

El México salvaje y la alteridad en tres cuentos contemporáneos (Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Juan Villoro)

*Viernes ya no quiere ser como Robinson, Robinson quiere seme-
jarse a Viernes.*

Leopoldo Zea ¹

Lo que hay que hacer en nuestros días no es renunciar a la razón, sino sólo a escribirla con mayúscula, a diferencia de lo que hacían los viejos ilustrados desde su instalación en un optimismo histórico que hoy desgraciadamente no podemos compartir. La razón sigue siendo nuestro único asidero, pero hoy somos conscientes de su fragilidad y de sus límites, que es en lo que habría de consistir nuestra adhesión a una insegura y azarosa racionalidad escrita con minúscula.

Javier Muguerza ²

El objetivo de este trabajo es analizar cómo se recrea la imagen del México prehispánico y atávico en tres cuentos contemporáneos: «Por boca de los dioses» (1954), de Carlos Fuentes; «La noche boca arriba» (1956), de Julio Cortázar; y «Coyote» (1992), de Juan Villoro. Mientras los dos primeros están aún próximos a las concepciones vanguardistas y surrealistas, todavía vigentes en la década del cincuenta, el tercero dialoga con el México telúrico y primitivo desde nuestro presente finisecular con una perspectiva que, por simplificar, podríamos denominar postmoderna. En los tres, la vida contemporánea y civilizada se ve sacudida por

¹ Leopoldo Zea: *Discurso desde la marginación y la barbarie*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 271.

² Javier Muguerza: «Proyecto de una nueva guía (ilustrada) de perplejos» (Carta a Alicia Axelrod), en *Desde la perplejidad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990, pág. 37.

la fuerza latente de un pasado bárbaro que modifica la ilusoria creencia en un tiempo lineal y progresivo, dando señales de estar aún aquí, en un plano donde lo aparentemente sucesivo se revela como simultáneo. La clasificación de estos cuentos como «fantásticos»³ no debe encubrir su pertenencia a la reflexión contemporánea sobre la alteridad, que ha cruzado nuestro siglo intensificándose en las últimas décadas.

Son muchas las formas en que la literatura hispanoamericana se ha aproximado al mundo indígena, y múltiples las resultantes imágenes culturales del hombre prehispánico. Si recorriéramos el proceso desarrollado a lo largo de cinco siglos de escritura, asistiríamos a una galería de espejos donde el aborígen americano se refleja en múltiples imágenes distorsionadas y cambiantes que oscilan entre la del buen salvaje y la del fiero antropófago o el bárbaro irredento. Obviamente, esas imágenes del indígena pueden explicarse en relación estrecha con los valores y discursos culturales que las fueron construyendo a lo largo del tiempo. Como ha demostrado el antropólogo mexicano Roger Bartra, esas imágenes del indio prehispánico como bárbaro o buen salvaje responden inicialmente a la imagen del salvaje que el hombre occidental forjó como mito desde la antigüedad clásica para explicarse la tensión dialéctica entre dos valores contrapuestos dentro de su propia cultura: lo civilizado frente a la naturaleza. Por eso Bartra escribe:

El salvaje sólo existe como mito (...) ...es posible reconocer la presencia de un profundo impulso mítico en el seno de la cultura occidental: un antiguo horror y al propio tiempo una gran fascinación por el salvajismo. Es preciso escapar, huir de la bestialidad del hombre salvaje. Al mismo tiempo aparece la tentación, la atracción por el buen salvaje poseedor de tesoros y secretos invaluables⁴.

Este enfoque es muy valioso para comprender sobre todo cómo los primeros escritores que describieron al indio americano, lo hicieron condicionados por arquetipos preexistentes, fijando una imagen cultural artificiosa y preconcebida, y no la imagen natural que una observación empírica hubiera ofrecido. Además, al sugerir esa fascinación del civilizado por el salvaje nos encamina hacia esa actitud del hombre contemporáneo que, desde la filosofía, la antropología, las artes y la literatura, busca

³ Edelweiss Serra, por ejemplo, en su *Tipología del cuento literario* (Madrid, Cupsa, 1978), clasifica «Por boca de los dioses» en la categoría I: «Manifestación de otros mundos y/o de otros seres fuera de la realidad empírica», en la modalidad de «intervención de divinidades maléficas». El cuento de Cortázar «La noche boca arriba» aparece en la categoría III: «Manifestaciones de extrañamiento», en la modalidad «por el sueño o la alucinación» (págs. 122-123). De las mismas características participaría el cuento de Villoro.

⁴ Roger Bartra: *El salvaje en el espejo*, Barcelona, Destino, 1996, págs. 303 y 306.

encontrarse con el Otro y lo Otro, con todo aquello que queda a la sombra del imperio de la razón y de sus normas excluyentes.

El psicoanálisis y el desarrollo de la antropología, harán aflorar fragmentos de esa zona de sombra en la que se situaron, junto a los primitivos, los sueños, el mundo de los locos, el de los niños. Si esas exploraciones en la otredad marcaron profundamente las búsquedas vanguardistas y surrealistas, que dieron con la imagen revolucionaria del primitivo frente al dominio logocentrista del colonizador (el caníbal devorando al misionero, rescatado como alegoría cultural por Osvald de Andrade), al concluir nuestro siglo la perplejidad se ha acrecentado y miramos hacia lo Otro buscando la cara olvidada de una identidad que reconocemos escindida y traicionada.

Leopoldo Zea nos dice que cuando Próspero se mira en el espejo aparece reflejada la imagen de Calibán, y así está postulando una reconciliación que desembocaría en un nuevo humanismo superador de las actuales dualidades. Así, mientras la filosofía política y la filosofía de la historia meditan sobre la integración social de lo Otro buscando abolir dicotomías del tipo civilización/ barbarie o centro/ periferia, los discursos más divulgados de la postmodernidad se vuelcan en la recuperación de todos aquellos valores que la razón moderna y el industrialismo arrasaron o marginaron: la ecología, las minorías raciales, la medicina natural o las creencias esotéricas. La moda étnica vendría a resumir (y a trivializar) el conjunto de esas opciones. De este modo, el siglo xx ha emprendido el viaje hacia lo Otro por distintas rutas: la político-social y la imaginaria, paralelas y diferentes. Y como ya advertía Susan Sontag en 1963, en ese impulso el «yo» experimenta una expansión terapéutica y vital:

Europa se busca a sí misma en lo exótico: en Asia, en Oriente Medio, entre los pueblos ágrafos de una América mítica; una racionalidad fatigada se busca a sí misma en las energías impersonales del éxtasis sexual o las drogas. La conciencia busca su significado en la inconsciencia (...) El «otro» es experimentado como una rigurosa purificación del «yo»⁵.

A partir de esta contextualización podrían enmarcarse a grandes rasgos las actitudes más destacadas de la literatura hispanoamericana de este siglo ante el mundo de la alteridad indígena, desde los postulados vanguardistas hasta las relecturas históricas más recientes, donde el mundo prehispánico es reinterpretado bajo nuevos enfoques ideológicos, que invierten irónicamente los prejuicios culturales más acendrados: así, por ejemplo, *El entenado*, de Juan José Saer, *En la cautiva*, de César Aira, o *Crónica del descubrimiento*, de Alejandro Paternáin.

⁵ Susan Sontag: «El antropólogo como héroe» (1963), en *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996, pág. 105.

1. AZTECAS Y SURREALISMO

Entre las diversas imágenes culturales de México y las reinterpretaciones del pasado azteca, la que propiciaron los surrealistas europeos es especialmente poderosa e interesante, y nos sirve para contextualizar el tratamiento que recibe en el cuento de Fuentes y en el de Cortázar.

En esos años el movimiento surrealista gozaba aún de gran vitalidad en Hispanoamérica en sus tres focos más importantes: México, Chile y Buenos Aires. La capital azteca, tras la llegada de Breton y Jacqueline Lamba en 1938, y su encuentro con Diego Rivera, Frida Kahlo y César Moro, se había convertido en el punto de convocatoria de artistas y escritores, así como en el enclave de importantes exposiciones surrealistas. Sobre esta actividad, animada por los Rivera y con la afluencia de europeos como Benjamin Péret, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Remedios Varo, etc., flotaba el prestigio de México como «lugar surrealista», según había declarado André Breton. La tierra mexicana, que aún conserva vivo el pasado mítico de los sacrificios aztecas y de sus dioses devoradores, se había revelado ante Breton como el enclave posible de la Magia, la Libertad y la Revolución. El arte prehispánico le parece la encarnación de «la belleza convulsa», mientras que la Independencia y la Revolución Mexicana significaban el cumplimiento de una utopía libertaria en una tierra de promisión.

Las supervivencias del primitivismo, que se avenían bien con el irracionalismo surrealista, lograron fascinar a Breton y a Péret, quienes contribuyeron a divulgar el pasado prehispánico, su arte, sus viejos mitos y cosmogonías en Europa⁶. Y al mismo tiempo, la vertiente política del surrealismo también experimentaba su actividad en el presente latinoamericano, donde Breton, que había viajado a México para reunirse con Trotsky, escribió con él el manifiesto *Pour un art révolutionnaire indépendant*, que se publicó en 1938 firmado por Breton y Rivera.

Como ha escrito Lourdes Andrade, México se revela a estos visitantes en esas dos facetas (la mítica-maravillosa y la política) y, abundando en la vertiente simbólica, que es la que aquí nos interesa seguir, escribe:

⁶ Breton había presentado en París, en 1939, la exposición *Mexique*, con arte prehispánico, fetiches funerarios indígenas, fotos de Álvarez Bravo y cuadros de Frida Kahlo; y Péret, con una perspectiva declaradamente enfocada desde el principio surrealista de *le merveilleux*, compiló mitos y leyendas indígenas, publicó trabajos descriptivos sobre escultura azteca y escribió el poema épico *Air mexicain* (1952).

El intento de recuperación del mito, que surge en el seno del surrealismo, encuentra en México, y en su cultura ancestral, una fuente inagotable de exploración y de interpretación⁷.

Estas interpretaciones surrealistas de México (tal vez no exentas de exotismo) basan su definición de lo primitivo y salvaje en el concepto del pensamiento «pre-lógico», divulgado por la incipiente antropología de los años veinte⁸. Esa imagen antropológica-positivista y arqueológica, que tanto influyó en las artes plásticas (Paalen, el primer Rothko), se amplía con ciertos rasgos de la barbarie (libertad respecto a toda racionalidad impuesta por el pensamiento occidental, carencia de normas, espontaneidad, crueldad, etc.) a los que llegó el surrealismo europeo como protesta radical contra los excesos de la razón práctica, del industrialismo y cientificismo occidentales.

El tema del indio azteca, como vemos, se perfila en ese clima surrealista al margen de la tradición indigenista impulsada por ideólogos como González Prada y Mariátegui, en Perú; o respecto al realismo de la novela de la Revolución Mexicana. Frente a la defensa que ensayistas y narradores del momento hacen del indio en su propio contexto socio-político, como grupo social en conflicto, los surrealistas se sienten más atraídos por un indio atemporal, sumido en la noche de una exótica y sugestiva barbarie. No analizan su historicidad, sino que sienten la fascinación de su pertenencia a la prehistoria de la razón. Así, entre la imposible vuelta al origen relatada por Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos* (1953) y la dramática dualidad mestiza que José María Arguedas explorará en *Los ríos profundos* (1958), los relatos de Carlos Fuentes y Cortázar muestran nítidamente su filiación vanguardista-surrealista, donde lo indígena es arquetipo del pensamiento salvaje; imagen cultural cargada de energías míticas y simbólicas.

⁷ Lourdes Andrade: «De amores y desamores: Relaciones de México con el surrealismo», en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989, pág. 102.

⁸ Recordemos que Charles Blondel (autor de *La mentalité primitive*, 1926) y, sobre todo, Lucien Lévy-Bruhl (a través de sus obras *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, de 1912, o *La Mentalité primitive*, de 1922) habían forjado y divulgado una imagen de las sociedades primitivas (místicas, prelógicas), separadas del mundo civilizado por un abismo cultural. Como expresará Edward Evans-Pritchard, «Lévy-Bruhl hizo a los pueblos primitivos mucho más supersticiosos, para usar un término más común que el de prelógico, de lo que en realidad son, y el contraste entre su mentalidad y la nuestra mucho más acentuado, presentándonos como si fuéramos mucho más positivistas de lo que la mayoría de nosotros somos» (en *Historia del pensamiento antropológico*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 176).

2. «POR BOCA DE LOS DIOS»: UN METARRELATO VANGUARDISTA

Para contextualizar mejor el relato de Carlos Fuentes, perteneciente al libro *Los días enmascarados* (1954) que se publicó en la colección Los Presentes, fundada por Juan José Arreola para divulgar la obra de los jóvenes escritores, nos conviene retener esa imagen salvaje y provocadora del indio, y añadir otros acontecimientos culturales del panorama mexicano que contribuyen a un acceso más profundo al mundo prehispánico: la divulgación de los trabajos del P. Angel María Garibay y los de Miguel León Portilla, así como la reflexión sobre la identidad y la nacionalidad mexicana emprendida en esos años por intelectuales como Leopoldo Zea y Octavio Paz. Por eso el crítico Ramón Xirau encuentra en los cuentos de *Los días enmascarados* esa alianza entre elementos surrealistas y elementos de la tradición fantástica, aliados a la exploración de los mitos para ofrecer «una crítica política de la realidad mexicana»⁹.

Carlos Fuentes, aunque no vinculado al surrealismo por lazos epigonales, se iniciará en la literatura en este momento de exaltación del México indígena, y algunos de sus primeros relatos giran en torno a la interpretación de sus mitos en un estilo innovador, al tiempo que, formalmente, experimenta con la prosa narrativa en un sentido revolucionario que lo conecta con algunos antecedentes dispersos del relato vanguardista: Vicente Huidobro, Pablo Palacio, Julio Garmendia, María Luisa Bombal, Salvador Novo, Arqueles Vela o Felisberto Hernández. Lector de Faulkner, de Dos Passos, de Lowry, y conectado con la tradición poética simbolista-surrealista (de Blake, Nerval, Rimbaud y Lautreaumont a Breton, Pèret y Char) Fuentes empieza a vislumbrar un modo de relato que definirá plenamente en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* (1969). Buscando una superación del realismo burgués, del psicologismo y de la fenomenología, así como de la estrecha dicotomía civilización/ barbarie, Fuentes llamará a una exploración de la realidad más profunda, donde la imaginación se encuentra con los mitos universales que expresan la cara oculta de la realidad y permiten la plena expansión creadora:

al inventar o recuperar una mitología, la novela se acerca cada vez más a la poesía y a la antropología; en un sentido profundo, una novela moderna está más cerca de Michaux, de Dumézil, de Artaud y de Dumont que de Marx, Freud o Heidegger.

⁹ Ramón Xirau: «Crisis del realismo», en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI-UNESCO, 1976, pág. 198.

En esa búsqueda, el caso de Miguel Ángel Asturias aparece valorado de forma ilustrativa:

Asturias se enfrenta al mismo mundo fatal e impenetrable de la novela tradicional, pero lejos de detenerse en el documento opaco, encuentra la transparencia del mito y el lenguaje. Su manera de personalizar a los hombres anónimos de Guatemala consiste en dotarlos de sus mitos y su idioma mágico, un idioma constitutivamente emparentado con el del surrealismo ¹⁰.

Como advierte Francisco J. Ordiz, en la colección de cuentos a la que pertenece «Por boca de los dioses», podemos ya descubrir «la existencia embrionaria de los temas que el escritor mexicano va a desarrollar más ampliamente en el futuro, así como un primer ensayo de las técnicas que caracterizarán su obra narrativa» ¹¹.

Y, en efecto, el cuento objeto de nuestro análisis revela el particular tratamiento del mundo azteca, visto como una presencia devastadora y depurativa que irrumpe en la vida moderna para imponer su violencia destructora. La recuperación de los mitos, a través de la recreación de los dioses del panteón azteca que pululan en el sótano del hotel donde Oliverio se hospeda, tiene aquí una función crítica e «higiénica», en el sentido vanguardista, marinettiano, del término. Estamos, como teme Oliverio, «ante las fuerzas homicidas de la mitología» (pág. 58) ¹².

Más que un análisis exhaustivo de los distintos niveles del cuento, me interesa aquí destacar de qué modo la visión surrealista propicia un relato formalmente vanguardista (elipsis, yuxtaposición cinematográfica, personificaciones y alteración de la diégesis) y, al mismo tiempo, se ofrece a la lectura como un metarrelato vanguardista, donde el espíritu de ruptura y la violencia contracultural van a ser mágicamente transferidos a Oliverio a partir de la contemplación de un cuadro indigenista.

Recordemos que los acontecimientos se desencadenan cuando el joven Oliverio visita el Museo de Bellas Artes de México y se encuentra allí con el viejo Don Diego, amante del arte colonial y detractor de las formas vanguardistas. Así, ante el retrato de una mujer indígena pintado por Rufino Tamayo, se inicia una discusión que enfrenta dos maneras radicalmente distintas de percibir el arte moderno. Mientras a Oliverio la boca de la mujer le hace exclamar «Distinta, mexicana, excelente...»,

¹⁰ Carlos Fuentes: *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1986, págs. 20 y 24.

¹¹ Francisco Javier Ordiz: *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 1987.

¹² Todas las citas de «Por boca de los dioses» remiten a la edición de las *Obras completas* de Carlos Fuentes, vol. I, México, Aguilar, 1974.

Don Diego contestará «¡Bah!, parece una oreja». Hasta aquí, el relato avanza reproduciendo una discusión artística verosímil, pero la dimensión fantástica se inicia cuando la boca del lienzo cobra una tercera dimensión y empieza a reír. En ese momento Oliverio la arranca del cuadro y empuja al anciano, que muere.

Las referencias al arte y la literatura mexicanas son numerosas y muestran la lucha entre lo nuevo y lo caduco: Don Diego sitúa a Oliverio como uno de esos «jóvenes estridentistas» (pág. 59). El cuadro del gran muralista Rufino Tamayo, heredero de la vanguardia pictórica y con inclinación hacia temas indigenistas, genera toda la acción, desde que Oliverio arranca aquella boca del lienzo hasta que ésta se apodera de la voluntad y de los actos del joven y lo empuja en una enloquecida carrera por la ciudad. Poseído por la violencia de esa boca que habla por él, visitará distintos lugares donde el poder y la cultura convocan a los prohombres mexicanos: cenáculos literarios, el Jockey Club, una sesión política, el Club de Banqueros. Oliverio se verá convertido en el *medium* a través de quien la furia primitiva de la boca indígena expresa su demolidora crítica:

«¡Payasos! ¿Dónde se creen que están? (...) No se atrevan a hablar todo el día de la lucidez, como si la inteligencia fuera contagiosa, en un país oscuro, dinamitado de nervios y confusión; huérfanos, apócrifos: ¿por qué discursen sobre el clima del espíritu, sobre la conciencia de lo humano? ¡Cuidado!, ya vienen los monstruos a comérselos, en la noche, a oscuras: poetas sin poesía, críticos sin crítica, bardos del anuncio en tres minutos (...) descastados de ambas orillas: el dios griego los rechaza, el azteca se los comerá, se los comerá... (pág. 67).

La boca, a través de Oliverio, continuará enumerando las falsedades de un país construido sobre la inconsistencia y el préstamo de ideologías extranjeras: un ligero barniz sobre el inmenso imperio de Quetzalcóatl. Esa es la verdadera realidad devoradora, apenas sumergida y aún latente en el folklore de mariachis y rumberas, que amenaza con destruir la ilusión de un país destinado al fracaso: «...los trituraremos, todos quedarán desnudos, y no habrá más ropa que la piedra y escama verde, la de pluma sangrienta y ópalo de nervios...» (pág. 68).

Esa fuerza antropófaga y depuradora se había aparecido también a Oliverio en la horrible visión de Tlazol, una imagen que lo acosa en el hotel y que, bajo su disfraz de rumbera, deja ver los signos de su esencia bárbara:

Iba saltando con gravedad protocolaria, vestida de rumbera pero con ciertas decoraciones extrañas: las piernas tatuadas, una argolla

en la nariz, el pelo lacio y negro, pesado de aceite, o sangre... Cascabeles en los pies y las orejas. Un hedor insoportable surgía de toda su carne, y a la vez, invitaba a comulgar con él (pág. 63).

Al final del relato, cuando Oliverio parece haberse salvado de la muerte tras su viaje al sótano donde encontró a los dioses aztecas, Tlazol aparecerá de nuevo para poseerlo y aniquilarlo con sus verdaderos atributos: «en traje de ceremonias, cargada de joyas gruesas y serpientes» (pág. 69)¹³.

Como puede verse, el clima delirante de este cuento no se agota en el horror de las visiones propias de un relato fantástico, sino que Fuentes parece haber concebido esta alegoría vanguardista de tema artístico e indigenista para denunciar violentamente las falacias de la identidad mexicana. El rescate simbólico de lo indígena como barbarie no asimilada por la civilización y radicalmente enfrentada a ella, tal como lo valoró el surrealismo, obedece plenamente al propósito político y contracultural de Fuentes.

3. «LA NOCHE BOCA ARRIBA»: ¿«TENTATIVA DE UN HUMANISMO INTEGRADO»?

En 1956, dos años después de la publicación de *Los días enmascarados*, y en la misma colección mexicana de *Los Presentes*, aparece *Final del juego*, de Cortázar, donde se incluye el cuento «La noche boca arriba».

Aparentemente, nada revela en este cuento una filiación surrealista, pero, como veremos, el surrealismo late en el subtexto y propicia otra lectura más profunda. En efecto, el automatismo surrealista no afecta al plano de la diégesis, ya que el relato –vanguardista en la disposición de dos tiempos yuxtapuestos y alternos– presenta una forma perfectamente controlada, basada en simetrías espaciales y en una ordenada trabazón lógica, donde el tiempo narrativo se administra minuciosamente hasta el desenlace final. Cortázar consiguió así un ingenioso efecto de *zapping* que yuxtapone las dos historias paralelas. El lector, tras imaginar que la alucinación conduce al motorista accidentado y hospitalizado a ese otro plano del México prehispánico donde el joven moteca es perseguido, capturado y llevado a la piedra del sacrificio por los aztecas, finaliza la lectura con estupor, cuando con gran habilidad Cortázar sugiere que, en realidad, el indio moteca es quien sufre el delirio y accede a un plano de

¹³ Tlazol evoca a Tlazotleotl, nombre popular (como Tonantzin, Cihuacoatl) de Coatlicue, diosa azteca de la Creación y la destrucción. Es la Madre de dioses y hombres y, por su voracidad insaciable –se alimenta de cadáveres humanos–, es llamada «diosa de inmundicia» o «comedora de inmundicias».

visión donde se le representa el futuro urbano, el joven motorista, el accidente, la sala del hospital. Evidentemente, la trama narrativa y su desenlace nos hacen concluir que estamos ante un cuento fantástico donde se propone un viaje al futuro. De este modo, el indígena perseguido que sufre la captura, que pierde su amuleto protector y que espera con terror la muerte, accede a un plano alucinatorio más gratificante donde se siente aliviado, atendido y protegido:

...cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas¹⁴.

Sin embargo, el desarrollo del cuento y las alternancias tempo-espaciales que se producen a lo largo del relato (del espacio científico del hospital al espacio salvaje de México) son más poderosos que el sorpresivo final; y el paralelismo entre ambos mundos nos sugiere la idea de que los dos personajes, el motorista y el indio moteca, son virtualmente reales y son esencialmente uno (y su doble) ante la experiencia límite del sufrimiento y de la muerte. Si la yuxtaposición de las dos historias nos sitúa ante dos momentos distantes de la humanidad que llegan a coexistir, aboliendo la linealidad cronológica, ello nos lleva a preguntarnos en qué concepción de lo humano se basó Cortázar para trabajar esta doble historia, no como diferencia abismal de tiempos, sino como confluencia y suma de los mismos en el espacio imaginativo de un texto que aúna tal heterogeneidad.

Tal vez la respuesta esté en la revisión de la obra crítica que Cortázar publicó en torno a los años cincuenta, y que valora desde distintos ángulos la vigencia del surrealismo como parte de una filosofía artística vital. Como es sabido, Cortázar no se consideró un surrealista «ortodoxo», ya que también se declaró deudor del neo-romanticismo y del existencialismo, pero muchos aspectos de su obra y sus propias declaraciones teóricas remiten al surrealismo como el movimiento que se propuso reintegrar al hombre todas las dimensiones escindidas de su ser: el sueño, lo fantástico y lo supuestamente considerado irracional. Por eso, en el artículo «Irracionalismo y eficacia» (1949) escribió: «el vasto experimento

¹⁴ Julio Cortázar: «La noche boca arriba», en *Final del juego* (1956), *Cuentos Completos/1*, Madrid, Alfaguara, 1995 (7ª ed.), pág. 392.

surrealista (...) me parece la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado» (pág. 194)¹⁵.

En su nota necrológica dedicada a la «Muerte de Antonin Artaud» (1948) Cortázar salvaba la imagen más valiosa del poeta, la del verdadero surrealista cuya autenticidad radicó en salir de lo literario para sumergirse en el riesgo de la vida y de su propio pensamiento. Ese «viajero fabuloso al país de los Tarahumaras» intentó aunar la doble condición racional-irracional del hombre en una existencia completamente asumida como lucha:

su locura (...) es un testimonio de la lucha entre el homo sapiens milenario (...) y ese otro que balbucea más adentro, se agarra con uñas nocturnas desde abajo, trepa y se debate, buscando con derecho coexistir y colindar hasta la fusión total (pág. 155).

Porque el ser irracional, el primitivo, no ha abandonado aún al hombre civilizado, sino que ha quedado reprimido y sofocado por lo que llama la «razón razonante» y sólo aflora en la imagen poética, donde el poeta encuentra una reconciliación con su fondo intuitivo, mágico y místico. Ese planteamiento le servirá de base en su escrito «Para una poética», de 1954, para llegar a una definición del poeta y de sus procedimientos más valiosos –el hallazgo de la analogía encarnada en imagen– para acceder al conocimiento y a la plenitud de su ser:

El poeta no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas; formas que, bien mirado, sería mejor llamar «primordiales», anteriores a la hegemonía racional, y subyacentes luego a su cacareado imperio (pág. 277).

No deja de ser significativo que Cortázar fundamente su arte poética de 1954 en el pensamiento antropológico de los años veinte, cuando recurre a Lévy-Bruhl y a Blondel para caracterizar el pensamiento del primitivo según los rasgos del procedimiento mágico, analógico y místico, y para hacer partícipe de ellos al poeta, a quien la verdad del mundo también se le revela por la vía analógica. Pero además, advierte, en el poeta no sólo resuenan «recurrencias del primitivo en el civilizado» (pág. 273), sino que también en la humanidad contemporánea todavía se sigue librando la guerra de la razón científica contra el método mágico (el médico y el curandero); y el hombre actual aún experimenta «recurrencias propias de un inconsciente colectivo que encuentra salidas aisladas

¹⁵ Todas las indicaciones de página junto a las citas de textos ensayísticos de Cortázar remiten a la edición de su *Obra crítica*/2, ed. de Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994.

en la magia negra o blanca, en la simbiosis con supersticiones religiosas, en los cultos esotéricos en las grandes ciudades» (pág. 270).

Estos conceptos antropológicos y jungueanos, refuerzan la definición que la tradición romántico-simbolista había dado del poeta como vidente, y que el surrealismo había reelaborado y potenciado; y Cortázar construye su poética de 1954 con esos materiales culturales que le permitirán desarrollar su escritura sobre territorios donde la magia y lo cotidiano, la suma de tiempos y de planos, coexisten en un espacio mítico unificado por la visión penetrante y abarcadora de su autor.

Si leemos el cuento «La noche boca arriba» a la luz de estos trabajos críticos contemporáneos podemos captar cómo el texto empareja la vertiente oculta de la vida primitiva en la vida científica. El salvaje y el civilizado serían *simultáneas facetas del hombre*, y ambas visiones serían sólo las dos caras de una realidad profunda y compleja, sólo separadas por nuestra noción euclidiana del tiempo y del espacio.

La ciudad y la selva, el cuarto de hospital y la mazmorra, serán entonces percibidos como espacios simbólicos que nos hablan de dos momentos históricos distanciados por la civilización y el supuesto progreso de la razón, pero la alteración mental del personaje sirve a Cortázar para proponernos la analogía entre el primitivo indígena y el urbanícola a través de acciones paralelas y homólogas.

Sin pretender alterar la lectura de «La noche boca arriba» en su clave de cuento fantástico, y sin querer convertir el relato en una alegoría de la poética cortazariana hacia 1954, también podemos interpretar que el autor partió del planteamiento según el cual las citadas «latencias del inconsciente colectivo» conviven en «un medio de altísima cultura intelectual», realizando poéticamente, mediante la potencia imaginativa de la escritura, aquella «agregación ontológica» de los estadios heterogéneos de nuestra mente; agregación humanista que acepta la convivencia del *homo sapiens* con aquel «otro que balbucea más adentro». En el umbral de la muerte, ante la fragilidad de la vida, uno (salvaje) y el otro (civilizado) han sido virtualmente el mismo.

3. EL DESIERTO DECONSTRUIDO EN «COYOTE», DE JUAN VILLORO

En su cuento «Coyote», Juan Villoro (Ciudad de México, 1956), nos lleva nuevamente al México profundo, aunque la situación es diferente a la de los cuentos anteriores. Aquí el único indicio de vida salvaje, en el nivel objetivo y descriptivo de la narración, es la presencia hipnótica del desierto, con su áspera flora, su fauna escasa y su calor calcinante y

enloquecedor. La única referencia explícita a la vida indígena se nos ofrece al principio del relato, cuando el grupo de jóvenes urbanos que viajan al desierto en busca de peyote, coinciden en un destartalado tren con las silenciosas mujeres: «mujeres de una juventud castigada por el polvo, ojos neutros que ya no esperan nada. Se diría que habían cogido a una generación del desierto para llevarla a un impreciso exterminio» (pág. 85)¹⁶. Ese exterminio, por lo demás, ya afecta al propio desierto, expoliado por ladrones de especies vegetales y animales que venden a zoológicos y coleccionistas extranjeros el producto de sus robos. Aún así, para Pedro, el protagonista de «Coyote», todavía es posible una aventura iniciática en ese espacio mítico, el mismo que atravesó Antonin Artaud en 1936, también en busca de peyote; una aventura que lo convierte por una hora en un salvaje del tiempo ancestral, del tiempo circular insospechadamente reencontrado.

Cuando el grupo acampa y sus miembros se dispersan para buscar el peyote, Pedro toma un rumbo que, por el efecto del sol y la monotonía del paisaje, le hace dar vueltas desorientado.

Poco a poco ha ido perdiendo las nociones y referencias objetivas, de modo que la insolación deja al urbanícola «sin palabras», ajeno al mundo ordenado por el *logos*, percibiendo de sí mismo sólo sus procesos fisiológicos:

...cocerse así, infinitamente, hasta quedar sin pensamientos, sin palabras en la cabeza. Un zopilote detenido en el cielo, tunas como coágulos de sangre (...) Su cuerpo despedía un olor agrio, intenso, sexual (pág. 90).

Cuando en su deambular alucinado encuentra una roca hexagonal y trepa a ella, su percepción ha entrado ya en otra dimensión, en otro orden de lo real:

No sabía nada de minerales pero sintió que ahí se consumaba una suerte de ideal, de perfección abstracta. De algún modo el bloque establecía un orden en la dispersión de cactus, como si ahí cristalizara otra lógica, llana, inextricable. (...) en su bruta simplicidad fascinaba como un símbolo de los usos que tal vez llegaría a cumplir: una mesa, un altar, un cenotafio (pág. 91).

La deshidratación y el hambre lo debilitan, mientras los raspones y las heridas de las espinas de cactus van tatuando su cuerpo con señales de una naturaleza hostil, primaria, que sin embargo, empieza a ser sentida como un enorme organismo animado.

¹⁶ Todas las citas remiten a la colección de cuentos *La alcoba dormida*, Caracas, Monte Ávila, 1992.

Durante la noche, cuando continúa su deambular por el desierto y se esconde del tiroteo cruzado entre los ladrones de especies protegidas y sus perseguidores, es atacado por un coyote herido. En ese momento, Pedro ya no reflexiona: actúa, y tras matar al coyote, «extrajo las vísceras calientes y sintió un indecible alivio al sumir sus manos dolidas en esa consistencia suave y húmeda» (pág. 95). Finalmente, desuella al animal, y cubre su espalda desnuda con su pellejo; «...orgullosa, volvió a andar». De ese modo seguirá errando, pero ahora avanza «lleno de ese instante, el cuerpo avivado, respirando el viento ácido, hecho de metales finísimos» (pág. 95).

Avanzado el día siguiente, aún con la piel del coyote adherida a su espalda, vislumbra a lo lejos a sus compañeros de aventura, que lo reciben con asco y reprobación. La imagen de Pedro se presenta entonces al lector con todo el horror del salvajismo con que sus compañeros, instalados en el campamento, lo perciben. En efecto, su imagen evoca la iconografía azteca en distintas variantes: la imagen del guerrero vestido de ocelote presentando sus armas al Sol, la representación de Xipe Tótec, el dios a quien se dedicaban los sacrificios junto a Huitzilopochtli, vestido con piel humana; o la descripción de los cazadores humanos de la guerra florida revestidos con la piel de sus víctimas, de los que Sahagún había escrito: «El pellejo era del que lo había cautivado, y él lo prestaba a los otros para que lo vistiesen y anduviesen por las calles con él, como con cabeza de lobo»¹⁷.

El retorno al campamento supone el reingreso en el olvidado orden racional y, también, la pérdida dolorosa de la confusa identidad primitiva conquistada en el desierto («—Vamos a quitarle esa chingadera»; al arrancarle la piel del coyote Pedro sintió «que le desprendían una costra»). Al mismo tiempo, con alivio, logra descansar en un ámbito protegido por la normalidad cotidiana ordenada por la razón: «Podía dormir. Aquí. Ahora» (p. 97).

Este cuento de Villoro no sólo plantea con gran destreza narrativa el paso casi imperceptible del estado civilizado al estado de salvajismo, sino que su ambientación, sesgada por una ácida ironía, pone en contraste el devaluado mundo urbano contemporáneo con la dimensión mítica y heroica que —sólo por unas horas y fortuitamente— alcanza el protagonista. De hecho, sus compañeros de expedición son jóvenes profesionales, intelectualizados y suficientes, pero vencidos por la ciudad «con sus cargas, sus

¹⁷ El texto pertenece a *Historia general de las cosas de Nueva España*, Libro II, y la cita, como las referencias a los dibujos aztecas, han sido tomados de *Hablan los aztecas. Historia general de las cosas de Nueva España. Fray Bernardino de Sahagún y los informantes aztecas*. Edición de Claus Litterscheid, prólogo de Juan Rulfo. Biblioteca del Nuevo Mundo 1492-1992, vol. 2, Tusquets/Círculo, 1985.

horarios fracturados, sus botones inservibles» (pág. 91), y habitantes de un mundo caótico que sufre un intenso deterioro ecológico.

Esos personajes de «Coyote», apenas esbozados en el cuento, son aproximadas encarnaciones de las figuras del «jipiteca» y el «yupiteca» que Villoro describe con abierto humorismo en su crónica «El Yuppie Salvaje», de su libro *Los once de la tribu* (1995): una especie que en otro estadio evolutivo fue hippie, fumó marihuana, leyó a Castaneda y que ahora, integrado en la salvaje vida mercantil, sigue buscando en la naturaleza experiencias-límite que lo sitúan frente a la muerte, pero que lo ayudan a evadirse momentáneamente de «la angustia de la abundancia»: «Los yupitecas dominan las empresas con tal supremacía que tienen que inventarse riesgos en la región precaria donde los animales siguen crudos» (pág. 91)¹⁸.

Aún así, estos sobrevivientes de la sociedad postindustrial, sienten, tal vez más que nunca, la limitación de su estatus «civilizado» y las estrechas metas que ha ido imponiendo la modernidad. Por eso Pedro, en «Coyote», convertido en un salvaje cazador, siente su instante heroico, inconfesable e intransferible, cuando retorna a la humanidad instintiva, tan próxima a la barbarie y a la animalidad, y se convierte en Otro. Como el mismo Villoro afirma en «El Yuppie Salvaje»:

Aunque use un pijama decorado con cohetes, el hombre de fin de siglo no siempre sueña con supernovas; su imaginación suele ser cautivada por arquetipos premodernos: Robinson, Tarzán, Maharishi Mahesh, el yaqui Don Juan (págs. 87-88).

Como podemos apreciar, la imagen salvaje de México —una construcción cultural— ha enraizado profundamente como arquetipo de la alteridad en el imaginario contemporáneo. La figura del salvaje ha cruzado la escritura hispanoamericana y llega hasta nuestro siglo, donde el surrealismo la revitalizó. Aún hoy nos sigue llamando como una voz sumergida que interroga a nuestra razón. Y nos horroriza tanto como nos atrae.

BELÉN CASTRO MORALES
Universidad de La Laguna

¹⁸ Juan Villoro: *Los once de la tribu. Crónicas*. México, Aguilar, 1995.