emmanuel Carballo, esta colección de autobiografías, elaboradas por jóvenes escritores que no sobrepasaban los 35 años de edad, tenía un objetivo por demás ambicioso: “ensanchar y prolongar el cauce a la producción de la joven literatura mexicana, y, por otra parte, alentar a la incipiente generación literaria [que] reaccionará ante el triunfo de sus inmediatos predecesores con mayor estímulo que con el ejemplo de las generaciones ya consagradas”.¹ Además de la relevancia cultural y editorial de esta colección, su aparición implicó también un gesto de ruptura con la tradición del relato autobiográfico, porque, de inicio, al ser una escritura por encargo, las motivaciones personales que alientan al

¹ La cita corresponde al “Propósito editorial” publicado en la primera página de los once títulos que conforman la colección.

género se vieron transgredidas. Además, la juventud de los escritores que participaron en la colección cuestionó una de las características fundamentales de la autobiografía: la de ser un relato de una vida ya formada.²

Marco Antonio Montes de Oca (1932- 2009) fue uno de los “jóvenes escritores mexicanos del momento”³ que participaron en la colección. A sus 35 años, Montes de Oca contaba con una vasta producción literaria publicada por sellos editoriales como el Fondo de Cultura Económica y Joaquín Mortiz.⁴ A este prestigio ya asentado, se sumó el haber sido fundador y secretario del Pen Club de México y partícipe, en su juventud, de un movimiento literario de corta vida, pero fundamental para su forma de concebir la palabra poética: el poeticismo.⁵

² Cf. Claudia L. Gutiérrez Piña, “La precocidad en la autobiografía mexicana: un proyecto editorial. *Nuevos escritores mexicano del siglo xx presentados por sí mismos*”, *La Palabra*, 2017, núm. 30, p. 185.

³ “Propósito editorial”, ed. cit.

⁴ En 1967, año de publicación de la autobiografía, Montes de Oca contaba con los títulos: *Ruina de la infame Babilonia* (Stylo, 1953), *Contrapunto de la fe* (Los presentes, 1955), *Pliego de testimonios* (Metáfora, 1955), *Delante de la luz cantan los pájaros* (Fondo de Cultura Económica, 1959), *Cantos al sol que no se alcanza* (Fondo de Cultura Económica, 1961), *Fundación del entusiasmo* (Universidad Nacional Autónoma de México, 1963), *La parcela en el edén* (Pájaro de Cascabel, 1964), *Vendimia del juglar* (Joaquín Mortiz, 1965) y *Las fuentes legendarias* (Joaquín Mortiz, 1966).

⁵ Salvador Elizondo define someramente el sentido literario del poeticismo como el movimiento que reunió a principios de la década de 1950 a Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca, en la búsqueda de “la instauración de una compleja técnica ‘científica’ para la creación de imágenes poéticas” (*Museo poético*, 2ª ed., Aldus, México, 2002 [1ª ed. 1974], p. 45). Evodio Escalante, por su parte, en uno de los pocos estudios acuciosos que hay sobre éste, señala: “el poeticismo es, en primer lugar, esto: una nueva práctica discursiva, una escritura que se complica deliberadamente la existencia, un intento por renovar desde sus fundamentos los procedimientos de la escritura”. Y poco más adelante: “el poeticismo pretendía realizar un doble distanciamiento: 1) respecto de los automatismos y convenciones de la lengua, y 2) respecto de los procedimientos retóricos de la poesía al uso, de la poesía tal y como la practicaban sus contemporáneos” (*La vanguardia extraviada. El poeticismo en la obra de Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca*, Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003 [*El estudio*], pp. 12 y 14).

La vena lírica aparece como uno de los rasgos distintivos de la autobiografía de Montes de Oca, no sólo por el lenguaje poético que utiliza para dar forma al relato de su vida, sino también por las reflexiones sobre la poesía que aparecen, como lo diría Octavio Paz, en instantes incandescentes que concentran, en breves líneas, toda una poética. El estilo que impone Montes de Oca a su autobiografía puede ser también entendido como una suerte de experimentación con “el idioma fronterizo en el que se alían el poema y la prosa”⁶ que interesaba al autor en ese momento. En todo caso, Montes de Oca encontró en la escritura de su autobiografía la oportunidad para elaborar una declaración de principios estéticos, tanto en la forma como en el contenido del texto, y una defensa férrea de su obra poética ante las valoraciones que suscitó, dirigidas particularmente al señalamiento sobre la oscuridad de su estilo. Un ejemplo de ello son los comentarios que registra Eduardo Lizalde a propósito de *Ruina de la infame Babilonia* (1953), donde somete a duda incluso la pericia del poeta:

en el caso de Montes de Oca, donde los mejores momentos coinciden con la claridad, es inevitable la sospecha de que el autor carece de la técnica suficiente para expresarse o, lo que sería más grave aunque no es creíble, que dispone de los elementos necesarios para evitar el fracaso de su lenguaje pero que su actitud no es del todo seria [...] Si este poeta afina su lenguaje y su técnica expresiva será posible augurar para él notables consumaciones futuras.⁷

O bien, las palabras que Alí Chumacero también dedicó al mismo poemario:

⁶ Marco Antonio Montes de Oca, *Marco Antonio Montes de Oca*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1967, p. 55 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*). Todas las citas del texto corresponden a esta edición. En lo que sigue anotaré sólo el número de página.

⁷ Eduardo Lizalde, “Marco Antonio Montes de Oca. *Ruina de la infame Babilonia*”, *Revista de la Universidad de México*, 1954, núm. 8, p. 29.

Vigor y desmesura, plasticidad y violencia, impudor y crueldad, desbordado todo en el escándalo de la imagen, defienden estos imperfectos poemas que surgen de golpe “como un árbol en mitad del mar”. Desbocado, diríamos; disparado, irrumpiendo; enemigo del reposo, ajeno a la meditación, Montes de Oca se enfrenta a la poesía con la inexperiencia insobornable de la juventud.⁸

Las valoraciones críticas posteriores de la obra de Montes de Oca se realizaron en general a la luz de la continuidad o superación de lo que en su primer poemario se leyó como “sus soberbias arquitecturas verbales”,⁹ o un “estilo difícil de captar y fácil de rechazar por lectores desprevénidos”,¹⁰ dinámica que José Emilio Pacheco reconoció como producto de un “desconcierto, pues no eran los suyos métodos al uso en un tiempo marcado por la confusión del nerudismo”.¹¹ En este contexto, no resulta extraño que el mismo Montes de Oca convoque en su autobiografía este panorama para posicionarse y dar una respuesta directa, con un ácido tono irónico:

Los críticos sólo advirtieron [en *Ruina de la infame Babilonia*] mi “exuberancia imaginativa”, molesto estribillo que acompaña cuanto he publicado desde entonces. “Exuberancia imaginativa”... no sé por qué mi poesía no merece otro tipo de enjuiciamiento. No sé cómo he conseguido omitir, por sistema, cualquier vislumbre de contenido o condensación temática a través de tantas páginas. Ignoro qué suerte de prestidigitación empleo para escamotear todos los planos de la realidad humana y externa. En verdad, si es así, confieso

⁸ Alí Chumacero, *Los momentos críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 206 (re-seña publicada el 1 de noviembre de 1959 en el suplemento *México en la Cultura*).

⁹ José de la Colina, “Marco Antonio Montes de Oca. *La vendimia del Juglar*”, *Revista de la Universidad de México*, 1965, núm. 1, p. 32.

¹⁰ H. A., “Marco Antonio Montes de Oca. *La vendimia del juglar*”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 1965, núm. 6, p. 41.

¹¹ José Emilio Pacheco, “Marco Antonio Montes de Oca. *Delante de la luz cantan los pájaros*”, *Revista de la Universidad de México*, 1959, núm. 2, p. 30.

estar loco porque sólo un ser enajenado es capaz de tal proeza. Sin embargo, es menos arriesgado pensar que son mis críticos quienes necesitan frenar un tanto su “exuberancia imaginativa”, pues hablan de un autor que no existe; al menos, no existe del modo que ellos pretenden (p. 36).

La elección por ponderar la valoración crítica de su obra y las reflexiones sobre la poesía en el texto de Montes de Oca, contenidas en una prosa marcadamente poética como núcleos que articulan el discurso autobiográfico, advierten también sobre la dimensión pública donde se gesta el género. En palabras de Molloy, toda autobiografía es un relato público, “en el sentido que publicita lo que puede y debe contarse, y público porque, más que satisfacer la necesidad del individuo de hablar de sí mismo, sirve al interés general [...] el autobiógrafo manifiesta el claro deseo de insertarse en una historia más importante, la Historia que se está gestado”.¹² Así, las decisiones artísticas de las que hablo líneas arriba sugieren el interés del autor por consolidar, vía la escritura autobiográfica, su imagen pública como poeta “dentro de una historia más importante”, aquella que se relaciona directamente con la construcción de una generación literaria (los “nuevos escritores”) que se plantearon como objetivo, en el marco de un proyecto cultural y editorial más ambicioso, los encargados de la colección.¹³

Asumiendo el objetivo de la colección como propio y haciendo honor a uno de sus textos más emblemáticos que versa, “Me gusta andarme por las ramas. Por si no bastara, me da náuseas la línea recta, prefiero al buscapiés y su febril zigzag enflorado de luces”,¹⁴ Montes de Oca escribe un relato autobiográfico que rompe con la convención temporal del género,

¹² Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, El Colegio de México- Fondo de Cultura Económica, México, 1996 [1ª ed. en inglés 1991], p. 114.

¹³ Cf. Claudia L. Gutiérrez Piña, art. cit., p. 186.

¹⁴ Marco Antonio Montes de Oca, “Consejos a una niña tímida o en defensa de un estilo”, en *Altanoche. Antología de poemas breves. 1953-1984*, Joaquín Mortiz/Secretaría de Educación Pública, México, 1986 (*Lecturas mexicanas. Segunda serie*, 46), p. 67.

pues aunque intenta seguir una línea cronológica lineal, ésta se ve interrumpida constantemente con la aparición de reflexiones sobre su labor literaria y momentos que nos ubican en un lugar atemporal, ahí donde la palabra se hace poesía. Esta ruptura temporal se observa también en la estructura, pues justo a la mitad del libro, interrumpiendo la narración de vida, aparece un prólogo dirigido “A quien padezca esta lectura” (p. 29), en el que se percibe el conocimiento del autor sobre los mecanismos que articulan el discurso autobiográfico y el gesto de ruptura que implica su propio texto:

Trato sin embargo de revivir momentos que acuñaron mi perfil humano, mintiendo lo menos posible, aunque mintiendo de todos modos [...] la imprecisión del autorretrato se ahonda cuando nos asiste la certidumbre de que fuentes diversas de la experiencia, secretas como la sangre, entretejen y completan una malla tan intrincada que resulta fantástico intentar aislarlas más allá de un hilo anecdótico o de cierta obvia computación de nuestros acontecimientos más epidérmicos [...] y si aún añadimos como sangriento corolario de la inexactitud, la limitación que ofrecen testimonios redactados con anticipación a la madurez vital, como es el caso de estas páginas [...] En fin... Yo no sé a qué viene esta especie de prólogo en mitad de lo que ya he empezado... ¡Allá el lector por haber comprado este libro! (pp. 29- 30).

De lo asentado por Montes de Oca, me interesa rescatar su comprensión de la autobiografía como un ejercicio inexacto, observación que sostiene porque las experiencias vitales que conforman a un individuo son tan complejas que resulta una empresa fallida concentrarlas en una mera sucesión de anécdotas (aspecto que, me parece, justifica la estructura fragmentada de su propia autobiografía); pero en el reconocimiento de dicha “inexactitud”, el poeta advierte también que sus fuentes, “secretas como la sangre”, se hallan justo en lo intrincado de su tejido. Condición que recalca, finalmente, en las concepciones poéticas de Montes de Oca, como señala Escalante: “para justificar [...] la energía de sus búsquedas, su ‘emperifollo’ verbal, su culto al dispendio por el dispendio, su vianda sobrecargada de metáforas, Montes de

Oca no tiene mejor recurso que evocar [el] laberinto de imágenes, derroche de condensados signos que se aglomeran”,¹⁵ en un gesto que, como señala el mismo Montes de Oca, es “un desesperado afán de alfombrar el abismo, de cubrir la boca que nada dice sobre el origen o el fin de la vida. El perifoneo, entonces, vendría a ser más que lo superficial de las cosas, su contenido mismo” (p. 35). De ahí que la autobiografía de Montes de Oca funcione, antes que como el “hilo anecdótico” de una vida, como un “testimonio documental insustituible si de lo que se trata es de hurgar en las condiciones que anteceden o que concurren al surgimiento de su poesía, así como en la visión que tiene el poeta acerca de su propio trabajo literario. Esta visión desde adentro, interesada, recorrida por un aliento poético que no acepta concesiones, hace las veces por momentos de un manifiesto literario”.¹⁶

En efecto, la autobiografía de Montes de Oca es un discurso que se juega en dos direcciones: es un texto que dialoga abiertamente con su contexto —con los lectores, con la crítica— para fijar su postura como poeta, pero también, y más relevante, es un texto que “dramatiza” esta postura en su propio tejido. Muy cercana a la escritura que había practicado tan sólo un año antes en *Las fuentes legendarias*, la autobiografía convoca el poder de una prosa que no deja nunca de ser poesía por la virtualidad de sus imágenes, cuyo poder descansa en la metáfora esencial platónica: “la metáfora del recuerdo: ser es recordar, ir a las fuentes de la leyenda”.¹⁷ Por ello, no es extraño que repare, con particular insistencia, en las condiciones que, siguiendo la propuesta de Escalante, anteceden o concurren a su origen como poeta, a sus propias “fuentes legendarias”, que tienen como natural paradero la infancia.¹⁸

¹⁵ Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁷ Ramón Xirau, “Marco Antonio Montes de Oca. *Las fuentes legendarias*”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 1967, núm. 2, p. 28.

¹⁸ Etapa que, dentro de la tradición de la autobiografía hispanoamericana, cobró importancia tardíamente. Esto se debe a que la autobiografía era considerada todavía, a principios del siglo xx, como una “forma de la historia” más que un ejercicio solipsista. De tal manera

MARCO ANTONIO MONTES DE OCA: EL NIÑO POETA

La memoria, esa potencia que articula el discurso autobiográfico, es concebida por Montes de Oca como un lugar de “madrigueras de espejismos [en donde] los tesoros del mar son inventariados” (p. 15). El proceso de rememoración implica, para el poeta, escudriñar en esos lugares inextricables donde habitan los recuerdos inexactos de un pasado con la intención de organizarlos, pero, sobre todo, significarlos. Este viaje por la memoria comienza en los recuerdos de su infancia, etapa “disfrazada de harapos del presente” (p. 15) que es definitiva para el poeta, porque, como él mismo pondera, es el momento cuando se apropia del mundo de la imaginación y experimenta la libertad creativa y creadora. Al otorgar a la mirada del niño y a su capacidad imaginativa el sentido de una función originaria, Montes de Oca parece también dar respuesta, desde la oblicuidad del relato vital, a los señalamientos respecto de su “exuberancia imaginativa” atribuida, para mostrar que, en efecto, ésta no existe del modo como sus críticos “pretenden”, pues es en la capacidad imaginativa-visionaria donde el poeta ampara sus comienzos necesarios.

Montes de Oca compara su infancia con la mítica caja de Pandora que contenía todos los males del mundo, pero para hacerla su signo contrario. Ajena a la carga trágica de este utensilio, la infancia del poeta se reconstruye como una etapa edénica, cuya figura central, por supuesto, es un niño que descubre su capacidad de construir una “vida más secreta y verdadera” (p. 15), mediante el poder de su imaginación. La primera escena infantil evocada por el poeta es aquella en la que se perfila la imagen de un

que cuando algunos autobiógrafos recurrieron a la infancia fue para presentarla como “un espacio vagamente delimitado que antecede la presencia total del yo [el yo político e histórico]”. (Sylvia Molloy, *op. cit.*, pp. 109-110). No resulta lejana a esta forma de articular la infancia la que presenta Montes de Oca en su autobiografía, ya que esta etapa germinal le sirve como pretexto para consolidar su propia imagen como escritor: uno que desde sus primeros años de vida se enfrentó al revelamiento de la palabra poética.

niño-creador que contempla, en un ejercicio íntimo y lúdico, los dibujos de un papel tapiz e inventa historias de ciudades donde los peces “caminaban con escafandras de agua salada” (p 15). La infancia de Montes de Oca, pródiga en bienes, como la libertad creadora para la conformación del poeta maduro, también le otorga un descubrimiento fundamental: “En horas como esas el alma se considera sorda al no sorprender el ruido con que los caleidoscopios cambian de imagen; se considera ciega porque no advierte las metamorfosis deslumbrantes gestadas detrás del muro” (pp. 15-16). Estamos frente a la revelación del acto poético que parece aislar al niño en un momento atemporal ajeno al devenir del mundo, tal como Octavio Paz refiere la revelación del acto poético, como descubrimiento de nuestra condición original: “la revelación no descubre algo externo, que estaba ahí, ajeno, sino que el acto de descubrir entraña la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser”.¹⁹

El descubrimiento de esta condición original de la que habla Paz implica también reconocer que la única forma de ser que tiene el hombre es la palabra, ya que su realidad sólo puede expresarse en ésta: “el hombre es inseparable de las palabras. Sin ellas, es inasible. El hombre es un ser de palabras [...] La palabra es el hombre mismo”.²⁰ El poeta revela esa íntima relación de la palabra con el hombre, es por eso que Montes de Oca presenta como figura inicial de su autobiografía la del niño-poeta que crea al mundo cuando lo nombra, lo significa, lo bautiza:

El niño y el poeta se abstienen de comer la carne solar del mundo si algo les impide transformar a su antojo la porción de realidad que ingieren. Animales de asombroso olfato metafísico, afines en su actividad asimilativa del mundo [...] El poeta sirve a la cultura, compleja totalidad que lo abarca y le

¹⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*, en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, vol. I (*La casa de la presencia. Poesía e historia*), p. 155.

²⁰ *Ibid.*, p. 30.

da origen. El niño, más radical, desfigura el orden ya construido para legitimar un universo subjetivo (p. 16).²¹

El niño, ajeno a los imperativos culturales del poeta, se crea a sí mismo y construye un mundo “privado y magnífico” (p. 16) mediante el poder creador de las palabras. Aun más, el niño, dice Paz, como el loco, el poeta o el enamorado, es capaz de hacer explotar el poder lumínico de las palabras, porque éstas, en su voz, “se incendian apenas las rozan la imaginación o la fantasía”.²² La relación radical que el niño Montes de Oca sostiene con la palabra escenifica en la autobiografía una de las operaciones de la creación poética, el desarraigo de las palabras: “el poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer”.²³ Lo mismo que el poeta, el niño tiene una necesidad de comunicación, pero, a diferencia del primero, agotará las palabras “como material iluminativo de su propia necesidad de expresión” (p. 16). Sin embargo, ese sentido luminoso y prístino de las palabras quedará como un secreto íntimo y “anónimo como el origen del sol” (p. 16) que desatará la vocación del poeta en ciernes.

²¹ La impronta de la analogía niño poeta puede advertirse en “el extraño temblor infantil” que Escalante identifica en la poesía de Montes de Oca y que se relaciona con la “desfiguración del orden” aludido por el poeta. Escalante señala: “El devenir-grande y el devenir-pequeño, en los que se advierte a menudo un extraño temblor infantil, también aparece a menudo en los textos de Montes de Oca”. Como ejemplos, recoge el crítico los versos de *Pliego de testimonios*, en los que el poeta, para referirse a su amada, describe: “Ya es tan alta como ella quería: /para su rostro inmenso el arcoiris es apenas una ceja”, o bien: “Los duendes más pequeños/ abandonan su país con escafandras de rocío”. Y, en la misma línea del imaginario infantil, los versos: “el hada nubil de mis lejanos días/ que inventó mínimas catapultas/ para lanzar hasta Neptuno estrellas como granos de anís”, éstos de *Cantos al sol que no se alcanzan* (Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 92).

²² Octavio Paz, *op. cit.*, p. 35.

²³ *Ibid.*, p. 38.

La imagen del niño-poeta que Montes de Oca fragua en su autobiografía no puede ser completada sin la presencia fundamental de la actividad contemplativa: “Ni vidente ni visionario, me concretaba a ver. Veía, acaso, con mayor paciencia que los otros” (pp. 16-17). Esa forma particular de observar la realidad, con detenimiento y paciencia, ofrece al niño la oportunidad de encontrar en la realidad significados profundos y ajenos a la percepción común: “Granadas se abrían como puños de sangre que ya no pueden retener la expansión de un secreto. Veía bengalas que estallan bajo los párpados” (p. 17). Esta actividad contemplativa que el niño-poeta realiza en su infancia como un modo de apropiación y significación del mundo encuentra paralelismo con el proceso de rememoración del autobiógrafo que, lo mismo que el niño-poeta, encontrará en la escritura de su relato de vida la oportunidad de comprender con otra mirada, mediada por la distancia, los significados ocultos que habitan en sus recuerdos.

Este viaje a la infancia del poeta está concentrada en breves anécdotas en las que se pondera, de inicio, su relación con la naturaleza (los juegos con los animales del jardín de la casona familiar en Tacubaya), sus paseos sabatinos al cine con la tía Lucha que terminaban en tardes de fútbol enfundado en su uniforme del Necaxa o en pequeñas travesuras a Lola, su empleada doméstica, una “recalcitrante anciana que nos vedaba nuestro único mundo —el fútbol y sus luces burbujeantes— interponiéndose como una cruz viva en mitad de la puerta. En ese momento, Lola nos ofrecía su disyuntiva implacable: “—O se desayunan o pasan sobre mi cadáver. Tras breve deliberación pasábamos sobre su cadáver cotidiano” (p. 18).

Montes de Oca, sin embargo, no es profuso al recordar este tipo de anécdotas infantiles, porque le interesa enfatizar la figura del niño-poeta, es decir, aquellos rasgos que consolidarán su figura pública. Es por eso que de su infancia destaca, sobre todo, los juegos de la imaginación en los que él se erigía como un pequeño dios creador: “Se reiniciaba el escueto vicio de ser fieles a nosotros mismos. Surgían banderas quemadas por sus estrellas de trapo...” (p. 18). Un dios que libera a las palabras de su significado cotidiano:

Y sobre todo, transformaciones, infinitas mudanzas de los nombres; gitanos nombres que ya no pueden pasar una hora en su campamento, un solo instante más, posados en sus límites de su objeto natal. La cama se mudaba en barco. La escoba se convertía en Brenda Marshall. Yo personificaba a “El halcón de los mares” y mi hermano, acatando con ira mi condición primogénita, aceptaba a regañadientes el papel del corsario tuerto que proveía joyas —ceniceros de Querétaro— para una reina corrompida y, además inglesa (pp. 18-19).

Esa capacidad liberadora que define la actividad imaginativa del niño Montes de Oca se relaciona directamente con el trabajo que realiza el poeta con su materia: las palabras. Para Octavio Paz, quien fue una figura tutelar para Montes de Oca, en el poema “el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana [...] La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro o como un cohete en el momento de estallar en el cielo. El poeta pone en libertad su materia. El prosista la aprisiona”.²⁴ Niño y poeta reconocen la urgencia de las palabras por liberarse de esa reducción; el niño las libera en sus juegos imaginativos de infancia, el poeta mediante una vocación asumida. Montes de Oca figura esa vocación intuida desde sus primeros años de vida como el impulso que lo acercó a una toma de consciencia sobre su libertad creativa, porque el poeta, anota el autor, se enfrenta a una serie de duras batallas contra las instituciones sociales que rechazan la poesía, y el carácter rebelde del poeta se niega a aceptar su “dictadura filistea” (p. 19). La primera gran batalla del niño-poeta por defender su vocación es contra la escuela, ese pulpo con tentáculos que lo esperaba todos los días con verdadera gula (p. 19). Para el niño-poeta, la institución educativa representó una suspensión de su actividad imaginativa, un límite para la inquietud de su espíritu. La crítica que realiza el autobiógrafo recalca en la incapacidad de la institución por nutrir la

²⁴ *Ibid.*, p. 22.

creatividad y sensibilidad de los alumnos, a quienes preparan “una casta de necios sufriendo la difícil amnesia de su propia niñez” (p. 21) para un mundo económicamente injusto y enajenado en donde la poesía no tiene lugar. Por eso, desde la distancia con la que evoca Montes de Oca, la resistencia del niño-poeta a asistir a la escuela es doblemente significativa, porque, por un lado, es una defensa de su libertad creativa; por otro, una postura de su vocación ante la indiferencia de las instituciones públicas.

En la configuración de su infancia, Montes de Oca privilegia los instantes que configuran el ejercicio imaginativo del niño, articulado mediante un lenguaje que, como dije, acerca su prosa al registro poético. Si como dice Octavio Paz, la prosa encarcela a las palabras, resulta comprensible que Montes de Oca, fiel a su vocación poética, haya decidido que la escritura de su vida desate no una mera sucesión de anécdotas, sino un encadenamiento de imágenes que construyen una realidad, su realidad, pero no para explicarla y ordenarla, como sería la finalidad de la autobiografía, sino para revivirla como en el poema.²⁵

La escritura de su infancia le permite a Montes de Oca, más allá de moldear su imagen como un poeta que desde sus primeros años encontró el camino luminoso de su vocación, transmitir sus propias ideas de lo que significa la poesía, ponderando, sobre todo, tres elementos fundamentales de su quehacer poético: el ejercicio imaginativo, el instante de la revelación poética y el trabajo con las palabras. Estos tres presupuestos que concentran la poética de Montes de Oca no pueden ser explicados sin recurrir a la figura de Octavio Paz, nombre que aparece como una guía imprescindible en el relato de vida del autobiógrafo.²⁶ La presencia de Paz aparecerá en la

²⁵ *Ibid.*, p. 113.

²⁶ La relación que Montes de Oca recoge aquí de Paz, en una clara modelización que lo convierte abiertamente en su mentor, en términos poéticos, como es sabido, tuvo fuertes implicaciones en el desarrollo de Montes de Oca en el campo cultura de la época, como recuerda Rogelio Guedea: “Marco Antonio Montes de Oca [...] también tuvo una relación de estrecha amistad con Octavio Paz, y además estuvo cerca de la propuesta editorial de la

etapa correspondiente a la adolescencia de Montes de Oca, etapa definida por su acercamiento a grupos de jóvenes que se dedicaban a escribir poesía con “pedantería y no demasiada abundancia de talento” (pp. 24- 25). En esta etapa vital, Montes de Oca lee a Paul Valéry y a Juan Ramón Jiménez, a quienes no les perdona su narcisismo y pretensión, porque para el adolescente la poesía no es un artificio mecánico, sino “un aditivo esencial del orden viviente; elemento añadido al orden del ser que una vez asimilado, aumenta su misma esencia” (p. 25). Postura que es eco de las reflexiones de Paz, a quien el joven Montes de Oca conoce a través de su lectura de *Libertad bajo palabra*. La influencia es decisiva: “los cohetes de música y luz que lanzaba Octavio Paz cayeron en la más ancha explanada de mi juventud. Sus semillas no debían caer en tierra de nadie [...] Durante semanas anduve completamente loco y sonámbulo” (p. 26). En efecto, la influencia de Paz fue fundamental en la formación del joven poeta porque comprendió que la poesía forma parte, como lo dirá Paz, de un orden vital en movimiento, es un “espíritu que no vive en ninguna forma/ mas hace arder todas las formas”.²⁷

revista *Vuelta*, así como de otras publicaciones de gran presencia en el ámbito nacional de la época, como [...] de la antología *Poesía en movimiento*, suscrita bajo los nombres de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, en donde a la poesía de Montes de Oca se le equipara a la del mismo Octavio Paz” (Rogelio Guedea, “El lenguaje no es un país en ruinas: la poesía de José Carlos Becerra, Marco Antonio Montes de Oca y Francisco Cervantes”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2012, núm. 76, p. 319).

²⁷ Octavio Paz, “Poesía”, en *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935- 1957)*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 98.

REFERENCIAS

- CHUMACERO, Alí, *Los momentos críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- COLINA, José de la, “Marco Antonio Montes de Oca. *La vendimia del juglar*”, *Revista de la Universidad de México*, 1965, núm. 1, p. 32.
- ELIZONDO, Salvador, *Museo poético*, 2ª ed., Aldus, México, 2002 [1ª ed. 1974]
- ESCALANTE, Evodio, *La vanguardia extraviada. El poeticismo en la obra de Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca*, Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003 [*El estudio*].
- GUEDEA, Rogelio, “El lenguaje no es un país en ruinas: la poesía de José Carlos Becerra, Marco Antonio Montes de Oca y Francisco Cervantes”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2012, núm. 76, pp. 317-334.
- GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L., “La precocidad en la autobiografía mexicana: un proyecto editorial. *Nuevos escritores mexicano del siglo XX presentados por sí mismos*”, *La Palabra*, 2017, núm. 30, pp. 183-199.
- H. A., “Marco Antonio Montes de Oca. *La vendimia del juglar*”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 1965, núm. 6, p. 41.
- LIZALDE, Eduardo, “Marco Antonio Montes de Oca. *Ruina de la infame Babilonia*”, *Revista de la Universidad de México*, 1954, núm. 8, pp. 28-29.
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, México, 1996 [1ª ed. en inglés 1991].
- MONTES DE OCA, Marco Antonio, “Consejos a una niña tímida o en defensa de un estilo”, en *Altanoche. Antología de poemas breves. 1953-1984*, Joaquín Mortiz/Secretaría de Educación Pública, México, 1986 (*Lecturas mexicanas. Segunda serie*, 46).
- , *Marco Antonio Montes de Oca*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1967 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- PACHECO, José Emilio, “Marco Antonio Montes de Oca. *Delante de la luz cantan los pájaros*”, *Revista de la Universidad de México*, 1959, núm. 2, p. 30.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*, en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, vol. I (*La casa de la presencia. Poesía e historia*), pp. 41-288.

-----, *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1995 (*Letras mexicanas*).

XIRAU, Ramón, “Marco Antonio Montes de Oca. *Las fuentes legendarias*”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 1967, núm. 2, p. 28 .

SERGIO PITOL Y EL ENSAYO
DE UNA AUTOBIOGRAFÍA SOTERRADA

Daniel Ayala Bertoglio
Universidad de Guanajuato

*Yo he puesto en mis libros calor y vida, y por el calor
y la vida que en ellos he puesto es por lo que los leéis.*

MIGUEL DE UNAMUNO

IMPULSOS

En Varsovia, hacia 1965, un relativamente joven Sergio Pitol (1933-2018) recibía una carta del editor Rafael Giménez Siles invitándole a participar de una colección de autobiografías precoces que escribirían algunos escritores igualmente jóvenes y que llevaría por título *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*; muchos de ellos conformarían lo que hoy —más que con precisión, por comodidad— se ha dado en llamar Generación de Medio Siglo.

Por supuesto, aunque no con pocas dudas, Pitol aceptó el ofrecimiento. Se trataba de una excelente oportunidad para un escritor que por entonces había publicado únicamente un par de libros de cuentos: *Tiempo cercado* (1959) e *Infierno de todos* (1964). La invitación venía, además, de don Rafael —como cariñosa y respetuosamente le llamaban quienes conocieron a Giménez Siles—, un pilar del gremio editorial mexicano.

Afincado en la Ciudad de México tras su exilio en 1939, Rafael Giménez Siles (Málaga 1900-México, 1991) crearía, junto con Martín Luis Guzmán, la sociedad anónima Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones (Ediapsa) y las Librerías de Cristal. Espíritu incansable, fundó hacia 1928 en Madrid la editorial Cenit de corte republicano y la revista *Post-Guerra*. Además, sería impulsor de las ferias del libro madrileñas. Ya en México fue el artífice de la revista *Romance*, que sería el antecedente del suplemento cultural *México en la Cultura* del diario *Novedades*. Trabajó en Empresas Editoriales y en Novaro y creó la editorial Diógenes. Junto con Arnaldo Orfila editó los libros de bolsillo del Fondo de Cultura Económica y con Daniel Cosío Villegas creó el Instituto Mexicano del Libro. En suma, como diría Arturo Meza, fue “uno de los bienquerientes del libro más espectaculares que haya existido jamás”.¹

Me detengo un poco para hablar del editor de ese puñado de autobiografías para señalar únicamente que, como sería lógico en ese entonces, casi a nadie se le ocurriría invitar a escritores que apenas rebasaban los 30 años de edad a escribir en un género tan de madurez como el autobiográfico. Sólo un personaje tan inquieto y en constante búsqueda como Giménez Siles emprendería dicha empresa, pues solamente alguien como él afrontaría el aparente fracaso de tal experimento. Al respecto, escribiría Pitol: “Había invitado a una docena de escritores de mi generación y de la todavía más joven. Le interesaba, decía, saber cómo percibían el mundo los nuevos escritores y, más aún, cómo ajustaban sus circunstancias a él”.²

Este ejercicio llevaba implícito el talante de lo que buena parte de la literatura mexicana deseaba en ese momento: escribir desde una perspectiva alejada de las cortapisas sociales y genéricas que imponía la época, apostar por la juventud, por la novedad y, por supuesto, ser una vez más “absolu-

¹ Arturo Meza, “La muerte de una librería”, *Octavo día*, 28 de agosto de 2013. En línea: <http://www.octavodia.mx/articulo/44615/la-muerte-de-una-libreria>

² Sergio Pitol, “Pasado y presente”, en *El arte de la fuga*, México, Era, 1996, p. 16.

tamente modernos”; aunado a esto, la reflexión en torno al género iba en franco aumento.³

Así lo recordaría Salvador Elizondo —quien también había participado en la colección— en un ensayo a propósito de un homenaje al editor:

encomiaba yo “su irredimible sentido de aventura”, pues no era otra cosa que una aventura pedirnos, en aquel momento, que en 50 cuartillas contáramos nuestra vida. A mí me hubieran bastado muchas menos para narrar la mía, razón por la que tuve que aderezar los hechos escuetos con el máximo grado de truculencia y “sinceridad”, lo que sin duda contribuyó a su éxito; ya que es el único de mis libros que ha alcanzado —durante una semana— encabezar la lista de *best sellers* de una famosa cadena de librerías.⁴

Decía yo que esas autobiografías tendrían un “aparente fracaso” y las irónicas líneas de Elizondo acaso me desmienten. Por supuesto, ese fracaso no se había debido a las ventas o no de aquellos volúmenes, sino a la presumible insatisfacción que causó —al menos en el caso de Pitol— ese temprano volcar la mirada sobre sí mismo. Muchos años más tarde, al recordar esas precoces cuartillas, en un espléndido ensayo de su inclasificable libro *El arte de la fuga* (1996) titulado “Pasado y presente”, Pitol escribiría:

³ Ángel G. Loureiro menciona: “Dilthey propone, en particular, que lo que hace comprensible una vida, como un todo en el que se unen diversas partes, es que el entendimiento se rige, además de por las categorías generales del pensamiento, por las categorías ‘vitales’ de valor, propósito y sentido” (“Problemas teóricos de la autobiografía”, *Suplemento Anthropos*, 1991, núm. 29 [“La autobiografía y sus problemas teóricos”], p. 2). Con ello se pondría un énfasis cada vez más acusado en el estudio de la autobiografía en tanto quehacer humano.

⁴ Salvador Elizondo, “Don Rafael Giménez de Siles y el género autobiográfico”, en *Pasado anterior*, pres. Paulina Lavista, pról. José de la Colina, Fondo de Cultura Económica, México, 2007 (*Letras mexicanas*, 4), pp. 347-348.

A finales de 1988, regresé definitivamente a México. Durante mi ausencia publiqué varios libros; algunos se tradujeron a otras lenguas, recibí premios, ¡todas esas cosas! [...] Al llegar, comencé a recibir propuestas editoriales; una fue reeditar aquella autobiografía precoz, añadiéndole una segunda parte que diera fe de lo ocurrido los veinte años posteriores [el volumen al que se refiere es *Memoria*, editado por Era en 2001]. Nunca la había releído. Cuando lo hice me sentí asqueado, de mí, y, sobre todo, de mi lenguaje [...] Me saltaba a la vista un tono modosito, de falsa virtud; irreconciliable con mi relación con la literatura, que ha sido visceral, excesiva y aun salvaje. Sentía emanar del texto una imploración de perdón por el hecho de escribir y publicar lo que escribía. Eran páginas de inmensa hipocresía.⁵

Estas palabras contrastan con las de otro autobiógrafo precoz: Carlos Monsiváis, quien, cinco años menor que el veracruzano pero con un sentido del humor mucho más agudo —según el propio Pitol—, acepta sin reservas, y comprende, quizá mejor que su compañero, el sentido lúdico que subyacía a este ejercicio. Así, al inicio de su propia *autobiografía*, Monsiváis declara: “CAPÍTULO I: FIRMES Y ADELANTE HUESTES DE LA FE. En donde el autor confiesa haber nacido en la Merced el 4 de mayo de 1938, acepta sin rubor su condición de héroe de esta historia, proclama su intolerable afición al D.F. y se presenta sin más trámite como precoz, protestante y presuntuoso”.⁶

Vemos aquí, en estos tres ejemplos de autobiografías, un cúmulo de problemas a los que los teóricos del género se han enfrentado: por un lado, la conciencia clara de insinceridad con la que Elizondo emprende su tarea, y la no menos “escandalosa” manera como reconoce los artificios y accesorios con los cuales la aderezó; por otro, el juego y la clara manifestación de vanidad y egocentrismo —no sin ironía— de Monsiváis; y por último, la angustia ante el

⁵ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 17.

⁶ Carlos Monsiváis, *Carlos Monsiváis*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*), p. 11.

cauce de presentación estilística de Pitol. Los tres impulsos, sin embargo, están presentes en toda autobiografía, los tres se reconocen como parte constituyente del género, y los tres presentan, a su vez, múltiples complicaciones.

Me centro, a continuación, únicamente en el texto de Sergio Pitol, de los tres autores referidos, quien más libros de corte autobiográfico escribió, acaso sólo comparable con un miembro más de ese grupo de autobiógrafos precoces: Juan García Ponce, para quien, según Fabienne Bradu, “sus mejores páginas autobiográficas —y quizá lo mismo podría decirse de Pitol— se hayan contenidas en sus ensayos”.⁷ Como ejemplo baste recordar *Cruce de caminos* (1965), *Trazos* (1974) o *Las huellas de la voz* (1982), donde el escritor yucateco, a través de la reflexión acerca de las creaciones estéticas significativas para él, da cuenta de un solo y gran tema: “la relación del arte con la propia vida”.

Respecto a esta relación, que sería uno de los grandes ejes que compondrán la poética pitoliana, vemos ya un esbozo en 1966: “Mi método de trabajo no me permite casi la menor invención. Tengo que conocer a los personajes, haber hablado con ellos para poder recrearlos. No puedo describir una casa en la que no haya estado, ni un objeto que no haya visto alguna vez. Todo se mezcla al escribir”.⁸

Como se puede colegir fácilmente de la cita anterior, sería muy complicado acometer el estudio de la “autobiografía precoz” de Sergio Pitol sin tomar en cuenta esos otros libros suyos donde el juego de máscaras es más evidente;⁹ sin embargo, en las páginas siguientes intentaré ceñirme lo más posible a ese primer volumen de lo que podríamos considerar —siguiendo el sugerente título de uno de sus últimos libros— su “autobiografía soterrada”.

⁷ Fabienne Bradu, “La vida que vale. Autobiografías mexicanas”, *Literatura Mexicana*, 2001, núm. 2, p. 184.

⁸ Sergio Pitol, *Sergio Pitol*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*), p. 58.

⁹ Como se ha mencionado, una revisión y reedición de este libro se publicó en 2011 bajo el título de *Memoria: 1933-1966*. La inevitable corrección, depuración y cambio de estilo que se advierte en este “nuevo-otro” volumen propone una visión mucho más sofisticada del género autobiográfico.

CONTRATIEMPOS TEÓRICOS

Una de las normas relativamente estable cuando hablamos de géneros literarios —o de literatura en general— hace referencia a que los tratados teóricos suelen ir a la zaga de las manifestaciones literarias. En ese sentido se orientan las reflexiones de Ángel G. Loureiro quien, en su trabajo introductorio al número 29 de la revista *Anthropos* dedicado a la autobiografía,¹⁰ realiza una breve pero precisa revisión de los conceptos teóricos de trabajos tan relevantes en la materia como el ya mencionado de Dilthey, de Gusdorf, Lejeune, De Man, entre otros. Repartidos en distintas épocas, los trabajos citados por Loureiro —y muchos otros— intentan sistematizar lo que hasta sus momentos de publicación había estado aconteciendo con el género, de manera que en cada uno de dichos contextos los postulados teóricos obedecerán a unas series de obras más o menos definidas.

Si pensamos la autobiografía como la expresión de un ser humano que intenta, por principio, dar cuenta de lo que ha vivido y que, al tomar la pluma, ha decidido echar a andar los mecanismos memorialísticos que le permitirían construir esa suerte de recuento vital, el componente sistemático de la teoría llegaría siempre tarde. Es verdad, sin embargo, que ese componente no pretende erigirse como definitorio y apodíctico del género; más bien intenta situar y apoyar en su interpretación y estudio. A decir de Pozuelo Yvancos, “la mayor parte de los problemas que aquejan al estatuto del género autobiográfico derivan de un error de óptica: el que adviene cuando se pretende reglamentar un género en términos abstractos o teóricos, sin advertir que todas las cuestiones de género implican horizontes normativos de naturaleza histórica y cultural”.¹¹ De esta manera se establecería un diálogo entre el cauce escritural individual y las propuestas teóricas, un diálogo mediante el cual sería posible vislumbrar los diversos rasgos de cada obra

¹⁰ Véase Ángel G. Loureiro, art. cit., pp. 2-8.

¹¹ José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006, p. 21.

o, si se prefiere, las caras y contracaras de una multiplicidad de obras, pero tomando siempre en cuenta sus propios momentos de producción.

El contexto en que aparece la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* es el de los años sesenta. Cercano a esta época es el trabajo teórico de Philippe Lejeune (1973), de cuyas orientaciones partiré para intentar una interpretación de la obra en cuestión; la advertencia se hace pertinente debido a que algunos años más tarde aparecería el neologismo de *autoficción* y a que, desde entonces, éste ha servido como especie de cajón de sastre para albergar una gran cantidad de obras, aunque no siempre con los mejores resultados.

Acuñado por el escritor francés Serge Doubrovsky, la *autoficción* aparece para calificar la novela *Fils* en 1977. Se trata de una noción que intenta poner de manifiesto las argucias narrativas (por lo demás presentes en toda obra autobiográfica consciente del traslado que supone verter los hechos de una vida en escritura) en las que se juega un fuerte componente ficcional, una fragmentación de hechos derivada de un sujeto igualmente fragmentado.

Cabe recordar, empero, que la definición teórica de autobiografía con la que debatía la autoficción no es otra que la de Lejeune. Para él, el género autobiográfico se constituía por un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”.¹² Hasta aquí no hay quizá mucho que objetar, el problema estriba en uno de los derivados en el tratamiento de los deslindes de Lejeune para particularizar la implicación de la primera persona de enunciación que identifica al autor, narrador y personaje en la autobiografía.¹³ Es en su conocido esquema diferenciador de la participación de los pactos de lectura novelesco y autobiográfico, y

¹² Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. Ana Torrent y Ángel Loureiro, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p. 50 [1ª ed. en francés 1973].

¹³ *Ibid.*, p. 51.

de las posibles articulaciones de enunciación y nominación, donde Lejeune identifica dos “casos ciegos”. Uno de ellos es el de textos que establecen un pacto de lectura novelesco, pero que implican la identidad nominal de autor-personaje. Si bien Lejeune advierte esta situación como “posible”, aunque no encuentre un ejemplo que lo ilustre, señala que en su caso “el texto que resulta no es leído ni como autobiografía ni tampoco como novela, sino que aparece como un juego de ambigüedad pirandelliana”.¹⁴ La propuesta de Doubrovsky participa justamente como una suerte de respuesta a dicha posibilidad, denominándola como *autoficción* en la conocida frase aparecida en la contraportada de su novela de 1977: “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels ; si l’on veut autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau”.¹⁵ Lo que importa es lo que esta atribución problematiza respecto de la supuesta estabilidad de la autobiografía frente a la novela, asentada en la noción de *pacto* a la que acude Lejeune, donde el lector establece una especie de contrato con el autor, en virtud del cual lo dicho por este último será tomado como verdad: el multicitado y criticado *pacto autobiográfico*, en el que priva la función referencial y aparentemente descarta el grado de invención filtrado en la escritura autobiográfica.

El problema de la categoría *autoficción*, como bien ha explicado José María Pozuelo Yvancos, radica en la pretendida “novedad” atribuida al ejercicio de Doubrovsky, cuya invención terminológica —que no de un nuevo género— sólo hace manifiestas las dificultades inherentes a las configuraciones narrativas donde el yo se pone en juego, compartidas tanto por la autobiografía como por la novela autobiográfica. De ahí que Pozuelo Yvancos advierta respecto a la autobiografía que se trata de “un

¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵ Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilé, París, 1977.

género que desde su aparición con las *Confesiones* de San Agustín hasta sus formulaciones más recientes, nunca ha dejado de jugar con su propio estatuto dual, en el límite entre la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención, y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales”.¹⁶

Un signo de la condición fronteriza de la autobiografía anotada por Pozuelo se presenta cuando el principio de identidad, privilegiado por Lejeune, se pone en cuestión por parte de los propios autobiógrafos al momento de reflexionar sobre lo escrito años atrás y den cuenta de las transformaciones vitales que ha sufrido y se vean a “sí mismos como otros”, caso de Sergio Pitól.

PRIMERAS APROXIMACIONES A UNA VIDA LITERARIA

En la obra de Sergio Pitól, los trabajos autobiográficos son una constante: encontraremos, por ejemplo, que a su autobiografía *Sergio Pitól* (1966) le siguen, al menos: *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2000), *El mago de Viena* (2005), *Memorias* (2011) y *Una autobiografía soterrada* (2010). Este arco que se va tensando tiene un doble asidero: por una parte, la relación indisoluble que Pitól ha manifestado reiteradamente entre vida y literatura; por otra, la constante reflexión que ha hecho de ambas desde el interior mismo de sus escritos. Una verificación de esto se encuentra contenida en la siguiente cita sacada del último de esos libros, que es casi un eco de lo expresado en el primero:

Me inicié en la escritura a mediados del siglo pasado [...] Fui el primero en asombrarse de haber dado ese paso. Mi relación con la literatura se inició desde la infancia [...] Puedo documentar la niñez, la adolescencia, toda mi vida a través de las lecturas. A partir de los veintitrés años, la escritura se

¹⁶ José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 17.

entreveró con la lectura. Mis movimientos interiores: manías, terrores, descubrimientos, fobias, esperanzas, exaltaciones, necedades, pasiones han constituido la materia prima de mi narrativa. Soy consciente de que mi escritura no surge sólo de la imaginación, si hay algo de ella su dimensión es minúscula. En buena parte la imaginación deriva de mis experiencias reales, pero también de los muchos libros que he transitado. Soy hijo de todo lo visto y lo soñado, de lo que amo y aborrezco, pero aún más ampliamente de la lectura, desde la más prestigiosa a la casi deleznable. Por intuición y disciplina he buscado y a veces encontrado la Forma que el lenguaje requería. En pocas palabras eso es mi literatura.¹⁷

Los libros traídos a colación conforman, cada uno a su manera, épocas distintas, no sólo en lo que se refiere a la época espacio-temporal a que hacen alusión, sino a los cambios que el propio escritor ha experimentado y con los que ha enriquecido su propia literatura y vida. A propósito de ello, otro estudioso del fenómeno autobiográfico, Paul de Man, en su réplica a lo dicho por Lejeune, escribe:

La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alienación entre los dos sujetos implicados en el proceso de la lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. La estructura implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que constituye el sujeto. Esta estructura especular está interiorizada en todo texto en el que el autor se declara sujeto de su propio entendimiento, pero esto meramente hace explícita la reivindicación de autoridad que tiene lugar siempre que se dice que un texto es de alguien

¹⁷ Sergio Pitlor, *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones, desacralizaciones)*, Almadía, Oaxaca, 2010, p. 12.

y se asume que es inteligible precisamente por esa misma razón. Lo que equivale a decir que todo libro con una página titular inteligible es, hasta cierto punto, autobiográfico.¹⁸

Aunque más adelante aclara:

Pero, justo en el momento en que parece que afirmamos que todo texto es autobiográfico, deberíamos decir que, por la misma razón, ninguno lo es o lo puede ser. Las dificultades de definición genérica que afectan el estudio de la autobiografía repiten una inestabilidad consustancial que desmorona el modelo tan pronto como éste queda establecido.¹⁹

Dos nociones saltan a la vista en lo expresado por Lejeune y por De Man. En primera instancia, aquello que el teórico francés resalta como el énfasis que todo autobiógrafo debe señalar en su obra: “la historia de su personalidad”. En este caso, hemos visto cómo la historia de la personalidad de Pitol está determinada, en su mayoría, por sus lecturas y por su relación con la forma del lenguaje para expresar dicha personalidad en un estilo propio; a esto hay que añadir sus reiterados asedios memorialísticos, sus intensas reflexiones y su “pasión por la trama” (como reza el título de uno de sus libros de ensayo de orden más bien crítico). Tendremos, así, un conjunto sumamente complejo que no sería posible expresar en una sola autobiografía sino de manera “soterrada” en el conjunto de sus escritos.

Por otra parte, el teórico belga destaca la inestabilidad propia de los distintos momentos autobiográficos contenidos a lo largo de los diferentes libros de un autor. Efectivamente, dicha inestabilidad se encuentra en la obra pitoliana como un reiterado ejercicio de prueba y error, acaso como un *ensa-*

¹⁸ Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, en *Suplemento Anthropos*, 1991, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”) [1ª ed. en inglés 1979], p. 114.

¹⁹ *Id.*

yo, en alguna de las distintas acepciones de la palabra, pero quizá también, y mucho más acusada, en la noción literaria.

Y es que, en efecto, en la primera autobiografía de Sergio Pitol no se percibe la intención de mostrar una culminación y el retrato de toda una vida, ¿cómo podría hacerlo si apenas es un joven de treinta y tantos años? La constatación de estas dudas emerge cuando leemos al principio del texto de 1966:

Los libros autobiográficos de los autores ingleses —los maestros del género— abundan en tediosas y egolátricas enumeraciones, crónicas y sagas familiares. Se nos alecciona a través de interminables capítulos que los antepasados del autor en las cuatro, cinco o seis generaciones anteriores por lo menos, constituían ya el cogollito que hacía posible el suceder de la historia de Inglaterra y, por ende, del universo entero.²⁰

El evidente tono ensayístico de este párrafo inicial nos indica ya dos cosas: en principio de cuentas, se puede entender como una especie de declaración de principios donde el autor asume que su ejercicio se alejará lo más posible de aquellas manifestaciones previas y que intentará desviarse, al mismo tiempo, de la tradición del género; en segundo lugar, realza el hecho de no saber exactamente por dónde comenzar y se refugia en la aparente seguridad que ofrece el llenar cuartillas partiendo de las propias ideas y lecturas.

Posiblemente sin mucha conciencia, Pitol estaba echando mano de un género que, si bien comparte amplias similitudes con el autobiográfico, se centra más en la reflexión hacia un tema externo que hacia sí mismo. El ensayo, se ha dicho, va moldeando al ser humano que lo escribe, sus orientaciones interpretativas darán como consecuencia la mirada autorreflexiva, sin embargo, su impulso inicial es más general que particular.

En el ya citado ensayo “Pasado y presente”, Pitol demuestra que, efectivamente su visión no era muy clara al escribir su primera autobiografía:

²⁰ Sergio Pitol, *Sergio Pitol*, p. 15.

“Estaba convencido que mi vida, no sólo la literaria, se iniciaba apenas; sin embargo, seguí escribiendo ese *ensayo biográfico* por vanidad, o por frivolidad, o por inercia [...] Lo que encontraba aberrante era la máscara de escolar virtuoso en que me ocultaba, el elogio al medio tono, el mustio balbuceo del fariseo”.²¹ Y es que, justamente, pese a haber declarado una aparente rebeldía con la tradición autobiográfica y su pretensión tácita de hacer otra cosa, Pitol recreará su infancia, hablará de sus antepasados, de su relación con su abuela tras la muerte de su madre y de su hermana —experiencias que, como es lógico, lo dejarían marcado de por vida y aparecerá recurrentemente en sus obras posteriores—; de igual forma, escribirá acerca de cómo comenzó su relación con la literatura, de sus amigos, sus maestros, sus viajes y, en suma, todo aquello que escribe el autobiógrafo tradicional.

Pese a todo, el proyecto no será del todo fallido. Una característica que se mantendrá a lo largo de esas escasas cuartillas será el tono ensayístico inicial; un procedimiento que permanecerá en la escritura pitoliana y que se manifestará no sólo en sus obras autobiográficas, sino en su narrativa entera. Acaso un par de ejemplos sirvan para ilustrar mejor esta noción. Al hablar de su lugar de origen, Pitol escribe:

Lo que después he sido, lo estoy siendo ahora, tiene sus raíces más profundas en aquellos mundos, el del ingenio, el de la perdida colonia de italianos en el corazón de Veracruz, en los paisajes siempre desbordantes, en el contacto con la naturaleza y sus misterios, en el continuo asombro ante las complicadas relaciones humanas de la gente que jugaba por las tardes al cricket y al tenis, por las noches a las cartas y el mundo más pintoresco, más abigarrado, pero a la vez más deslucido que se agrupaba en las casa de afuera de los muros.²²

²¹ Sergio Pitol, “Pasado y presente”, pp. 16-17. Mis cursivas.

²² Sergio Pitol, *Sergio Pitol*, p. 23.

Y, un poco después, partiendo de esa visión muy propia, ensaya el hecho de la importancia de la niñez y los recuerdos:

Cada quien puede escribir y elegir retrospectivamente la infancia que desee. Porque en esa época el tiempo no cuenta. Es una dimensión abierta en la que todo ocurre; los acontecimientos se desbordan como en cataratas. Se puede entretejer con ellos un rosario y otro y otro más, y aunque los resultados sean opuestos serán siempre coherentes. De cualquier manera todos sabemos que hay ciertos momentos que se grabaron para siempre y nos conformamos de tal o cual manera. Se trata nada menos que del descubrimiento y de la posesión del mundo, y el niño, de cierta maligna manera, está consciente de ello.²³

Se trata, pues, de un primer descubrimiento que, empujado por las circunstancias, el escritor irá depurando con el pasar de los años. Se puede afirmar, entonces, que esta autobiografía fue el detonante para que Pitol comenzara a reflexionar acerca de las complejas y, a veces, tortuosas relaciones de la vida y la literatura; un gran tópico que, con el cúmulo de motivos que encierra, no será otro más que el profundo destino de su escritura.

Independientemente de la perspectiva desde donde se mire la obra de Sergio Pitol, es sumamente complicado despojarla y desentenderse de este primer intento de autorreflexión, pues quizá su importancia sea tal que, como él mismo señala hacia el final de su vida: “Comienzo a recordar la juventud, la mía y la de los demás, con respeto y emoción, por lo que contiene de inconciencia, de ceguera, de intransigencia y de fatalidad. Eso mismo me hace concebir el futuro como una zona infinita, desconocida y promisoria”.²⁴ Y, desde la soledad de la mudez, quizá recuerde que, como escribiría en alguna ocasión su amigo José Emilio Pacheco: “Desde Scheherzade, las ficciones son un medio para aplazar la muerte”.

²³ *Id.*

²⁴ Sergio Pitol, “Pasado y Presente”, *op. cit.*, p. 17.

REFERENCIAS

- BRADU, Fabienne, “La vida que vale. Autobiografías mexicanas”, *Literatura Mexicana*, 2001, núm. 2, pp. 183-201.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Galilé, París, 1977.
- ELIZONDO, Salvador, “Don Rafael Giménez de Siles y el género autobiográfico”, en *Pasado anterior*, pres. Paulina Lavista, pról. José de la Colina, Fondo de Cultura Económica, México, 2007 (*Letras mexicanas*, 141), pp. 347-350.
- LEJEUNE, Philippe, “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. Ana Torrent y Ángel Loureiro, Madrid, Megazul-Endymion, 1994 [1ª ed. en francés 1973], pp. 44-87.
- LOUREIRO, Ángel G., “Problemas teóricos de la autobiografía”, *Suplemento Anthropos*, 1991, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), pp. 2-8.
- MAN, Paul de, “La autobiografía como desfiguración”, *Suplemento Anthropos*, 1991, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”) [1ª ed. en inglés 1979], pp. 113-118.
- MEZA, Arturo, “La muerte de una librería”, *Octavo día*, 28 de agosto de 2013. En línea: <http://www.octavodia.mx/articulo/44615/la-muerte-de-una-libreria>.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Carlos Monsiváis*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- PITOL, Sergio, *Sergio Pitol*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- , “Pasado y presente”, en *El arte de la fuga*, México, Era, 1996.
- , *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones, desacralizaciones)*, Almadía, Oaxaca, 2010.
- POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006.

LA ABSTRACCIÓN DE SÍ MISMO:
RAÚL NAVARRETE ANTE EL RETO AUTOBIOGRÁFICO

Horacio Molano Nucamendi
*Centro de Enseñanza para Extranjeros,
Universidad Nacional Autónoma de México*

RAÚL NAVARRETE SE PRESENTA A SÍ MISMO

Dentro de la tradición autobiográfica mexicana destaca la colección coordinada por Emmanuel Carballo, *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, publicada por Empresas Editoriales bajo la dirección de Rafael Giménez Siles, ya que rompe con la idea de que una autobiografía debe ser escrita después de la consagración de su autor.¹ En ese repertorio

¹ Georges May ubica de tal modo este género: “en la carrera de su autor, la autobiografía ocupa por definición un lugar aparte: no es sólo, como se acaba de recordar, la obra de la madurez o la vejez sino que frecuentemente es concebida como la empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede, como si fuera la coronación de la obra o de la vida que le dieron nacimiento” (*La autobiografía*, trad. Danubio Torres Fierro, Fondo de Cultura Económica, México, 1982 [1ª ed. en francés 1982], p. 37). Carballo coloca en una posición de desafío a los jóvenes escritores de la época. No hay que perder de vista que ya en París, Julliard había editado la *Autobiografía precoz* de Evgueni Evtushenko en 1963.

aparece en 1968 el volumen que escribió Raúl Navarrete (1942-1981),² quien falleciera trágicamente a consecuencia de un accidente automovilístico. Su temprana muerte contribuyó a su desatención crítica. Su inclusión en la colección es una apuesta del crítico jalisciense a aquel joven nacido en Arandas.

En la autobiografía de Navarrete se aprecian aspectos que lo llevan a la intelectualización y a la difuminación de las experiencias concretas. Es importante recordar que “lo que busca el autobiógrafo cuando se decide a escribir es el origen de sí mismo, el breve momento esencial que programó su personalidad y puso en juego su porvenir. Acaso el autobiógrafo sea, ante todo, el escritor de los orígenes”.³ Por tanto, no extraña que busque expresar su esencia a través de lo abstracto de la existencia. De hecho, la trama teje dos hilos que definen su devenir: la pobreza y el desarraigo. Sintetiza la primera etapa de su vida: “Y como hasta mucho tiempo no vivimos más de dos años en una misma casa, un salto de un barrio a otro, de un lado a otro, significaba un nuevo comienzo para la observación y para volver a encontrar extraños desde los agujeros en el techo hasta las personas”.⁴ De ahí quizá la decisión de no precisar los nombres propios de la gente que lo rodea, pues el cambio constante de residencia borraba sus vínculos afectivos. Dicha indeterminación conlleva a prescindir de una caracterización particular para referirse únicamente a las relaciones de parentesco: mi madre, mi hermana, mi abuela, las tías, los primos: “Nosotros vivíamos en otra parte, no allí, en la calle y en la casa donde sucedía esto. Aquella casa era el punto de reunión, y

² Fue egresado de la Escuela de Periodismo Carlos Septién García, donde impartió clases. Colaboró en las revistas *Plural*, *Proceso* y *Siempre!* y en el diario *Excelsior*. Ganó el Premio de Poesía Aguascalientes en 1977 por *Memoria de la especie*. Además, fue becario del Centro Mexicano de Escritores (1965-1966) y de la Fundación Guggenheim (1979-1980).

³ Jean-Philippe Miraux, *La autobiografía: las escrituras del yo*, trad. Heber Cardoso, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005 [1ª ed. en francés 1996] (*Claves*), p. 33.

⁴ Todas las citas de este apartado provienen de Raúl Navarrete, *Raúl Navarrete*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1968 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*), p. 15. Se colocará entre paréntesis el número de página.

en ella vivían mi abuela viuda y sus hijas más jóvenes. Todavía no se casaban” (p. 17), en estos términos describe los grados de parentesco. Sin duda, esa decisión precisa el carácter de la composición literaria. En la autobiografía, “el estilo es [...] la pista de la relación entre el escritor y su propio pasado, al mismo tiempo que descubre el proyecto, orientado hacia el futuro, de una manera de descubrirse al otro”.⁵ Por consiguiente, se evidencia la particular manera del novel autor al enfrentar la propuesta de crear su autobiografía.

En este relato introspectivo no se formulan los lazos afectivos, por ejemplo, la referencia al parentesco con su tía no establece una relación de cariño hacia él como sobrino, pues simplemente se menciona el vínculo como “el hijo de la hermana”. En otro momento, cuando está en Estados Unidos cuenta: “Pero no fue posible estar allí. Madre y hermana se quedaron y regresé con la hija de mi abuela” (p. 24). Esa frialdad de la referencia familiar se establece mediante la omisión de los nombres propios. No se distingue a la tía del resto. Navarrete omite también cualquier referencia geográfica, pero nos aproxima a las circunstancias de la cosecha: “Meses y días madre y hermana al amanecer salían al campo con otras mujeres silenciosas. Recolectaban cebollas y allá iban, pegadas al polvo negro que se desmoronaba bajo sus pies con demasiada facilidad. Desde lejos se volvían a mirarme y hacerme señas para que no me moviera de allí, del borde del sembradío, y en el aire la luz se separaba de los rayos del sol” (p. 24). Se trata de la explotación de los migrantes, la condición paupérrima de la labor agrícola. La crudeza es acentuada por la carencia de apelativos:

Tiempo después ya no fue posible estar allí. Madre y hermana se quedaron cuando una de las hijas de mi abuela llegó y vio la situación. Se sentó a llorar en la parte más sola de la casa y la miseria se hizo presente entonces en el suelo en el que habíamos dormido y en la enfermedad de la piel pegada al

⁵ Jean Starobinski, “El estilo de la autobiografía”, en *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*, trad. Carlos Rodríguez Sanz Taurus, Madrid, 1974 (*Cuadernos para el diálogo*) [1ª ed. en francés 1970], p. 67.

hueso. Un hueso que saltaba desgarrando la ropa y dejándola así, desgarrada y floja sobre el cuerpo (pp. 23-24).

El protagonista está desnutrido y el padecimiento más que físico es moral pues conserva, en ese tiempo fundamental para el desarrollo humano, la presencia de los oprimidos. En este sentido, Starobinski explica que *Las confesiones* de Jean-Jacques Rousseau son “también el manifiesto de un hombre de un estado llano que afirma que los acontecimientos de su conciencia y de su vida personal tienen una importancia absoluta”.⁶ Navarrete se inscribe en esta dirección que demanda “la atención universal”.⁷ Justamente la elaboración de la imagen esquelética que afecta el reposo al final de la jornada es prueba de ello:

Por las noches seguí soñando a la multitud que se acercaba alargando los brazos y que luego se detenía. Uno de ellos se adelantaba, todos quedaban atrás, y el que se adelantaba iba haciendo una mueca hasta que la cara se le desprendía junto con lo demás: el cráneo, los cabellos, la frente desfigurada y los pies y la cintura (p. 24).

Impactado por lo que mira, Navarrete elabora con rudeza los remanentes de esos primeros años de formación de su ser. Es la marca de su vida. Consideremos que “la autobiografía manifiesta un deseo de recomposición de sí mismo: de alguna manera, el escritor adopta una pose, construye una postura aun a riesgo de resultar un impostor”.⁸ El recuerdo de su primera infancia se enmarca en circunstancias de carencia, por lo que tomar la palabra para erigir dicho momento adquiere la configuración de una voz marginal que retoma no la vivencia tal cual sino su significación mayor.

⁶ Jean Starobinski, “Los problemas de la autobiografía”, en *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, trad. Santiago González Noriega, Taurus, Madrid, 1983 [1ª ed. en francés 1971], p. 229.

⁷ *Id.*

⁸ Jean-Philippe Miraux, *op. cit.*, p. 12.

Partir se convierte en un *leitmotiv* del libro: “Pero después ya no estuvimos allí. Nos alejamos, nos fuimos a otra parte, a otra ciudad, a otro país. Nos fuimos solos y por las noches soñaba y empecé a ver una lejanía desde la cual se acercaba mucha gente” (pp. 22-23). Entra en proceso su subconsciente que reelabora los remanentes de la vivencia palpable para convertirlos en el penetrante sedimento de lo percibido. Navarrete no detalla ni espacio ni tiempo. Es preciso recalcar que “en la autobiografía moderna, sinceridad no significa ya exhaustividad sino respeto de la visión del sujeto”.⁹ Esa consideración consigo mismo conduce a su estrategia de autorrepresentación.

El texto autobiográfico se vertebra en la dicotomía de la memoria y el olvido. Este último se materializa en declaraciones como la siguiente con que finaliza sus páginas autobiográficas: “una blancura que alguien al cerrar los ojos se imagine y lo haga permanecer en vela” (p. 60). Es reflejo de aquella luz que llena los sentidos de un recién nacido descrita al iniciar su historia. El instante de nacer es recuperado, aunque sabemos de la imposibilidad de retenerlo para cualquier humano: “Sé de dónde viene. Quiero entender que sé de dónde vengo y que después de haber nacido queda algún efecto al aire, temblando, quién sabe, o no temblando” (p. 23). Es la impronta del destino y, al mismo tiempo, sus orígenes:

En aquel tiempo olvidé muchas cosas. Mesas y sillas abandonadas en un cuarto que nadie utilizaba porque había muerto y reposado allí toda una generación: un hermano epiléptico, inocente y alucinado por las noches cuando las blancuras caían en el patio y se movían entre los árboles; un abuelo asesinado muchos años atrás; una pariente loca venida desde lejos a enloquecer y a morir allí (p. 31).

⁹ Vicenta Hernández Álvarez, “Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico”, en José Romera *et al.* (eds.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Visor/Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1993, p. 242.

Esa historia familiar puntualiza la índole de la personalidad del autobiógrafo, más por lo que no se desarrolla y se calla.

Al conducirnos hacia la definición de su yo,¹⁰ Raúl Navarrete revela una fase fundamental en su vida: cuando se recupera de una enfermedad que lo mantuvo postrado por semanas. La describe como un renacimiento y una vuelta a insertarse en la colectividad con la cual “un sentimiento de incredulidad que creía perdido y olvidado surgía nuevamente haciéndome negar, haciéndome que recontara una a una todas las impresiones en un intento de aclarar y ordenarlas en fila partiendo o no desde el principio, pero siempre tirando a él” (p. 44). Conferirle a esa acumulación de sucesos externos una impronta individual es el proceso reflexivo con el cual nuestro autor construye esta presentación de sí mismo. Los hechos llevan al lector a reconocer a Raúl Navarrete como un sobreviviente, no solamente por superar una enfermedad que nunca llega a tener un diagnóstico explícito, también por la manera de precisar su sitio en la familia:

Fui el menor de cinco hermanos muertos. Todos murieron y sólo sobrevivimos una hermana mayor y yo [...] Los cinco hermanos muertos se perdieron uno a uno sin que pudieran verse de más edad y en otra situación. Alcanzaron poco pan y pocas tortillas esos niños y ahora sólo parecen nada. No guardan tan siquiera un nombre firme que los identifique (p. 20).

No agrega más sobre el hecho de ser la excepción de esas muertes, todo es desolación. Más adelante narra una escena de violencia doméstica en que es amenazado por su padrastro y defendido por su hermana. Son

¹⁰ Miguel García Ascencio comenta: “Navarrete fue un hombre tímido, de voz pausada y con sordina. De su apariencia casi gris, pocos intuían el mundo interior que transportaban sus pasos (rumió una y otra vez sus poemas, cuentos y novelas)” (“No recuerdo si ayer o si mañana” (prólogo), en Raúl Navarrete, *Días percederos. Antología [poesía y prosa]*, selec. y pról. Miguel García Ascencio, Secretaría de Cultura / Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 2011, p. 11). Esos rasgos de personalidad complementan el modo como el escritor jalisciense se presenta a sí mismo.

circunstancias límite que no le permiten vivir con estabilidad. Todo es sobresalto: “Esta miseria espiritual y material hizo nacer un sentimiento que reconozco, pierdo y recobro frecuentemente. Una humillación repetida desde los primeros años fue la causa, y de esta causa participa mi vocación y algo de lo que he escrito” (p. 25). Nos confía cómo puede liberarse de su marginalidad al imaginar historias a partir de los corridos que circulaban en el pueblo sobre personajes juzgados por su mal comportamiento. El resentimiento era el motor de esas leyendas populares con las cuales él se identificaba sin saber a ciencia cierta qué había más allá de eso. Compara su situación con el cuento de un polluelo saliendo de su cascarón que descubre cómo los lindes del mundo abarcan más allá del corral donde vive. Recordemos que “la autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de *poesis* más que de *mimesis*”.¹¹ Su primer recuerdo lo lleva a reelaborar cómo aprendió a caminar al año y siete meses: “Dar un paso y luego guardar el equilibrio era más difícil que todo” (p. 18). Lo importante es el espacio como soporte de la acción, pues más allá del esfuerzo individual queda el sonido de las botas contra las piedras que lo llevan a afirmar la presencia de los federales. No va más allá en la explicación del horizonte histórico; es más, eso no es relevante, sólo la precariedad y el abandono:

No respiramos. No pudimos respirar durante un largo tiempo. Pero debió de haber surgido otra laguna en la memoria de modo que todo lo pasado fue perdiendo color y forma hasta achicarse. Pies y manos, rodillas y cabeza crecían y no había fijado en la mente esa claridad ni hasta entonces tampoco la había ligado con el transcurrir del tiempo, el largo tiempo que ahora me parece pequeño y sin razón (pp. 36-37).

¹¹ Darío Villanueva, “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en José Romera *et al.*, *op. cit.*, p. 22.

Es el ahogo de las circunstancias y la arbitrariedad del paso del tiempo. De un momento a otro creció sin percatarse de ello. Vuelve a esa misma idea renglones más adelante:

Crecía todo el cuerpo hombro a hombro y no había nada que perder, ni un engeguencimiento ni el más leve parpadeo. Tuve un día de edad y luego cinco, diez y veinte años. No conté el tiempo, traté de acercarme a él casi desde los primeros días y supe de limitaciones, de una pura limitación grande y angosta que se alargaba centímetro a centímetro sin dejarse medir. Ahora sé que acabará en estallido: no en fuego ni en cenizas (pp. 38-39).

Aquí se percibe la dificultad de ser de Navarrete. No es posible el desdoblamiento de voes de quien fue en el pasado. En una autobiografía clásica, los segmentos del relato de la primera infancia, la niñez, la pubertad, la adolescencia, la juventud permiten narrar en periodos la vida y guiar al lector por esos episodios. Cabe advertir que “la autobiografía es un momento de la vida que se narra; se esfuerza en entresacar el sentido de esa vida, pero ella es solamente un sentido en esa vida. Una parte del todo pretende reflejar el conjunto, pero ella añade algo a ese conjunto del cual constituye un momento”.¹² Por ello, las páginas autobiográficas de Navarrete no tienen secuencia cronológica clara, pues quiere llegar al fundamento de su existencia: “Tuve un día de edad y luego cinco, diez y veinte años” (p. 38). Hay un *continuum* de la existencia marcado por el desasosiego. Ese sentimiento es lo que engloba su expresión autobiográfica. En este punto es sustantivo reconocer que “la problemática del tiempo es tan decisiva en la autobiografía como la de la propia enunciación e identidad del yo”.¹³

¹² Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), p. 15.

¹³ Darío Villanueva, “Para una pragmática de la autobiografía”, en *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne, 1991, p. 208.

En ese sentido, la percepción temporal se subjetiviza: “El tiempo estaba ido y nada recordaba ya. Había pasado mucho tiempo y la luz ahora me deslumbraba como si acabara de despertar de un sueño de por lo menos diez noches seguidas” (p. 25). Es la concentración del paso de los días que representa un momento en el cual se revela la esencia pura. En esa atmósfera de ofuscamiento, Raúl Navarrete encuentra alivio en la literatura y en sus actividades inherentes: leer y escribir. Nos confía: “Mis primeras lecturas fueron de biblioteca. De la biblioteca pública ante la mirada de una biblioteca solterona que me dio la libertad de elegir [...] Los hallazgos se multiplicaron desde entonces, y así por referencias de un autor a otro empecé a encontrar los instantes de exaltación y calma en la literatura, suma de todo bien” (p. 56). Los libros ayudaron a encontrar la salida de aquella turbación.

La escritura se define como “acto instintivo” con el cual preserva su conciencia formada de ese enfrentamiento del sujeto con su sociedad. La creación literaria es “el momento inicial y final más poderoso del pensamiento, cuando lo guío y me guía en la debida forma por entre anchos y angostos vericuetos de los que salimos” (p. 50). Escribir es exploración y un hábito en el cual Navarrete encuentra su vocación: “Asombrado o alegre abandonaba el lugar para volver al día siguiente con una decisión más firme ya convertida en hábito, y desde aquella ocasión que no he sabido nunca en qué tarde o mañana se presentó por primera vez, escribí e inconscientemente fui ocultándome y ocultando aquel acto instintivo” (p. 50). Aparece su inclinación a las letras. Un mundo que lo cobija.

Esa actividad mental que nos da conocimiento reflexivo de lo que percibimos es descrita en el volumen: “Me refiero al día. Porque quiero creer que el mundo estuvo en un momento dado, una noche en que no hallaba cómo nacer y presentarme ante su vista: intacto el mundo en el día que no se acabará tan fácilmente a menos que se modifique o que se desvanezca, solo, sin quién se le resista como ahora procedo yo, con mis cinco sentidos” (p. 38). Es el momento presente del autobiógrafo que procede a examinar su pasado y a encontrar el tono en sus palabras: “El estilo añade el valor

autorreferencial implícito de un modo singular de elocución”.¹⁴ Navarrete encuentra ese cariz con empeño: “aseguro que para llegar a estas páginas tuve que recorrer un camino que me dio trabajos e hizo posibles las realizaciones que el libro guarda y no es capaz de ocultar” (p. 54). Es la manera de descubrirse ante sí mismo y ante los lectores. En *Raúl Navarrete* por Raúl Navarrete se perfila una voluntad de estilo que proyecta la singularidad de un autor proclive a la abstracción de la propia experiencia y a la universalización de los acontecimientos narrados.

El ejercicio autobiográfico realiza su cometido, pues este autor novato cobra estima para enfrentar su futuro. Emmanuel Carballo ve cumplida su intención solapada de brindar a los jóvenes escritores de la colección la confianza de pensarse más allá de promesas literarias en escritores plenos dotados no solamente de aptitudes sino de la fuerza artística emanada de su ser. Más allá de la necesidad de rememorar una vida en una etapa de haber cumplido las metas, la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* plantea la posibilidad de que los iniciados se enfrenten a ese futuro que aguardaba la ardua tarea de continuar la ruta elegida: “El camino me parece ahora largo porque desde el principio fui solo y nadie me condujo por él, y porque tampoco ignoro completamente a dónde va a llevarme. Porque entre otras muchas cosas aprendí a saber de furia y de pasión por la literatura, de todo lo que a ninguna vocación verdadera puede serle ajeno” (p. 54).

DESINTEGRACIÓN DEL MUNDO Y DE LOS INDIVIDUOS EN LA POESÍA

Starobinski advierte que “la redundancia del estilo es individualizante: singulariza”.¹⁵ En este apartado revisaremos esas instancias que aparecen en las obras de Raúl Navarrete. La indeterminación del lenguaje que persiste

¹⁴ Jean Starobinski, “El estilo...”, p. 66.

¹⁵ *Ibid.*, p. 68.

en *Siete poemas* (1967) se trata de una constante en que la voz desintegra el orden humano. Se desdibujan las identidades tanto colectivas como personales, se traza aquello que conforma una esencia en la cual se abstrae la experiencia.¹⁶ En “Antes de aquella vez” se percibe cómo la expresión lírica conduce a la despersonalización: “Y si alguien pasa ahora / sobre la antigua tierra, la de lo nunca visto, / sentirá entre sus labios / los dientes descubiertos por la muerte” (pp. 53-54).¹⁷ Cualquier humano es transitorio; la conciencia de vivir radica en la propia expiración. Las ausencias cobran relevancia, como “la inmensa voz del padre muerto” (p. 57) en “Nada atará”, donde se desoye a “quien diga que está aquí y que no lo veo” (p. 57); una declaración de principios que desafía la continuidad y busca la libertad de los pasos: “Nace la gente, nace, es cierto / y sin ningún temor se va” (p. 57). La constatación de la libertad de ser.

En ese mismo poemario destaca “La tierra sin países”, donde se suprimen las fronteras nacionales, se imagina un mundo sin aquellos límites artificiales creados por motivos políticos y sociales. Olvidar los nombres de las demarcaciones y enfrentar “el todo y la nada / que nace y que fenece / bajo el peso de lo desconocido” (p. 55), se insta a reconfigurar el orbe. Se reitera la misma idea en “Sexto”:

El mundo es lo que ves, en él ahora,
 en este mismo instante. [...]
 El mundo es lo que ves si ves la altura
 de roca sobre roca, de acero sobre acero.

¹⁶ García Ascencio apunta: “La versión del otro puede ser una adivinanza. Laberintos de la especulación. Interpretar las supuestas lecturas del discurso emitido. En ocasiones sin conocer a profundidad lo que motivó una cosmogonía del entorno, una sublimación de los acontecimientos cotidianos. Los hilos de la complejidad humana solamente los conoce quien los desmenuza, el que extrae las esencias de su espiritualidad y las exhibe a la avidez del lector” (*op. cit.*, p. 12).

¹⁷ Las citas de los siguientes apartados provienen de Raúl Navarrete, *Días perecederos...* Se colocará entre paréntesis el número de página.

Es sólo, un animal danzante.
 No te vuelvas, no llames, no preguntes
 qué fue lo que se vio (p. 56).

Animación de todo lo existente, vibración misma de la Tierra, panorama de ese cuerpo celestial que alberga movimiento e irradia el ritmo de la vida. Se materializa lo visto y no hay nada más allá de lo que se miró. En “Luz que te duermes, bruja” se vuelve a mencionar la pertenencia a un núcleo social más allá del individuo: “con los ojos que tuve / en mi propio país el mío que ahora lloras / y que ha quedado solo desde entonces / sin que le dé la mano” (p. 62). Se establece el tema del desarraigo que Raúl Navarrete ha vivido en carne propia y que aparece en su expresión lírica. Aquí se puede sustentar que en esa base expresiva lo autobiográfico es “una de las formas posibles del *retorno sobre sí mismo* y de la comprensión de sí mismo. Porque hay por un lado varias posibilidades de *retorno sobre sí mismo*, así como de relación consigo mismo, que están mediatizadas por la psicología y la metafísica de la cultura”.¹⁸ Por tal razón, la exploración de las propiedades culturales y de sus principios y causas es materia de su creación poética, como veremos en seguida.

En *El sexto día de la creación* (1974) aparece un eje nodal de la creación poética: la fugacidad. En el poema intitulado “El tiempo”, los primeros versos nos remiten a ella: “Hubo un tiempo a la luz que se agitaba, / que huía, que se mezclaba con la tierra” (p. 67). Imagen sobre ese flujo constante de segundos, minutos y horas contenidos en el día que va “aspirando la noche” (p. 67). Persiste en la definición de lo fugaz en “La venida”:

Rendido entre las sombras
 sin color ni contornos, apresurado

¹⁸ Jean Molino, “Interpretar la autobiografía”, en *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, p. 110. Cursivas del autor.

estuvo un día el tiempo.
 [...] fue a la orilla del mundo
 y regresó una vez
 y se quedó un instante (p. 68).

El compás establecido en el calendario donde se recorren las estaciones, los meses y las semanas que marcan la numeración del transcurso de la vida humana resumido en un lapso antes identificado con la mirada y constatación de ese fluir del tiempo. De esos 365 días con los cuales la humanidad se organiza hace mención en “Girando con la tierra”:

Una vez en la noche
 me encontró la mañana
 girando con la tierra [...]
 Ah mi voz se detuvo;
 se detuvo mi voz más y más y de prisa
 para volver aquí.
 Por eso en este instante,
 lo pasado,
 me encuentra la mañana
 girando, girando,
 girando con la tierra (p. 76).

Ese fundirse con el movimiento del planeta es el inexorable paso del tiempo que lleva de la noche a la mañana y que marca la continuidad establecida de los giros que metafóricamente describen a las unidades sistemáticamente fijadas por el calendario con los números que se renuevan cada mes. La vida de las personas circunscrita en esos giros cíclicos referidos por la voz lírica. En “Preámbulo” se vuelve al asunto: “Será un instante lo pasado / sobre su superficie” (p. 80). De nuevo lo fugaz.

“Datos para un muerto” se aproxima a la percepción temporal: “Deja decirte en lengua viva: me gustaría vivir / diez años como si fueran / mil,

trescientos ochenta y siete como si fueran / sólo un día o una estación: tres meses únicos” (p. 95). Ir más allá de las convencionales cuentas en que medimos el tiempo. Ese manejo subjetivo de periodos y secuencias solamente se materializa en el ámbito literario que rompe con el orden astronómico. En el poema “El que huye” es explícito sobre el tema:

Qué mundo encontrará el camino
 revuelto de nosotros [...]

 el día pasará y habrá quedado

 sólo una huella clara renovándose siempre

 del gusano que huye, tornasol (p. 75).

Imagen lograda de ese transcurrir del tiempo pausado como la trayectoria del gusano que cambia las luces de su reflejo. Esa huella en el mundo que dejan “Las cosas”: “ahora no se irán las viejas voces” se lee en uno de sus versos.

Sin embargo, el tiempo también es olvido, desdibuja lo material: “Así no había más contornos”, dice un verso del poema “Principio”. La idea de borrar se hace evidente en este volumen:

sabiendo para siempre

 que sí,

 que sí estaremos, que estuvimos

 una noche olvidados

 de un siglo a otro siglo,

 sopesando y midiendo

 con la embriaguez secreta de que nada quedará (p. 81).

Navarrete vierte esas palabras en “Lluvia” como efecto del agua sobre la gente. Es la corriente que arrastra y hace desaparecer los rastros de lo que fue. En “Recado para el muerto” se concreta esa postura del poeta: “hundido en el rumor del cuerpo vivo / que fue y que no es ya más” (p. 87).

Contundencia de una canción nacida a la hora de fenecer: “Respira el aire de las sombras / una vez y otra vez [...] / que al fin se esfuman para siempre, vuelan, / se deshacen y caen en el vacío” (pp. 87-88). Otra vez la desintegración del individuo y de lo que lo rodea. De ahí, tal vez, la recurrencia de Navarrete a emplear pronombres indefinidos:

donde nadie ha podido resistirse
y esperar que anochezca.
Nadie. Ninguno habrá escuchado
lo que se escucha aquí.
Ninguno estará alerta.
Ninguno pasará a la orilla opuesta
ni alargará su voz.
Ninguno así, ninguno (p. 73).

Este fragmento proviene del poema intitulado “Ninguno” que encierra el grado de abstracción con que el poeta detalla la situación humana. Algo que engloba y pierde la existencia misma como otra composición dedicada al “Rostro desconocido”. Asimismo, juega con la indeterminación del espacio en “Un lugar”, donde se concentra la expectativa “del único habitante” (p. 79) y se crea la siguiente imagen: “Todo pasa o se queda en una gota / temblando y existiendo” (p. 79). Recurre a la forma clásica del soneto para expresar la fragilidad de la memoria:

No recuerdo si ayer o si mañana
o si nunca estarás, o si estuvimos;
lo qué fue y que será de lo que fuimos
o sabré recordarlo, luz cercana.

[...] no recuerdo la hora, ni el acuerdo,
ni el ayer ni el mañana donde cede
tu amor lívido y albo, no recuerdo (p. 78).

En estas estrofas se plantea el desasosiego de la debilidad del recuerdo, pues se escapa el pasado y el futuro en un presente quebradizo que no tiende puentes ni con el ayer ni con el mañana. Se constata la perplejidad ante la incapacidad de traer lo que fue y lo que será en esa permanencia del hoy.

El poema que da título al libro, “El sexto día de la creación”, es determinante: “Hoy no sucederá ninguna cosa / que pueda referirse, pero mañana habrá siluetas / de mujeres y hombres moviéndose en el aire” (p. 85), pues la obra misma de Navarrete hace abstracción del universo para referirse a los elementos genéricos y no hablar de los individuos en sí, plantea una necesidad de ir más allá de lo concreto de la existencia de las personas para especificar lo general de la vida humana.

Ese procedimiento literario ha sido estudiado por James Olney, quien afirma: “no es más que conciencia pura e intemporal, conocimiento o sensibilidad activa, o mejor aún, es conciencia de la conciencia, es ser consciente de la conciencia y el ejercicio de la misma”.¹⁹ Esa línea es recreada por Navarrete en su poesía.

Memoria de la especie (1977) continúa con el empleo de sustantivos indefinidos que conllevan al planteamiento de condensar la visión del mundo. La integración de sus congéneres se resume en “Polvo”: “Niñas de piel adormecida / y viejos cansados de vivir hablan de sus olvidos, / de sus días enormes como praderas y de sus noches / luminosas y breves. Cantan dentro de mí” (p. 101). Hay lugar para los contrastes y traslucen los contrarios: femenino/masculino y juventud/vejez. En su expresión poética, Raúl Navarrete resume los sucesos del entorno: “Toda la noche llovió sobre nosotros, animales / del abismo y del aire. Hombres lejanos, fantasmas / parecíamos detrás de las cortinas de nuestras casas / solas” (p. 109). Un tono con el cual alude a un cataclismo en el cual se abre paso “la bienvenida muerte” como “paraíso

¹⁹ James Olney, “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), p. 40.

esperado”. La supervivencia es el factor en común de la gente ante la amenaza exterminadora. Se deja escuchar asimismo la expresión lírica:

Asustado del mundo dejo una marca
 en la pared. No estuve
 aquí, no soy ni he sido; no he estado en pie
 ni he caminado nunca: eso quiere decir
 la marca en la pared (p. 111).

La negación de estar, el rastro de la ausencia. Inmaterialidad del ser. Erigir una señal para perderse: “Vamos, cuerpo, tu y yo, y observemos / las plácidas acciones de un hombre / y de una multitud. Los envuelven / torrentes milagrosos, años, luz y palabras” (p. 111). Navarrete va tras la desaparición personal ante la impetuosidad de los eventos. Es el hado que dispone del destino del poeta. El ser humano es incapaz de asirse a la tierra: “El mundo, no es lo que fue ayer. Nosotros lo sabemos. Pero algo escapa y huye, / algo que no se ve” (p. 99). De este modo, en “Presente” entabla esa condición nuestra de fracasar en el intento por conocer el trasfondo de lo ocurrido: “El mundo es otra cosa hoy, quién lo creyera. / No lo fue ayer. Todo es muy claro, / sin embargo” (p. 99). Es el flujo del tiempo que transforma todo.

La conciencia humana de su pasado se define en el título del segundo apartado de este poemario: “El tiempo nos susurra al oído”. Hay que prestar atención, pues la mortalidad se establece como rasgo constitutivo: “Quién está allá y aquí quién vive decimos. / Nadie lo sabe. Somos seres con movimiento, / olvido, polvo de la tierra que se deshace” (p. 108). Una vez más, la desintegración del hombre. En el marco de la “Medianoche” como expresa el nombre del poema.

Es la angustia ante lo que “aún no es”: “Dónde estaremos hoy, oscuridad que nos oprimes, dónde / dejaremos el cuerpo. Algo vemos, algo / nos nombra en esta hora que no es” (p. 107). Navarrete insiste en partir de la experiencia general al utilizar la primera persona del plural: ese nosotros en que las singularidades se suman para dar cuenta de una esencia colectiva. Abundar en lo que compartimos como especie: el razonamiento de nuestra

condición transitoria en este mundo. En “Dime qué es”, la voz poética urge en la certidumbre de la fecha: “Dime / el siglo y la hora, el día / que aún no viene” (p. 104). Es la desesperación que lleva al lamento:

[...] Agoniza
la vieja y los gusanos le roen
las entrañas. Débil, ciega y perdida
bajo el cielo en quietud,
oh amigos, enemigos, observemos
cómo muere la tierra (p. 106).

El desplazamiento va de la observación individual a la conjetura social de constatar la desaparición de lo hasta ahora conocido. Incertidumbre hacia el futuro. Conceptualización del destino humano que ha estado “Lejos del paraíso”:

[...] Hay
casas abandonadas, hombres lejos
del paraíso. Dentro de ellos
cae la lluvia, el temblor
inmortal y el canto desmesurado
de la remota vida (p. 114).

Son las resonancias del origen bíblico. Vivir las repercusiones de ser expulsados de aquel jardín de las delicias del que fueron desterrados Adán y Eva. En este tercer apartado intitulado “Hablan algunos hombres en contra de hombres innumerables” se recogen voces que articulan una visión sobre la fragilidad humana: “Tomados de las manos / nos movemos en la cubierta de un barco a la deriva” (p. 119). Estos versos reconstituyen el espíritu final del poemario que conjunta esa experiencia universal de la vida humana que sirve de hilo conductor a la expresión poética.

De tal manera, Raúl Navarrete persiste en sus volúmenes poéticos en concentrar su objetivo literario en la manifestación extendida de vivir. Busca

crear sentidos universales que rebasan la presencia del yo autoral en su poesía. Su concepción trabaja sobre fundamentos de búsqueda de la naturaleza humana en general e intenta borrar las huellas de sí mismo en sus creaciones.

IMPRECISIÓN EN LOS RELATOS BREVES

En otra vertiente de su obra, la narrativa breve, Raúl Navarrete continúa con ciertos rasgos que cifran un estilo.²⁰ En varios textos pertenecientes a *El sexto día de la creación* (1974) se construyen los personajes mediante la indeterminación clave —como se señaló en el primer apartado— para la configuración de sí mismo en su volumen autobiográfico. De tal modo los protagonistas de “Hace tiempo” se presentan únicamente como “una vieja y un viejo de más de ochenta años”, o en “La persecución de los semejantes” inicia con vaguedad: “Hubo un tiempo en que un hombre se dedicó a perseguir a sus semejantes. Sucedió en un país remoto que nunca conoceremos, y en un tiempo tan lejano que ahora apenas lo podemos imaginar” (p. 131). Sin embargo, adquiere una dimensión alegórica en la cual se representa aquello juzgado herético y cómo se enfrentan las generaciones ante la ruptura con los parámetros de comportamiento. El narrador construye una lección compartida al utilizar la primera persona del plural para incluir al lector en el mensaje que se desvanece al final: “Ahora, en este instante, el viejo que dedicó su vida a perseguir a sus semejantes sale de nuestra mente. Nunca más nos acordaremos de él [...] Ahora no podemos imaginar más que este tiempo y este país. De otros tiempos lejanos y de otros países remotos nada o muy poco, por fortuna, entendemos” (p. 134). Se trata de lo que en sí mismo representa una crítica social a su época actual, en que no hay cabida para lugares y gente de otros espacios y otros tiempos.

²⁰ García Ascencio advierte: “el pueblo o el campo de Navarrete constituyen un territorio universal, no cosmopolita, en el que rumia el hombre sus problemas y soledades. Pueblos solitarios, remotos, tristes... igual que la gente que los abandona y carga en su huida el abandono” (*op. cit.*, p. 18).

En la narrativa breve de Navarrete es notoria su intención de relatar sin precisar la identidad de los personajes, no hay una labor de caracterización. Por el contrario, la generalización conlleva a dar un sentido abierto al argumento que se construye para significar un concepto que abarque, por ejemplo, la vida social: “A un lado del camino angosto, sentados, los seis hombres miraban a la multitud. En la noche mujeres y hombres, jóvenes y viejos, eran sólo sombras y bultos que se veían por todas partes, lejos, adelante y atrás. Muchos dormían a aquella hora pero otros no hacían más que jugar y reírse durante todo el tiempo” (p. 138). Ésa es la perspectiva creada en “Iban por el camino angosto”, donde al tratar de particularizar a los personajes femeninos únicamente se emplea una característica que las diferencia: “la mujer que parecía monja” o “la mujer de cara amoratada”. Desaparecen los nombres propios, pues el narrador es renuente a ofrecer datos personales. De tal suerte concluye este relato: “Amanecía en el camino angosto y los seis hombres y las dos mujeres, rezagados, apresuraban el paso contando mentalmente a las personas que iban en los grupos cada vez más numerosos” (p. 141). Considero que falta a Navarrete crear la intriga, no hay nudo en la secuencia de acciones y el desenlace no aporta nada nuevo. El argumento queda plano.

Si bien, la ambigüedad es un procedimiento usado para conferirle a la trama un valor que pretende ser universal, aquí no se logra tal objetivo. Dicha estrategia es reiterada en los textos narrativos de *El sexto día de la creación* por lo que debilita el recurso. Además, estos textos narrativos no pueden considerarse cuentos porque a pesar de ser breves carecen de intensidad y de revelación de un antes y un después de los protagonistas. Simplemente son historias cortas que refieren un episodio sin la poética del cuento.

En “Las pesadillas de la señora” de igual manera se hace un planteamiento genérico de las acciones: “Una señora fue a visitar a su hijo a un pueblo lejano [...] El hijo la recibió bien, y también la mujer de su hijo” (p. 147). Aquí de manera indirecta aparecen las voces de los personajes, introducidos con un “dijo”, “pensaba”, “le dijeron”; el relato se vuelve monótono al estar filtrados los diálogos de los protagonistas, que no consiguen la complejidad al

no construirse de manera autónoma. Se obstaculiza la polifonía al no conseguir una expresión plena de la individualidad de los caracteres, simplemente son declaraciones sin peculiaridad alguna:

Sentada en la cama, soñolienta, la señora bostezaba. Decía: No me gusta este pueblo. No quiero que vivas aquí, aunque ya sé que no me obedecerás. Es un pueblo triste, sin ninguna gracia. Dime si volverás algún día.

El hijo regresó al lado de su mujer. Dijo, risueño: Mi madre tenía pesadillas. Es una mujer inocente (p. 148).

El estilo directo no contribuye a delinear la profundidad necesaria para crear intensidad en las locuciones. La palabra se debilita y los adjetivos empleados para describir el estado de los personajes, “soñolienta” y “risueño”, no ahondan en el conflicto. La historia siguiente, “No quisiera ser gente”, vuelve al estilo indirecto: “Pensaba la señora, risueña: Me moriré cualquiera de estos días. Quisiera no haber sido gente. Y cerró los ojos y los mantuvo así, apretados” (p. 152). La trama no consigue generar suspenso y el motivo se establece abiertamente con el título.

Quizá el elemento faltante sea la elaboración de un clímax que dé intensidad a las narraciones. El bosquejo de las historias al pretender ser universal se convierte en impersonal, lo que resta interés en los lectores. Eso pasa en “Viendo lo que sucede en todas partes”, todo es indefinido: espacio indeterminado, personajes indefinidos. No alcanza a generarse un conflicto. La situación es burda: “No hay nada. Hemos perdido todo” (p. 157). Dicha declaración debilita el argumento. También lo hace el afán por universalizar: “Recorrió el sur, el norte y el oeste en semanas y meses fríos o calurosos. Vio lo que sucedía en todas partes” (p. 161). En lugar de profundizar se queda en la superficie al no detallar las acciones del protagonista. Las narraciones de *El sexto día de la creación* únicamente acumulan situaciones vagas que no dan soporte a las historias que se pretende entrelazar. Lo universal se construye con base en la pormenorización de lo propio que escapa a los principios narrativos del libro.

CONSIDERACIONES FINALES

En Navarrete, la impronta fue el desasosiego de la existencia y la toma de palabra ante la situación de marginalidad. La constante mudanza es un punto de convergencia de su obra literaria que recompone el tema del desarraigo. La expresión de aquellas circunstancias lo lleva a buscar una significación mayor del destino humano, más allá de las dolencias personales indaga sobre un mundo injusto en el cual la opresión representa el eje del orden social.

Raúl Navarrete por Raúl Navarrete brinda las coordenadas bajo las cuales se desenvuelve un proyecto literario que persigue la universalización de los acontecimientos referidos. Abstrae de la experiencia particular aquellos aspectos reveladores de una visión de mundo compartida en un horizonte histórico, en el cual México no tenía a la vista otro camino que el impuesto por un partido único en el poder.²¹ Esos resabios sociales originan una obra en que pretende generalizar lo narrado al no especificar ni tiempo ni espacio. En su poesía logra manifestar de forma intelectualizada esa perspectiva atenta de la condición humana. El relato ceñido a épocas y lugares indeterminados aspira a concentrarse en la esencia de una intriga trascendente. La composición autobiográfica centra su clave en la dimensión artística y no en la referencia puntual de los acontecimientos del pasado.

De tal manera, el estilo de Navarrete incita a sus lectores a reflexionar sobre la naturaleza social que resulta agobiante para sus personajes ajenos al poder y cuya marginalidad deviene en asunto central de la creación literaria. Develar esas dinámicas a través de estrategias narrativas y

²¹ Otra muestra del influjo de su horizonte histórico se aprecia en el lenguaje: “Raúl Navarrete es producto de su época: despreocupado de la pulcritud en la escritura, no limpia sus textos de asonancias internas, de gerundios improprios, de monotonía verbal, de cacofonías... desaliño que no llega al extremo. ¿Por qué? Al escribir así refleja la monotonía del habla coloquial” (Miguel García Ascencio, *op. cit.*, p. 19). El vínculo de este autor con los integrantes de la llamada literatura de la Onda es incuestionable, aunque se distingue por su falta de frescura al configurar su universo literario que es grave y no ligero como en otros casos.

procedimientos poéticos conduce a concentrarse en propiedades distintivas del conocimiento de la gente. El propósito es transmitir la índole común de las contingencias de vivir.

REFERENCIAS

- GUSDORF, Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), pp. 9-18.
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Vicenta, “Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico”, en José Romera *et al.* (eds.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Visor / Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1993, pp. 241-246.
- MAY, Georges, *La autobiografía*, trad. Danubio Torres Fierro, Fondo de Cultura Económica, México, 1982 [1ª ed. en francés 1979].
- MIRAUX, Jean-Philippe, *La autobiografía: las escrituras del yo*, trad. Heber Cardoso, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005 (*Claves*) [1ª ed. en francés 1996].
- MOLINO, Jean, “Interpretar la autobiografía”, en *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne, 1991, pp. 107-137.
- NAVARRETE, Raúl, *Días percederos. Antología (poesía y prosa)*, selec. y pról. Miguel García Ascencio, Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 2011.
- , *Raúl Navarrete*, pról. Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1968 (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- OLNEY, James, “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), pp. 33-47.
- STAROBINSKI, Jean, “El estilo de la autobiografía”, en *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*, trad. Carlos Rodríguez Sanz Taurus, Madrid, 1974 (*Cuadernos para el diálogo*) [1ª ed. en francés 1970], pp. 65-77.

- , “VII. Los problemas de la autobiografía”, en *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, trad. Santiago González Noriega, Taurus, Madrid, 1983 [1ª ed. en francés 1971], pp. 223-247.
- VILLANUEVA, Darío, “Para una pragmática de la autobiografía”, en *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne, 1991, pp. 201-2018.
- , “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en José Romera *et al.* (eds.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Visor / Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1993, pp. 15-31.

Inflexiones de la autobiografía. Un proyecto editorial y una generación de escritores mexicanos se terminó de editar en septiembre de 2019, en el Departamento de Letras Hispánicas, Exconvento de Valenciana s/n, Col. Mineral de Valenciana, C.P. 36240, Guanajuato, Gto. La edición estuvo al cuidado de Claudia L. Gutiérrez Piña y Flor E. Aguilera Navarrete.

OTROS TÍTULOS
DE LA COLECCIÓN



*Generación de Medio Siglo
y poética del erotismo
en Juan García Ponce*

Eugenio Mancera Rodríguez

*El expresionismo poético
de Alejandra Pizarnik*

Jorge Alberto Ramírez

Zurita, una cartografía poética

Nicolás Gómez Rey

Rubén Gil Hernández Silva

Asunción Rangel

(coords.)

*Inés Arredondo y Guadalupe
Dueñas: pervisión divina y otras
aproximaciones desde la sombra*

Inés Ferrero Cándenas

Gabriela Trejo Valencia

(coords.)

Inflexiones de la autobiografía. Un proyecto editorial y una generación de escritores mexicanos reúne el trabajo de un grupo de investigadores de la literatura mexicana que analiza las autobiografías de Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, Tomás Mojarro, Juan García Ponce, José Agustín, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, Vicente Leñero, Marco Antonio Montes de Oca, Sergio Pitol y Raúl Navarrete, quienes entre 1966 y 1968 atendieron la invitación del editor Rafael Giménez Siles y del crítico Emmanuel Carballo para conformar la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, cuando todos ellos eran menores de 35 años y se consideraban aún jóvenes promesas de la literatura mexicana. Los estudios aquí presentados ofrecen perspectivas críticas diversas que indagan en la complejidad compositiva de la autobiografía.

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



ediciones
del lirio

