

Narrativa mexicana actual. *Desintegración del poder y conquista* *de la libertad*

La proyección del llamado «boom» o explosión de la novela latinoamericana durante la década de los sesenta y la de los setenta como un fenómeno unitario, una aventura renovadora común ha contribuido no poco a ignorar las distintas realidades nacionales, si bien este precario conocimiento no lo es en la misma medida para todos los países. Las tres grandes excepciones son Cuba, Argentina y México, este último una presencia constante y muy viva en nuestro país. Como en el caso de Cuba, la emigración tuvo una importante presencia en el país de adopción, como la tuvo la de los exiliados republicanos generosamente acogidos por el gobierno de Lázaro Cárdenas o el cine de Luis Buñuel. Por su parte, el franquismo estimuló el conocimiento de otro México no por más folklórico menos real: el del cine popular, los toros, las rancheras y los corridos. Mientras los bigotes a lo Jorge Negrete adornaban los macilentos rostros de los españoles de la posguerra, los borrachos de taberna y los gamberros de pueblo nos ensordecían con sus canciones mexicanas y el nombre de Arruza competía con el de Manolete. Algún día nosotros, que tenemos ya a un Vázquez Montalbán, tendremos también nuestro a nuestro Carlos Monsiváis.

Con todo, tampoco la literatura mexicana ha llegado a nosotros como una expresión nacional, pese a que es una literatura donde lo nacional, por razones impuestas por la historia («la gran constructora de ruinas», como dice Octavio Paz en *Vislumbres de la India*) tiene una presencia dominante y a veces hasta podría decirse que patológica. Es cierto que, a diferencia de lo que ha ocurrido con otros países, han sido publicados en España algunos de los más destacados narradores mexicanos, como Juan García Ponce, Fernando del Paso, Sergio Pitrol, el mexicano de adopción Augusto Monterroso o, más recientemente, José Emilio Pacheco. Pero la publicación de estos autores no ha respondido a una política coherente: ha ido apareciendo de

forma dispersa y en distintas editoriales a lo largo de muchos años, en general con una acogida tibia.

Cuando hablo de una realidad nacional no me estoy refiriendo a una realidad abstracta o ideal, sino precisamente a lo contrario, a lo que surge de direcciones diversas y aun opuestas y que, en su conjunto, configuran una identidad perfectamente reconocible. Así lo ha entendido la editorial madrileña Alfaguara, al publicar simultáneamente en noviembre de 1994 a cuatro novelistas que representan cuatro direcciones muy distintas dentro de la narrativa mexicana actual, pese a que la diferencia de edad entre el mayor y el menor no llega a los diez años: Héctor Aguilar Camín (Chetubal, Quintana Roo, 1946) con *La guerra de Galio*, Bárbara Jacobs (México, D.F., 1947) con *Vida con mi amigo*, Daniel Sada (Mexicali, Baja California, 1953) con *Una de dos* y Carmen Boullosa (México, D.F., 1954) con *Duerme*. Por razones que han de quedar claras incluyo *El disparo de argón* de Juan Villoro (México, D.F., 1956), publicada por la misma editorial en 1991 y, por razones no menos justificadas, *Lejos de Veracruz* de Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948), publicada por Anagrama en 1995.

* * *

La guerra de Galio de Aguilar Camín es una novela crítica sobre un período muy concreto de la vida mexicana marcado por cuatro sexenios presidenciales (que son cuatro sexenios nacionales) y centrada en los avatares del periódico progresista *La República* y en dos de sus protagonistas: su director, Octavio Sala, y su íntimo colaborador, Carlos García Vigil. En torno a ellos gira una amplia galería de personajes, todos minuciosamente retratados y todos ellos unidos por una serie de relaciones expresadas, narrativamente, con una gran nitidez. Por un lado, tenemos, pues, un ahondamiento en los conflictos individuales, donde al retrato realista se añade el psicológico, y por el otro una dinámica de conjunto que culmina en la escena manzoniana del enfrentamiento entre las dos facciones del periódico. En el plano de la responsabilidad colectiva, las acciones están condicionadas por la difícil relación entre el periódico y el poder del aparato político y por una serie de conflictos políticos y sociales que a su vez inciden en el plano de las relaciones personales. A estos conflictos se añaden los de carácter individual: la sucia ambición del intrigante Cassauranz, el fanático sentido del deber de Octavio Sala, la intransigencia política y moral del guerrillero Santoyo y su irritante falta de sentido del humor, el alcoholismo de muchos de ellos, entre otros el del brillante manipulador Galio, uno de los personajes más convincentes y determinantes de la novela. Y, por encima de todos ellos, la compleja personalidad de Vigil, su dedicación por un lado; por el otro, la dificultad para expresar su afecto hacia mujeres que le admiran y le quieren y que él manipula inconscientemente (él, y quien sabe si el propio autor) con su egoísmo.

Queda claro, pues, que esta novela realista se sale de los esquemas estrictamente realistas gracias, entre otras cosas, a la estructura contrapuntística, a la variedad de textos y de voces, a la vitalidad dialéctica y al papel central que juega la inteligencia, a la capacidad de dar a las conversaciones una tensión narrativa, a la agilidad y la naturalidad con que pasa de una escena a otra, a la intensidad de la decrepitud física y moral, a la visualización de las situaciones sin necesidad de acudir a descripciones convencionales, a la intensidad de los conflictos políticos sin necesidad de caer en tediosas informaciones, presentados como están con la fuerza contagiosa de la indignación moral y con la cautivante vitalidad de una novela de acción o, como ya he señalado, a la sutil y eficaz relación entre el destino y los conflictos de *La república* con el destino y el conflicto del país por un lado y de los individuos por el otro.

Los conflictos amorosos son, a mi juicio, los menos convincentes del libro, sobre todo las anotaciones retóricas de Vigil o las melodramáticas de Mercedes Biedma, que contrastan con la brutal concisión de la problemática política y de las luchas por el poder. Sin embargo, la sórdida incapacidad para el amor concebido como una entrega, la violencia sexual, la importancia y la infidelidad con expresión dramática de los mismos conflictos en el plano de las relaciones políticas. Director de la prestigiosa revista *Nexos* (*Nexos* o *Vuelta*, ¿águila o sol?), historiador, periodista y político cercano al ex presidente Carlos Salinas de Gortari, Aguilar Camín ha aprovechado estas experiencias para encarnarse en los distintos personajes no tanto para hacer «una denuncia ladina de la maldad del poder y sus agentes» como para dramatizar shakesperianamente la naturaleza del poder. De ahí que más que una novela política basada en la crónica sea una novela histórica, una interpretación de la historia contemporánea mexicana que ya no arranca, como era tradicional, en la Revolución sino de las consecuencias del movimiento estudiantil del 68 y de la matanza de Tlatelolco o Plaza de las Tres Culturas en octubre del mismo año «el mayor trauma moral de la vida pública de nuestro país», punto de arranque de los distintos traumas que se van sucediendo a lo largo de los cuatro sexenios que abarca la novela. «Aquí cada seis años llega al poder un desconocido, al que vamos conociendo por sus improvisaciones y luego, cuando sale del poder, por las ruinas que deja a su paso.»

Estos sexenios son los de Díaz Ordaz (1964-1970), bajo cuya presidencia ocurre la masacre de Tlatelolco; Luis Echeverría (1970-1976), que hunde al país en una crisis política y económica agravada por la guerrilla y por los rumores de un golpe de estado; López Portillo (1976-1982), una presidencia dominada por las falsas expectativas que creó el descubrimiento del petróleo en México (Aguilar Camín ha dejado testimonio de este período en su primera y exitosa novela *Morir en el golfo*, publicada en 1985), la brutal caída de los precios y una corrupción sin precedentes en un país donde la corrupción parece ser un mal endémico; bajo la presidencia de Miguel de la

Madrid (1982-1986) la campaña de lucha contra la corrupción y el intento de crear un aparato político más libre fracasan; y el resto de lo que ya no aparece en *La guerra de Galio* es historia conocida por todos, consecuencia coherente de la realidad histórica y de la realidad ficticia creada por Aguilar Camín.

La guerra de Galio no es una novela sobre la ciudad de México sino sobre México. Uno de los focos de resistencia a la corrupción y a la violencia institucionalizada es el diario *La República*, que se publica en la capital pero que refleja la realidad nacional. El otro foco de resistencia, en cierto modo ligado al periódico, es la acción guerrillera en el estado de Guerrero, «el hecho político más decisivo de las últimas décadas: el fin de la pax mexicana», y que culmina con la muerte del máximo dirigente guerrillero Lucio Cabañas en diciembre de 1974, para concluir «el sueño de redención universal que nos tenía metidos en ese lío» y que explica el desencanto final de los protagonistas de esta novela, expresado como un deterioro físico y moral: «Viejo, sí, como las ideas mismas de mi generación», escribe Vigil en su cuaderno. Por su parte Galio, fiel en la amistad, maquiavélico en sus manipulaciones políticas, ha observado y profetizado: «ese es nuestro verdadero peligro: no la revolución o la guerra civil, sino la pistolización de nuestro país».

* * *

El disparo de argón de Juan Villoro apareció por las mismas fechas que *La guerra de Galio*, pero los diez años que separan a un escritor del otro —la distancia de dos sexenios— explican no pocas de las diferencias entre ambas novelas. En sus años de formación Aguilar Camín fue testigo de la violencia y de las luchas por el poder o en torno al poder entre el gobierno, los sindicatos y la prensa: violencia y poder han sido, por lo tanto, el eje central de su narrativa. Juan Villoro ha sido testigo también él de las luchas en el interior del poder (las luchas entre los dinosaurios y los reformadores del PRI), así como de la corrupción y el deterioro del poder: su progresiva y ya visible desintegración. Asimismo, la generación de Aguilar Camín ha participado activamente, podría decirse que fanáticamente en los conflictos políticos de su época: acción política y discurso político. La generación de Juan Villoro se ha limitado a contemplar un espectáculo tan patético como grotesco, lo que explica que el humor y el desenfado sean las características más notables y que las ideas y la preocupación por la historia se vean sustituidas por la imaginación, por la presencia dominante de la ficción.

En *El disparo de argón* no hay evasión de la realidad sino una experiencia distinta de la realidad mexicana, también aquí expresada como un conflicto colectivo y como un conflicto individual, aunque el desplazamiento hacia lo individual se va acentuando progresivamente. Desde el punto de vista de la realidad social hay dos centros: la colonia de San Lorenzo, en la

ciudad de México, y la clínica de ojos de Antonio Suárez, en la colonia de San Lorenzo. En lo individual, las relaciones amorosas del protagonista, Fernando, especialmente con Mónica que es, junto con el Maestro, la esencia del misterio (*México, Maestro, Mónica Misterio*). En todo caso, nos encontramos con «metáforas de naufragios», y de la misma manera que «lo mejor de la lectura es la magia que borra las letras y hace visibles otras cosas», la escritura trata de aferrar, a través de la percepción de lo cotidiano elevado a símbolo, lo que hay detrás de las cosas: la enfermiza realidad de San Lorenzo, la lucha por el poder en la clínica donde «existían rivalidades entre gentes nunca vistas que sin embargo intervenían en nuestros asuntos, y el misterio del amor, ese límite fatal, el frenético azar que se imponía Mónica». La constatación es que en «esa historia de suplantaciones» todo es visible y todo es incomprensible: la realidad mexicana (y la tradición realista de la novela que trata de expresarla) se revela como una realidad nauseabunda, absurda y demencial.

Si en *La guerra de Galio* el lector puede sospechar una identificación de Aguilar Camín con algunos de sus personajes, la utilización de la tercera persona subraya el carácter objetivo. La novela se convierte, así, en el testimonio de una generación. En *El disparo de argón*, escrito en primera persona, se sugiere una identificación entre el protagonista y el propio escritor y lo que se quiere subrayar es, en todo caso, el efecto que la realidad social tiene sobre el individuo, convertido también él en detritus, derrotado y sin estímulos: «había que asombrarse de mi falta de opciones para complícarme la vida». Y no deja de ser significativo que busque una salvación individual en el amor. Y es así como, recordando la historia del espejo encontrado en el desierto, al ver a Mónica en el aire saturado por la lluvia, «la miré el tiempo necesario para que su imagen decidiera por mí, y con una emoción en la que ya cabía el espanto, bajé del puente».

El torrencial *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes, con todo su desenfado y su fecundidad destructora, sigue estando cerca de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz: sigue hurgando en la identidad del mexicano. También lo está Aguilar Camín, al hurgar en la historia de México. Para Juan Villoro, el único México que le preocupa es el que le ha tocado vivir: se explica así que el profesor Balmes pudiese «concentrar los anhelos más diversos en un ideal que nadie había tenido: la Patria (siempre y cuando la patria fuera de la fábrica de raquetas a la cancha de basquetbol)», es decir, siempre que no se saliera de la colonia de San Lorenzo. La clínica representa la realidad interior. Es «la casa de los ojos donde Mónica me amaba», pero a Mónica la recupera en el barrio «tomado por el humo, el polvo». El interior de la clínica es, también, el centro de las intrigas y de la corrupción y, asimismo, el último vestigio de la identidad mexicana con sus bajorrelieves aztecas, las efigies de Xipe-Totec y el ojo de piedra de Tezcatlipoca y el Espejo Huameante que Tezcatlipoca lleva consigo «y donde el hombre escruta su condición inescapable; es la pesadilla, el diagnóstico, la riqueza, el sufrimien-

to deificado». Pero si la clínica ofrece «el atractivo de los misterios nunca revelados», por fuera, allí donde Fernando encuentra la verdadera revelación, «la clínica es un bloque oscurecido por la contaminación».

Una contaminación que afecta, naturalmente, a todo México, «una ciudad anónima, incontrolable», que rodea a San Lorenzo «como una marca sucia y movediza» y que es asimismo «el terco recordatorio del país grande, la nación del polvo, los caseríos sin agua, infectados de aquí a cuarenta gobiernos inútiles». Del mismo modo, la descomposición real, «el asco de vivir mis últimos años en disfunciones intestinales en contacto con mi cloaca», se convierte en expresión de la descomposición nacional («defecué un líquido de una fetidez extrema. En cientos de cantinas he visto las blanduzcas y amarillentas cagadas de la dieta mexicana, como si padeciéramos una monomanía vegetariana. Lo mío era un chorro negro, intoxicado») que es, a su vez, metáfora de una descomposición que va más allá de lo físico: «¿Cuántas señas de descomposición pasan inadvertidas?». México se ha quedado así sin pasado, el padre del narrador «forjó sus gustos y su imaginación en una época llena de balas que herían sin propósito preciso, disparadas en un tiempo intermedio, ya cansado de la revolución pero aún reacio a la vida civil. Tal vez admira tanto los lances sangrientos porque fue vencido por una lenta burocracia, por un pacífico aluvión de trámites, expedientes, componendas sindicales». Y este país sin prestigio ni estímulos en el presente, carece asimismo de futuro, pues «no podía haber futuro en un contacto que empezaba oliendo la descomposición del otro».

* * *

Pese a su desarrollo esencialmente lineal y a su fascinante claridad expositiva, *Duerme* es la novela más compleja y más difícil de interpretar y de resumir de Carmen Boullosa. Reaparecen aquí dos aspectos centrales de su obra: lo que podríamos llamar el desdoblamiento hermafrodita, un original replanteamiento de la identidad de la mujer presente ya en su libro de poemas *La salvaja*, y el tema de los filibusteros desarrollado más plenamente en *Son vacas, somos puercos* y el *El médico de los piratas*. Una vez situados en el terreno de lo familiar, el lector inicia un recorrido que le lleva de sorpresa en sorpresa, por que en él se mezclan la novela de aventuras, la crónica, la fábula y el cuento de hadas para acelerar una serie de desdoblamientos que no afectan solamente a la naturaleza sexual de la protagonista transformada en muchacho para crear así una divertida comedia de enredos sino también a la desconcertante ambigüedad y al desplazamiento de un centro, el de la identidad femenina o masculina, a otro, el de la identidad mexicana frente a lo español.

El punto de partida narrativo es el de una novela histórica contada con el tono de una crónica. El 19 de agosto de 1571 el Virrey de Nueva España, depositario del poder de su Majestad Felipe II, firma un documento por el

que se condena a la horca al Conde Enrique de Urquiza y Rivadeneira. Los amigos de don Enrique hacen prisionero a Monsieur Fleurey, un contrabandista francés que ha tenido trato con piratas, para que suplante a don Enrique. La india de las manos tibias, encargada de cambiarle las ropas con el español, descubre con asombro que es una mujer, Claire vuelta varón: «Sí, soy mujer, ya lo viste. Yo me siento humillada así expuesta. Creí que ya lo había vencido, que nunca más volvería a ser ésta mi desgracia, el cuerpo expuesto, ofrecido (como si él fuera mi persona) al mundo (...) Ella ve que no soy lo que quiero ser. Y que, total, sólo esto heredé de mi madre. Por más que lo rehúya será siempre mi condenación». La ambigüedad de las frecuentes quejas de Claire no debe llevarnos a engaño: en realidad Claire no se rebela contra su sexo sino contra la condición de la mujer, no quiere someterse «a la rutina de las mujeres para la que no estoy dotada», y «si el destino me concediera ahora volverme hombre, no importaría. Sería yo un invencible». El hecho de que se haya dedicado a la piratería y convivido como un hombre entre hombres indica esta voluntad de rebeldía e independencia.

La novela no es solamente una decidida reivindicación de la independencia de la mujer, dispuesta a suplantar al hombre hasta donde sea necesario, sino un homenaje al cuerpo femenino: una ocultación y una revelación. La sangre menstrual, los orines o el excremento como parte de la naturaleza humana, es decir, la naturalidad de lo somático. Una revelación asimismo del cuerpo desnudo, el cuerpo de Afrodita cuyo paso «siguen los tigres o los leones mismos, y con mi belleza obligo a todos a entregarse al amor furioso», la misma Afrodita que con la mayor naturalidad se desviste, se mete en la cama de Claire y le acaricia «donde menos debe tocarse a nadie», en «la herida siempre abierta de un cuerpo». Y con el sexo el pecho, este pecho ahora henchido que ella se mira con asombro.

El desdoblamiento de la india de las manos tibias quien, como otros indios, parece carecer de un nombre preciso y que al final se identifica como doña Inés, tiene un significado distinto y afecta a la doble identidad del mexicano como indígena y como español. Si en Claire el desdoblamiento o la ambigüedad hermafrodita indicaba la voluntad de imponerse o integrarse en la vida social al margen de su sexualidad, ocultándola sin negarla, aquí indica una ambigüedad real que nace de la necesidad de negar y afirmar la herencia española. Las críticas a lo español, hechas con humor y con una maliciosa ingenuidad, son frecuentes. Al salir del Palacio vemos los dos Templos: «el ir y venir de los acarreadores de piedras, que las quitan de lo que queda del Templo azteca y las llevan para levantar el metropolitano. Una piedra tras otra, destruyendo para construir el de la cristiandad» y «mucho cuidado ponen los españoles en sus personas y sus carros, en sus palacios y en sus salones, pero muy poco en la ciudad, o será que no la juzgan de ellos». «No hay monstruos, pero si alguno hubiera serían los españoles, esquilmando esta tierra de indios», «sólo los indios tocan la tierra

y las minas que enriquecen a los españoles y a los criollos». Carmen Boullosa agrega sin embargo un elemento de ambigüedad al dejar constancia de una polémica que surgió con la Conquista y que sigue viva hoy. Claire, mujer de acción, se propone someter a los españoles, «todos los españoles desaparecerán de estas tierras como si se los hubiera tragado la tierra (...) Yo seré el hombre más rico del orbe (...) Seremos la mejor nación, ejemplar entre todas». Por su parte, Pedro de Ocejo, poeta, cree que «esta tierra debe pertenecer al viejo Continente, sola es insostenible (...) Claro que vencerá a los españoles, su ejército será mejor que el de ellos, no me cabe duda, pero después, ¿hacerse esta nación en lengua mexicana?».

Por su parte, Claire o Clara se siente profundamente atraída a México. Como todo en ella, se convierte en una necesidad somática: «estoy atada al Valle, soy su esclava, bien lo dice el sueño, lo he probado en la vigilia. Si dejo seis leguas México, me falta el aire, desespero como pez fuera del agua, me gana un sueño irresistible». México es «la ciudad que Claire necesita para vivir», porque, como ella, vive de desdoblamientos y de contradicciones, «así es México, así lo será siempre, que así le gusta destruirse para parecer una que no es ella. No dejará nunca este vicio». Y, al final de la novela, Claire, con su conciencia crítica, con su reivindicación del indio y su reivindicación del derecho de la mujer a elegir su propio destino, acaba por convertirse en la conciencia activa de México: «Y yo, ¿no soy acaso también hija de la raza? La única francesa que lleva agua en las venas, la mujer de la vida artificial, la que sólo puede vivir en la tierra de México». El nivel simbólico se acentúa con la muerte de Pedro de Ocejo y su convicción de que ella, que representa el espíritu del nuevo México, mientras está en el Valle, «nadie podrá darle muerte».

* * *

En la visión crítica del presente mexicano de Aguilar Camín, centrada en el poder, en el testimonio de la desintegración o descomposición del poder y, con el poder, del país, de Juan Villoro o en el regreso, en Carmen Boullosa, a la Conquista y a la Colonia para soñar un México que no ha sido, hay una preocupación por la realidad mexicana, por su pasado, su presente y su futuro, una visión que surge de la ciudad de México y que, en mayor o menor medida, trata de proyectarse nacionalmente. Con todo lo que hay en cada uno de ellos de ruptura, se integran en una tradición dominante. Muy otra es la tradición de Daniel Sada. En su imprescindible *Analogía de la narrativa mexicana del siglo XX* (imprescindible por exhaustiva y por la independencia nada arbitraria de juicio), Christopher Domínguez Michael nos recuerda que «La renovación de la narrativa rural no podía venir sino de la aparición de una generación de escritores nacidos en la provincia y desligados parcialmente de las cortes literarias capitalinas, Ricardo Elizondo Elizondo (Monterrey, 1950), Daniel Sada (Baja Califor-

nia, 1953) y Jesús Gardea (Chihuahua, 1939)», señalando que «Sada demuestra que la provincia no es el páramo de los arquetipos ni el basural de un realismo constumbrista y obsoleto. La suya, como afirmamos arriba, es una poderosa crítica de la vida y una apuesta fabulosa de la imaginación verbal». Añado que en Sada hay una decidida afirmación de lo local que el humor (aquí la farsa, la parodia, la comedia de enredos, el esperpento o, simplemente, el buen humor), la intensidad verbal y la originalidad de un ritmo métrico (que no hay que confundir con «poético») La intensidad dramática de naturaleza lorquiana o las notas pesimistas de naturaleza rulfiana lo rescatan de lo provinciano. Pero, insisto, Sada, en *Una de dos*, la novela donde, por más depuradas, son más sobresalientes estas cualidades, el punto de partida es una especie de comedia de costumbres.

También aquí, como en el caso de *Duerme*, hay un desdoblamiento y también aquí la intención final es imponer la voluntad de la mujer frente al grotesco y vacío machismo del ranchero. Las hermanas Gamal son idénticas «cual si fuese espejos encontrados». La única diferencia es que Constitución tiene un lunar en el omoplato y Gloria no. Son costureras, tienen cuarenta y dos años, viven en Ocampo, pequeño pueblo de chismosos, sufren su soltería con «amargor senil», sienten la identidad como una maldición y «eran tan feotonas que nadie las nombraba ni borracho». Sus padres murieron en un accidente cuando ellas eran todavía unas niñas y se van a vivir a la casa de la tía de Nadadores, Soledad Guadarrama. «De aquellos duros años de estancia en Nadadores sólo pudo quedarles un estigma muy rancio». Ahora, muchos años después, reciben una carta de la tía invitándolas a la boda de su hijo Benigno y pidiéndoles que se arreglen distinto porque habrá muchos galanes y podrán pescar uno. Deciden que si son tan parecidas no pueden ir las dos a Nadadores, lo echan a suertes y le toca a Constitución. A partir de aquí se acentúa la conciencia del «hecho terrible de parecerse tanto» y la envidia hace imaginar a Gloria la fiesta, la música envolvente «y a su hermana sentada en una silla, aparte, muda, pájaro carpintero».

Pero no ha ocurrido así: al regresar, Constitución le dice que se ha pasado la noche bailando con un hombre delgado en edad interesante. Se trata de Oscar Segura, un ranchero de treinta y cinco años de Ciudad Frontera. La envidia de Gloria se intensifica, «porque antes —y es verdad— ni siquiera un caballo se les quedaba viendo a ni una de las dos». Constitución, como buena gemela, no puede soportar que su hermana sufra y decide que, provisionalmente, compartan al galán, porque «tú bien sabes que entre nosotras dos hay algo misterioso que no puede romperse». Crece la tensión, los malentendidos y el humor. Cuando se turnen, los domingos, para encontrarse con él, tienen que ser iguales y llamarse Constitución, por eso no pueden permitir que Oscar les tiende sus vergüenzas, «no porque rechazaran ese encanto, ¡qué va!, sino para eludir arriscamientos, y he aquí el albur: que si se pasaba de la ropa bien podía descubrir el enorme lunar que las

diferenciaba». Sin embargo, desconfían una de la otra y, así, vemos a Gloria «como una araña viuda seguirlos sigilosa pegada a las paredes».

En esta misma desconfianza está la revelación de que ellas y sólo ellas son las dueñas de su destino: ha llegado el momento de ignorar las zahirientes palabras de la tía aludiendo a su soltería, los chismes del pueblo y las pretensiones del desgraciado ranchero. Cuando éste expresa su deseo de casarse, Constitución decide anular la boda porque «a la larga el amor no sería lo que los sueños dictan, sino pan desabrido, monotonía campante para siempre, amor arrodillado»: queda asentado que con rancheros no se casarán, «con príncipes azules solamente». Oscar, imagen del macho y del petimetre, «perfumado hasta el asco y trajeado de verde y con raya en el pelo a la mitad», «su andadito de charro no podía corregirlo por más que pretendiera adoctrinarse». Una de dos sería la elección del hombre, la imposición del matrimonio. Dos en una es la afirmación de la solidaridad femenina, «la pasión de ser una que no acaba de ser: dos, aquí, tantas cosas».

* * *

Vida con mi amigo de Bárbara Jacobs escapa a toda definición. Hay un elemento narrativo, que se acentúa en la segunda parte. Hay un elemento ensayístico, con abundantes reflexiones sobre la literatura, anécdotas literarias y la presencia de numerosos escritores que acaban por convertirse en personajes o en compañeros de viaje, pues éste es también un libro de viaje: recorrido geográfico que acompaña al recorrido mental y hasta al recorrido sentimental, pues el libro es, sobre todo, una especie de cuaderno en el que la narradora va recogiendo los comentarios de su amigo, comentarios que por lo que tienen de agudeza, de concisión, de gusto por la paradoja, de ironía y de sabiduría reconocemos inmediatamente como de Augusto Monterroso, interlocutor, amigo y compañero de la narradora.

Si en los libros hasta ahora comentados México ha sido el centro absoluto, aquí es el gran ausente. De los aproximadamente doscientos escritores mencionados, los mexicanos pueden contarse con los dedos de la mano de un manco. Son lecturas (Cervantes, Baudelaire, Proust, Doctor Johnson, Sterne, Melville, Virginia Woolf, Katherine Manfield, Joyce, James, Hemingway o Cortázar entre los más citados) que sugieren afinidades en general muy alejadas de las distintas corrientes narrativas mexicanas y que han alimentado, en cambio, tanto la escritura de Bárbara Jacobs como la de Monterroso. Y el recorrido es un recorrido europeo, sin más referencias que los lugares que van visitando. El encanto del libro está en que, como ella misma dice a propósito de Joyce y de Proust (o lo dice el amigo: no importa, porque la identificación es absoluta), «siempre sometieron a los lectores a una experiencia real, y al mismo tiempo imaginativa». Aquí la imaginación no nace de la invención, sino de la especial sensibilidad, del

humor y de las piruetas de la conversación, un humor que no provoca la risa sino una divertida e inteligente complicidad: «divertirse no es necesariamente reírse; reírse no necesariamente implica alegría (...) Nunca me había divertido tanto sin reírme, comentó aquella mujer de su noche de bodas». Otro de los encantos «narrativos» del libro está en lo que tiene de viaje sentimental, de empeño en afirmar casi impudicamente la felicidad ennoblecida a través del filtro de la melancolía: «la melancolía recorre a los poetas y a los viajeros sentimentales» y en este viaje lleno de brillantes, originales y amenas conversaciones «lo único importante era tenerse, es decir, ser felices, cubrirse con las sábanas, abrazarse, de ahí hasta el amanecer».

Esta felicidad no nace solamente de la decisión de «ser felices para de veras ser felices», sino de la especial relación basada en la inteligencia y en la delicada ternura: «me regaló un anillo; le regalé un espejo que se perdió entre sus manuscritos. Me regaló una rana, le regalé mi vida». No hay aquí sumisión sino simbiosis. Y es gracias a esta especial sensibilidad que, pese al dominio de los temas literarios, nunca se cae en el tono ensayístico o intelectual: la literatura y la convivencia en la literatura es una entrega como lo es el amor. La escritora, por otro lado, tiene una sugestiva vitalidad propia de la ficción, pese a que nada es ficticio, y se desliza serena y al mismo tiempo llena de agradables sorpresas: «Nuestras horas favoritas eran las del crepúsculo, juntos recorriendo avenidas largas, con el sol cayendo hacia el lado de allá, el izquierdo, visto de frente.» En esta delectación está uno de los mayores encantos del libro.

* * *

En *Vida con mi amigo* Bárbara Jacobs viaja por Europa: a Oxford, a Ginebra, a Dublín, a Campania, donde «el paseo ideal de sus habitantes por las tardes consistía en ir a los muelles para ver llegar las naves de Alejandría» o a Barcelona. De Barcelona, donde se siente «como un viajero en tránsito hacia ciudades lejanas», viaja Enrique Vila-Matas a México, siguiendo los pasos de su maestro Valle-Inclán o de los no mencionados Buñuel o Cernuda. Un viaje real que se convierte en un viaje imaginario que le permite «mexicanizar» la realidad. *Lejos de Veracruz* es el ejemplo admirable no ya del acercamiento sino de la identificación de dos culturas que comparten una misma lengua y una misma necesidad de romper con formas narrativas agotadas. Narrativamente se identifica con los planteamientos narrativos de Sergio Pitó, simultáneamente autor y personaje, responsable indirecto de los hechos que se nos narran en la novela: una narración que tenga «algo de diario de viajes, pero también de novela, de ensayo literario y hasta de dietario», ideal que comparte con un libro tan distinto como *Vida con mi amigo*. Hay asimismo, en esta cervantina novela («soy tan solo un viejo y triste manco»; «es dentro de don Quijote donde está realmente la cueva, dentro de mí está el descenso criminal al muelle del viejo puerto de

Veracruz»), un guiño de homenaje al más cervantino de los escritores mexicanos, Augusto Monterroso. Y para apoyar su irónica afirmación de que ser escritor es «la ocupación más ridícula y polvorienta del mundo», acude a Juan Villoro, quien afirma no menos irónicamente, nos recuerda Vila-Matas, que la palabra del escritor «huele a pipa apagada, apotegmas de dispéptico, edición intonsa, dedo ensalivado y pantuflas rancias».

Vila-Matas ha encontrado en México una percepción de la realidad [la lucidez alucinatoria y la lucidez literaria) que coincide con su universo novelesco y le sirve de estímulo. Ha encontrado y se ha encontrado asimismo con un grupo de escritores que tratan de sacrificar el papel testimonial de la literatura en favor de los conflictos individuales, del humor y de la invención. Las demenciales aventuras del protagonista de *Lejos de Veracruz*, tan verdaderas como inventadas o verdaderas porque inventadas, tratan de mostrarnos, creativamente, que la literatura no se alimenta de lo que llamamos realidad sino de imaginación, es decir, que la realidad o la crónica de la realidad ofrece una visión limitada o miope de la verdad, cuando no se convierte en un obstáculo para alcanzarla. Si se me permite simplificar, una forma como otra cualquiera de tomar partido, la novela realista es moralista y demagógica, mientras que la novela de aventuras e imaginación, que encuentra sus raíces en *Don Quijote de la Mancha*, es moral y exalta la libertad. Frente a la estéril realidad del poder en crisis se yergue, tanto en México como en España, el poder creador de la literatura.

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

Universidad de Westminster, Londres