

Este libro es un panorama de la recepción de la novela mexicana en Estados Unidos. Analiza los juicios de la crítica norteamericana en torno a cuatro novelas mexicanas.

La investigación inicia en el decenio de los cuarenta cuando, según algunos críticos norteamericanos, surgieron las primeras novelas mexicanas que, junto con otras de hispanoamérica, constituyeron la nueva novela latinoamericana. Para varios académicos de Estados Unidos, los cuarenta son la adultez de la novela latinoamericana, esta adultez, consolidada en los sesenta, trajo consigo el interés de traducir las obras de ficción latinoamericana a otros idiomas, transitando así a otras culturas. Analizar y explicar la recepción de la literatura latinoamericana en ámbitos no hispanoamericanos es una tarea por hacer. El trabajo que aquí se publica pretende ser una contribución al tema.

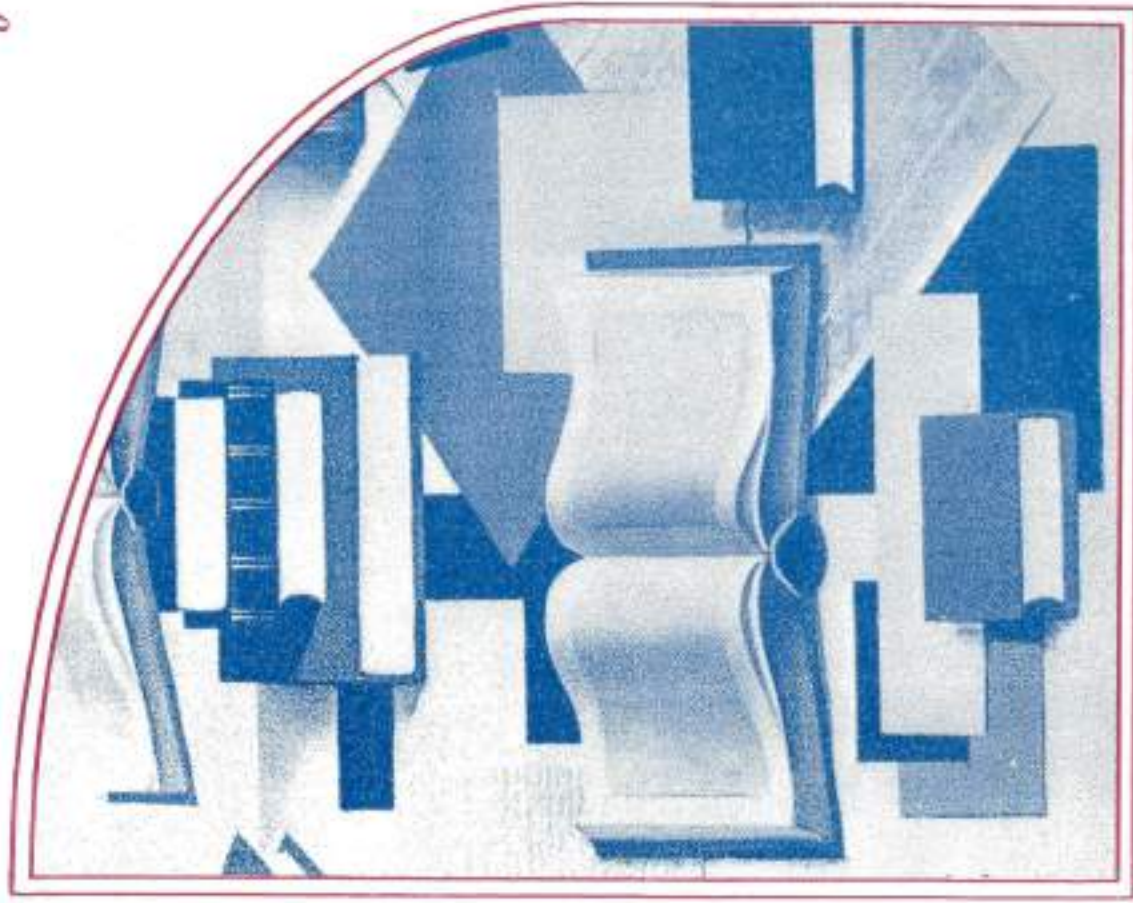
El capítulo primero se refiere a la recepción de *Al filo del agua*, novela que representa para la crítica literaria norteamericana el salto cualitativo de la ficción mexicana, el ingreso de nuestra narrativa a la corriente de la novela moderna. El capítulo segundo aborda a *Pedro Páramo*, considerada pieza fundante de la novela hispanoamericana contemporánea. La interacción del capítulo es mostrar la cara de la novela sobre la que insistentemente trabajan los críticos norteamericanos: la codificación de mitos universales. El capítulo tercero se ocupa de *La muerte de Artemio Cruz*, considerada por algunos como la primera mejor novela de Fuentes. Para la crítica norteamericana no siempre ha sido fácil ponerse de acuerdo en los méritos de un texto; en el caso de Fuentes la crítica está, como dice Monégal, tan dividida como la geografía de América Latina. El capítulo cuarto se aproxima a *Mortals lejos*.

Los juicios de la crítica norteamericana sobre las cuatro novelas que conforman el grueso de este estudio, dibujan un perfil de la novela mexicana en Estados Unidos, son cuatro presencias de lo mexicano que hoy siguen alimentando viejos y nuevos mitos en torno a nuestra identidad.

Martín Ramos Díaz cursó estudios de Filosofía en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (1981-1985) y de Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana (1987-1992). La editorial de la UAEM le publicó un estudio anterior, *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo* (1991), actualmente trabaja en un nuevo libro sobre historia de la literatura en el Estado de Quintana Roo.

# La Novela Mexicana en Estados Unidos 1940 - 1990

Martín Ramos Díaz



La Novela Mexicana en Estados Unidos 1940 - 1990 / Martín Ramos Díaz

La novela mexicana en Estados Unidos 1940-1990/  
Martín Ramos Díaz

**Colección: La abeja en la colmena/33**

**LA NOVELA MEXICANA EN  
ESTADOS UNIDOS, 1940-1990**

**Martín Ramos Díaz**

**Año del Cincuentenario de la Autonomía**

**Universidad Autónoma del Estado de México  
1994**

**UNIVERSIDAD AUTONOMA DEL ESTADO DE  
MEXICO**

**M. en D. Marco Antonio Morales Gómez**  
Rector

**Ing. Gilberto Cortés Bastida**  
Secretario Académico

**Lic. Armando Guadarrama Garduño**  
Coordinador General de Difusión Cultural

**Lic. Ma. del Carmen Maldonado de Marco**  
Responsable del Programa Editorial

**FACULTAD DE HUMANIDADES**

**Dr. Edgar Samuel Morales Sales**  
Director

**Lic. Gerardo Meza García**  
Secretario Académico

1a. Edición 1994  
© Derechos reservados  
Universidad Autónoma del Estado de México  
Av. Instituto Literario 100 Ote.  
50000, MEXICO

Impreso y hecho en México  
Printed and made in Mexico  
ISBN 968-835-234-9

**INTRODUCCION**

Próximo al fin de milenio los Estados Unidos de Norteamérica reconocen que su sociedad es multicultural; pero reconocer no siempre ha significado aceptar. En el terreno de la literatura un reconocimiento de esta naturaleza genera diálogos fructíferos que poco a poco abandonan el terreno de los especialistas y permean grupos sociales más amplios. En esos diálogos, producidos en el marco de un complejo tejido de herencias y horizontes culturales, México y lo mexicano ocupan un lugar importante.

La presencia cultural de México en la frontera Sur de Estados Unidos es, según el decir de los estudiosos, inevitable. Para muchos hombres de letras norteamericanos el país de la antigua civilización azteca fue, durante algún tiempo, un lugar fervientemente buscado, un sitio límite, mágico, salvaje o aborrecible, donde la intuición literaria descubrió, con mayor conciencia que otras disciplinas, el espacio y tiempo de una cultura distinta. En las primeras décadas del presente siglo un significativo número de escritores norteamericanos encontró en México su inspiración, y a veces también su muerte. El suicidio de Hart Crane, el impaciente poeta de Ohio que la ma-

ñana del 27 de abril de 1932 subió al puente del barco Orizaba para saltar al mar; el enigmático novelista nacido en Chicago, Traven Torsvan, que, después de una vida sedentaria por varios países, se estableció en México y escribió su vasta obra narrativa; y Alma M. Reed, la mujer que se enamoró de Felipe Carrillo Puerto, son ejemplos extremos que justifican y alimentan leyendas oscuras, misteriosas o románticas que aún en nuestro tiempo sobreviven superpuestas en la imaginación americana.

Pero una cosa es México, visto desde Estados Unidos, como pretexto de la ficción norteamericana. Otra, muy distinta, es México visto como creador de su propia ficción.

El presente estudio se referirá a esto último, a la recepción de la novela mexicana en Estados Unidos durante 1940 a 1990.

Desde nuestra perspectiva, México como pretexto de la ficción norteamericana y México como creador de obras de ficción son parte de un mismo proceso: la interacción cultural de dos países. Lo primero ayuda a explicar la escasa presencia de las obras literarias mexicanas en Estados Unidos, de 1920 a 1940 los hombres de letras norteamericanos estaban mayormente interesados en México como escenario o tema de su propia literatura que en la literatura que los mexicanos pudieran producir. Hubo en las primeras décadas del siglo una importante presencia de México en la literatura norteamericana que ha sido ampliamente documentada y que es en forma indirecta un antecedente de nuestro estudio y del periodo que nos interesa. Nos detendremos un momento en esos trabajos antes de pasar a explicar los propósitos de nuestro estudio.

## 1. México como ficción, breve nota

Los escritores estadounidenses que han encontrado en México algún motivo para su trabajo literario son numerosos. Se trata de un grupo que inicia en el siglo XIX y que se ensancha conforme el siglo XX transcorre. Cecil Robinson ha investigado el impresionante número de poemas, novelas, cuentos y obras de teatro norteamericano que tienen algún motivo mexicano; sus pesquisas lo llevaron a concluir, entre otras cosas, que el pensamiento literario norteamericano ha sido el primero en descubrir en la cultura mexicana un valioso complemento de Estados Unidos:

The literary mind, often sensing important new areas to explore before the more literal formulators of ideas have become aware of them, has been among the first in the United States to recognize that Mexican culture is remarkably complementary to that of the United States and has much to teach North Americans in vital areas of human experience<sup>1</sup>.

En el caso específico de la novela, Robinson encuentra que *Ramona* (1884), la novela de Helen Hunt Jackson —nostálgica evocación de la vieja California española— es ejemplo del redescubrimiento de México y el Suroeste americano en los últimos años del siglo XIX. Al parecer la novela fue muy popular y marca el inicio de un creciente interés de los narradores por incluir en sus textos temas, personajes, paisajes, costumbres o motivos mexicanos. Robinson documenta este periodo y llega hasta la década de los cincuenta del presente siglo. Su

1 Cecil Robinson, *Mexico and the Hispanic Southwest in American Literature*, Tucson, Arizona; The University of Arizona Press, 1977, p. 353.

análisis aborda novelas como *Southwest* de John Houghton Allen, *The Blood of the Conquerors* de Fregusseon, *El Dorado or adventures in the Path of Empire* de Bayar Taylor, *42nd Parallel*, de John Dos Passos, *Overland* de John William De Forst, *There is a Tyrant in Every Country* de Gilbert Neiman, *Step Down Elder Brother* de Jhosephine Niggli, *Crazy Febrary* de Carter Wilson, *I Wonder as I Wonder* de Langston Huges, *The Black Bull* de Frank Goodwyn, la pieza teatral de Tennessee Williams, *The Nighth of the Iguana* y la narrativa de John Steinbek<sup>2</sup>.

D. Wayne Gunn confirma la existencia de una larga nómina de novelas y el interés permanente, al menos entre los hombres de letras norteamericanos, por explorar, contrastar o explicar la cultura mexicana. Informa que durante el siglo XIX y parte importante del XX se pueden contabilizar más de 450 novelas, obras de teatro y poemas narrativos, y que además existe un número desconocido de cuentos, ensayos y poemas<sup>3</sup>. El texto de Gunn hace comprender al lector que no es posible abordar la ficción de los escritores norteamericanos sobre México sin considerar la influencia ejercida por los británicos. Poetas y narradores como Witter Bynner, Hart Crane, Conrad Aiken, Selden Rodman, Katharine Anna Porter y Paul Horgan se vieron fuertemente influidos por la visión de México del británico D. H. Lawrence. Malcom Lowry y Graham Greene son otros novelistas, com-patriotas de Lawrence, cuya visión de México sigue, probablemente, ejerciendo influencia en los escritores nor-

2. *Ibid.*, pp. 137-351.

3. D. Wayne, *Escritores norteamericanos y británicos en México (Selección)*, México: FCE, 1985, p. 7. En este número se incluye a escritores británicos.

teamericanos. No es gratuito que el estudio de Gunn aborde escritores norteamericanos y británicos. Su mesurada selección permite, a diferencia del estudio de Robinson, profundizar en la literatura norteamericana sobre México; el propio enfoque —escritores norteamericanos y británicos en México— nos ubica en una perspectiva a la vez distinta y complementaria de la de Robinson. El estudio inicia en los años veintes con la llegada del poeta Langston Huges<sup>4</sup> y termina en la década de los sesentas.

En el caso particular de la novela, Gunn documenta las siguientes: *Tampico* de Joseph Hergesheimer (1880-1945), novela sobre el regreso de un petrolero americano a México. La trilogía U.S.A., 1930-1938 de John Dos Passos (1896-1970), proyecto narrativo que Dos Passos concibió como consecuencia de su estancia en México durante 1926-1927 y 1932; *42nd parallel*, *Three Soldiers* y *The Manhattan Transfer*. La novelística de B. Traven (1890-1969), de quien se afirma que es el extranjero que más ha escrito cuentos y novelas situados en México. *Ship of fools* de Katherine Anne Porter, novela que se basa en personajes y escenarios de un viaje que la propia autora realizó en 1931 de Veracruz a Bremerhaven. *Conquistador* de Archibald MacLeish, novela por la que recibió el premio Pulitzer en 1933 y que es la recreación de la conquista a través de la visión de Bernal Díaz. *Tortilla Flat* y *The Pearl* de John Steinbek; finalmente *Naked Lunch*

4. Langston Huges vivió algún tiempo en Toluca en donde encontró motivo para sus escritos: "Mexican market Woman", es un poema inspirado en una indígena que vendía verduras en el mercado de esa ciudad. "Mexican Games", "In a Mexican City" y "Up to the crater of an Old Volcano", son escritos breves. En el primero describe tres juegos que había observado a niños de Toluca, el segundo se refiere a las fiestas, casas y mercados de la misma ciudad, el tercero narra un pasaje que dio con estudiantes desde el Instituto Literario al nevado de Toluca. (Datos referidos por D. Wayne Gunn, *Op. Cit.*, pp. 22-23.)

de William Seward Burroughs. Estas novelas, al lado de cuentos y piezas teatrales lo llevan a afirmar que, en relación con la poesía, la ficción sobre México resultó mejor lo mismo en calidad que en cantidad.<sup>5</sup>

Ambos estudios, el de Robinson y el de Wayne, son valiosos análisis de la presencia de México y lo mexicano en la ficción norteamericana durante la primera mitad del siglo XX.

Durante la década de los veinte y treinta hubo una significativa afluencia de artistas extranjeros a México, muchos de ellos norteamericanos. Al explicar este fenómeno Walker dice que, aparte de lo barato de vivir en México, en comparación con Europa,

... el "exotismo" estaba de moda, y México —con su historia legendaria, su paisaje volcánico subtropical, sus millones de campesinos indios, su reputación de violencia ocasional y su culto a la muerte— era un verdadero tesoro de exoticiidades. Por otra parte, algunos de los escritores europeos y estadounidenses, avasallados por las profecías spenglerianas, estaban convencidos de que Europa se hallaba en decadencia y que la esperanza del futuro podía encontrarse en el estudio y la posible emulación de culturas que aún "no se echaban a perder" con el capitalismo, la ciencia y la tecnología.<sup>6</sup>

Como quiera que sea, hoy México no es el país de las primeras décadas del siglo. El espíritu con que los norteamericanos (Upton Sinclair, Kathryn Ann Porter, Edward Weston, Emily Edwards, Paul Strand, entre otros) vinieron en esos años parece que se ha extinguido:

5 Ibid., p. 26.

6 Ronald G. Walker, *Paradiso Infernal. México y la novela inglesa moderna*, México: FCE, 1984, p. 16.

... hoy por hoy no sabemos de algún norteamericano que viva deslumbrado por nuestro país, ansioso por abarcarlo y comprenderlo mientras tenga vida. Salvo aquellos gringos que han escogido Cuernavaca, "a sunny place for shady people", o Tepoztlán, porque lo creen un centro de energía, México ya no es una meca cultural ni espiritual.<sup>7</sup>

## 2. Obras mexicanas de ficción

En las páginas anteriores anotamos que una cosa es México, visto desde Estados Unidos, como motivo de la ficción norteamericana y otra, muy distinta, es México visto desde Estados Unidos como creador de sus propias obras de ficción. Lo que relaciona ambas es ser parte de un mismo proceso: la interacción cultural entre dos países vecinos. Lo primero, México como pretexto de la ficción norteamericana, registra una importante etapa en los años 1920 a 1940. Lo segundo, México visto desde Estados Unidos como creador de sus propias obras de ficción, registra un reconocimiento sin precedentes en la década de los sesenta, década del *boom* de la novela latinoamericana, en cuyo contexto se estudia la ficción generada en los años cuarenta y cincuenta.

Nuestro trabajo inicia en el decenio de los cuarenta, década en la que surgieron las primeras novelas mexicanas que, junto con otras de nuestro continente, constituyeron lo que Brushwood llama *nueva novela latinoamericana* y que, en juicio de los críticos norteamericanos, es

7 Elena Poniatowska, "Literatura mexicana del siglo XX" en *Libros de México*, Núms. 27-28, abril-septiembre 1992, p. 24. Poniatowska publicó recientemente una extensa novela que recrea, en los primeros capítulos, la vida cultural de México de los años veinte y treinta; *Tinísima* es el nombre del texto de ficción de más de 650 páginas que novela la vida de Tina Modetti y del México de principios de siglo.

el inicio de la adultez de la novela latinoamericana. Esta adultez, consolidada en los sesenta, trajo consigo el interés de traducir las obras de ficción latinoamericana a otros idiomas. Nuestra literatura transigió así a lectores no hispanoamericanos.

Analizar y explicar la recepción de la literatura latinoamericana en ámbitos no hispanoamericanos es una tarea por hacer. El trabajo que aquí presentamos busca ser una contribución al tema, se pretende con este estudio analizar la recepción de la literatura mexicana, específicamente novela, en Estados Unidos durante las últimas cinco décadas.

Desde el inicio del proyecto tuvimos que renunciar a abarcar la totalidad de novelas mexicanas traducidas al inglés, estudiadas o comentadas en Estados Unidos. Nuestro objetivo se limitó a seleccionar una novela por década, la que parecía ser más representativa para la crítica norteamericana.

El capítulo primero se refiere a la recepción de *Al filo del agua*. Esta novela marca para la crítica literaria norteamericana el salto cualitativo de la ficción mexicana durante los cuarenta, el ingreso de la novela mexicana a la corriente de la novela moderna; los juicios de la crítica que el capítulo primero reúne son argumentos que por diferentes caminos derivan en una misma conclusión: con *Al filo del agua* la novela mexicana adquiere un nuevo nivel de madurez.

El capítulo segundo aborda a *Pedro Páramo*. Al revisar los artículos generados por la crítica norteamericana, referentes a la novela mexicana de los cincuenta, encontramos que la novela de Rulfo es el trabajo de ficción que mayormente llama la atención de los acadé-

micos estadounidenses. *Pedro Páramo* es considerada una pieza fundante de la novela hispanoamericana contemporánea, su importancia se eleva por encima de las fronteras de una década y un país. Nuestra intención en este capítulo es mostrar la característica de la novela sobre la que insistentemente trabajan los críticos norteamericanos: la codificación de mitos universales.

El capítulo tercero se ocupa de *La muerte de Artemio Cruz*. La década de los sesenta fue una época fructífera, un periodo de producción literaria sin precedentes para América Latina. En este contexto varias novelas y novelistas mexicanos adquirieron prestigio internacional. Carlos Fuentes fue una de las presencias más visibles de las letras mexicanas en Estados Unidos. Este capítulo se ocupa de la recepción de *La muerte de Artemio Cruz*, novela considerada por varios críticos en Estados Unidos como su primera mejor novela y como modelo representativo de la ficción latinoamericana de esos años. Los estudios a los que se hace referencia no están agrupados en una temática común; por el contrario, la crítica norteamericana compilada sobre la novela de Fuentes muestra los distintos ángulos de apreciación en torno a un mismo texto. La hemerografía reunida ilustra que para la crítica no siempre ha sido fácil ponerse de acuerdo sobre los méritos de un texto y, en el caso de Fuentes, la crítica norteamericana está —como dice Monegal— tan dividida como la geografía de América Latina.

El capítulo cuarto es una aproximación a *Morirás lejos*, novela publicada en los sesenta. Pero considerada, por Ann Duncan, producto de la década de los sesenta debido a las modificaciones con que fue publicada posteriormente. En este capítulo se procura dar, aunque de



manera parcial, un panorama de la novela mexicana posterior al *boom*. A su vez el capítulo quinto se constituye de algunas notas sobre novela mexicana en los ochenta. Finalmente se anexan conclusiones y un apéndice bibliográfico.

Nuestro estudio encontró un modelo metodológico importante en el trabajo de Arnold Chapman, *The Spanish American Reception of United States Fiction 1920-1940*,<sup>8</sup> y en el de Dietrich Rall, *La literatura española a la luz de la crítica francesa 1898-1928*.

El trabajo de Chapman proporcionó la idea para la presentación del producto final de nuestra investigación. El estudio de Rall otorgó una valiosa premisa, que tuvimos presente a lo largo de la escritura de este trabajo, y que transcribimos para que acompañe al lector que incurriera en nuestro escrito:

8. Chapman es, hasta donde nuestra investigación bibliográfica llegó, el único académico norteamericano que ha explorado la recepción de la ficción norteamericana en países hispanoamericanos. Su investigación comprende el periodo 1920-1940. La razón por la que pocos analistas literarios se preocuparon, al menos hasta la mitad del siglo XX, por documentar el impacto de la ficción estadounidense en hispanoamérica es, según el propio Chapman: "To begin with, except for rare instances, no citizen of the United States who is also a writer of fictions will be much affected by his reception in Spanish America, or his want of it, for that matter".

La ficción de Estados Unidos, muestra el autor, comenzó a llamar la atención del público hispanoamericano en la década de los años treinta con el surgimiento de novelistas como John Dos Passos, Sinclair Lewis y Theodore Dreiser entre otros. De las novelas norteamericanas y su recepción en México, Chapman documenta las siguientes: Bocetos californianos de Bret Harte, fue uno de los libros más vendidos tanto en Buenos Aires como en el México de principio de siglo; Chapman supone que Doña Bárbara, la novela de Ramón Gallegos, toma su forma de los escritos de Harte. Tom Swayze de Mark Twain, traducida por Carlos Perera y publicada en España. Ralub, de Waldo Frank, fue firmemente recibida en México en tanto que en Perú el filósofo José Carlos Mariátegui le basó un artículo resuminente. También refiere la gran recepción e influencia de John Dos Passos y William Faulkner con *Maubant Transfer* y *As I Lay Dying* respectivamente. Ver: Arnold Chapman, *The Spanish American Reception of United States Fiction 1920-1940*, University of California Press, 1966, pp. 14-171.

El estudio de cómo el público de un país recibe la producción literaria de otro, constituye un tema importante en la literatura comparada. Si ya de por sí es difícil determinar con exactitud los factores que influyen en el éxito de un autor o de una corriente literaria en su propio contexto lingüístico y sociocultural, las dificultades variables aumentan cuando se traspasan las fronteras.<sup>9</sup>

Hacer un boceto de la presencia de la novela mexicana en Estados Unidos es apenas una contribución mínima al amplio estudio de la interacción cultural de dos países que coinciden en una estrecha frontera geográfica, un río. Pero, paradójicamente, están separados por una vasta frontera cultural.

El primer propósito de la investigación fue describir la recepción de nuestros textos literarios en un contexto ajeno al que se producen. En última instancia este trabajo pretende poner a prueba el valor literario que nosotros damos a nuestras propias novelas.

9. Dietrich Rall, *La literatura española a la luz de la crítica francesa 1898-1928*, México: UNAM, 1983, p. 9.

## CAPITULO PRIMERO

### LOS AÑOS CUARENTA: LA MADURACION DE LA NOVELA MEXICANA, EL CASO YAÑEZ

La historia de la novela mexicana, vista desde la perspectiva del fin de siglo, muestra con mayor claridad que durante los años cuarenta se manifestaron importantes cambios técnicos y temáticos en el proceso de composición novelística. Este fenómeno y la magnitud de sus implicaciones fue percibido cabalmente por la crítica norteamericana dos décadas después, cuando la novela mexicana comenzó a circular de manera significativa en el mercado editorial estadounidense.

*Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, es la referencia obligada que permite ilustrar la tesis, casi unánime, de la crítica norteamericana sobre la novela de los cuarenta. Las siguientes secciones que conforman

- 1 El arribo de la novela mexicana al mercado editorial estadounidense durante los años sesentas es parte de un fenómeno más amplio: la irrupción de la ficción hispanoamericana en el mundo del lector no hispanico. Ver: J. S. Breshtwood, *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, 1984, p. 9. (La primera edición de este libro fue en inglés, publicada en 1975, bajo el título *The Spanish American Novel. A Twentieth-Century Survey*).

este capítulo sintetizan las variaciones que la crítica norteamericana adopta en torno a un mismo argumento: la ficción mexicana registra un salto cualitativo durante los años cuarenta.

### 1. Joseph Sommers: el entusiasmo de sus juicios

La novela mexicana llegó a una nueva etapa de maduración en los años cuarenta. Esta afirmación es claramente defendida por Joseph Sommers. Sommers escribió, durante los años sesenta, juicios entusiastas sobre novela mexicana. Se puede decir que sus escritos —al igual que los de Brushwood, Langford, Haddad, McMurry y otros— influyeron para que la producción novelística de nuestro país transitará a un círculo más amplio de lectores norteamericanos, dejando atrás el estrecho ámbito de los especialistas en literatura hispanoamericana.<sup>2</sup>

En el prefacio del libro dedicado a la novela mexicana, Sommers establece como premisa inobjetable que a partir de 1947, con la publicación de *Al filo del agua*, la novela mexicana adquiere un nuevo nivel de madurez:

2. Es necesario remarcar que la llegada de la novela mexicana a los Estados Unidos durante los años sesentas se contextualiza dentro del fenómeno de la amplia recepción de la novela hispanoamericana en aquel país, y que ello es parte del llamado boom; pero en este capítulo no es a tal suceso al que nos referimos, sino al de la nueva novela durante los cuarenta. El término nueva novela lo utilizamos aquí en el mismo sentido en que Brushwood lo hace: para distinguir la producción literaria de los años 1946-1949 (etapa de reafirmación de la novela hispanoamericana), de los sucesos relativos al boom de la novela hispanoamericana en 1962-1963. Ver: *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, 1984, pp. 157-160.

An operating premise here is that the Mexican novel reaches a new level of maturity beginning with the publication in 1947 of *The Edge of the Storm* by Agustín Yáñez. This notion has been stated in general terms by critics such as Emmanuel Carballo and authors like Carlos Fuentes.<sup>3</sup>

¿Por qué considerar a la novela de Yáñez como punto de partida de la llamada nueva novela? ¿Cuál es la contribución de *Al filo del agua* a la historia de la novela mexicana moderna? ¿en qué se distingue la nueva novela de la novela de la revolución? ¿por qué suponer que la novela de Yáñez es una novela moderna en el mismo sentido en que decimos que las novelas de Joyce, Proust, Faulkner o Dos Passos?

Sommers encuentra que la clave, para ubicar la novela de Yáñez en la corriente de la novela moderna, está en la manera en que el escritor maneja la vida psicológica de sus personajes. Desde este punto de vista, Yáñez es el primer mexicano que incorpora los principios freudianos a la novela. Introduce el monólogo interior, utiliza material onírico e impulsos sexuales como ingredientes fundamentales en el diseño de sus personajes; explora el subconsciente, la represión, el simbolismo, la sublimación y las expresiones de los personajes en sus distintas posibilidades. De esta forma, la relación entre lo consciente y lo inconsciente determina, al menos en los personajes principales de *Al filo del agua*, la significación primordial de la novela.

La historia de casos, desglosada detalladamente hasta la descripción de los síntomas, es una técnica recurrente en Yáñez. Luis Gonzaga y el padre Islas son dos

3. Joseph Sommers, *After de storm. Landmarks of the Modern Mexican Novel*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1968, p. IX.

personajes de *Al filo del agua* en quienes se observa dicha técnica; ambos personajes durante el desarrollo de su papel rompen la frágil frontera que separa la cordura de la irracionalidad, el miedo y la culpa los lleva a perder todo contacto con la realidad. El caso de Luis Gonzaga es el más desarrollado por Yáñez; a la par que el escritor combina la biografía del personaje con el estudio de personalidad, Luis Gonzaga avanza en su degradación síquica. El lector nota la aparición de la locura en el personaje por una serie de rezos incoherentes, monólogos caóticos y conductas extravagantes; el fluir de conciencia delata el surgimiento de una demencia que halla su origen en el conflicto entre sexualidad y religión.

El caso del padre Islas es distinto, sin embargo el propósito es semejante; se trata de un personaje a quien el escritor retrata mayormente en su conducta externa y cuya obsesión por la sexualidad se anuncia en la parte inicial de la novela. El padre Islas es un asceta que desde la dirección de las hijas de María ejerce una tutoría represiva sobre las mujeres, solteras o casadas, del pueblo. Su encono hacia cualquier relación hombre-mujer y su hermética rutina personal constituyen el perfil psicológico del personaje. Al igual que Luis Gonzaga, el padre Islas llega a un estado sicótico provocado por el extremo celo en asuntos religiosos.

Es este manejo de la vida psicológica de los personajes el elemento esencial que, de acuerdo a Sommers, permite a Yáñez construir personajes complejos:

The incorporation of modern psychological knowledge by means of narrative technique is the essential literary element enabling Yáñez to fashion complex characters - a feature which

markedly distinguishes *The Edge of the Storm* from the novel of the Revolution.<sup>4</sup>

A diferencia de las novelas de la revolución, *Al filo del agua* recurre a técnicas novelísticas modernas para generar el clima emotivo de un pueblo que no tiene lugar geográfico definido, un pueblo que es a la vez ambiente y protagonista colectivo. El hecho de que Yáñez omita la localización geográfica del pueblo significa una universalización del sitio, un transitar de algo meramente local a lo universal. De esa forma, la novela no es un catálogo de juicios morales sobre la revolución y la nación. Yáñez habla desde una distancia más alejada; no ofrece juicios inapelables, no ofrece soluciones.

Yáñez is the first Mexican author who consciously transcends narrow literary nationalism, finding it no longer adequate to the demands of the modern novel. While his work is an ex-amination of the national past, the themes and techniques are universal.<sup>5</sup>

El uso del tiempo en la novela del jalisciense es otro elemento que permite a Sommers ubicarla en la corriente de la novela moderna. El crítico norteamericano dice que la estructura de la novela de Yáñez convierte el progreso del tiempo en un fenómeno más complejo que la mera secuencia lineal: a pesar de que la narración sigue un orden cronológico definido que va de la cuaresma de 1909 al estallido de la revolución de 1910, los sucesos están entrelazados de tal manera que el tiempo en que ocurren deja de ser una sencilla línea cronológica con un principio y un fin.

4 Joseph Sommers, *Ibid.*, p. 55.

5 J. Sommers, *Ibid.*, p. 67.

La simultaneidad del tiempo, el monólogo interior, la incorporación del conocimiento psicológico al texto narrativo y el tránsito de temas regionales a temas de interés universal constituyen los principales recursos de la técnica novelística moderna a los que, dice Sommers, Yáñez apela.

El lector encuentra en el "Acto preparatorio" la introducción a la novela de Yáñez. Hay en esas páginas un retrato lúgubre del pueblo anónimo de mujeres enlutadas; se trata de un pueblo detenido en el tiempo, sin alegría, sin movimiento, ceñido a una férrea rutina religiosa. El autor es reiterativo en la descripción de la sequedad del paisaje y de los seres humanos. La sección introductoria de la novela es, para Sommers, de un estilo sonoro en su fraseo, semejante a la cadencia de la liturgia y generador de una serie de vívidas impresiones en los sentidos. La parte siguiente, el capítulo primero, introduce cuatro personajes, cada uno retratado en sus reflexiones nocturnas. El lector nota el enfrentamiento entre los deseos personales de los personajes y las tradiciones sociales, religiosas y morales que impone la comunidad.

Sucedé un nuevo capítulo, en el que se inaugura una forma narrativa de cambios rápidos de un conjunto de personalidades y circunstancias a otro; la perspectiva del capítulo se expande de lo individual a lo colectivo, el lector es testigo de los ejercicios anuales de cuaresma dramatizados por varios personajes. Los cuadros entre escenas individuales y de grupo se alternan estableciendo subtramas entretreídas.

La cuidadosa lectura que Sommers hace de *Al filo del agua* le permite distinguir distintos hilos narrativos o, como él las nombra, subtramas.

Ello significa, según Sommers, que la trama progresa de manera simultánea en varios frentes. En cada frente el progreso se da de acuerdo al hilo narrativo correspondiente y, lo más interesante, cada frente orilla al lector a establecer relaciones y conexiones. De esta forma la cronología se subjetiva; para un grupo de personajes posee una forma y un significado semejantes, para otro grupo posee un valor y un ritmo diferentes. El tiempo individual y colectivo se combina y de esa mezcla surge el efecto de simultaneidad. Esto se puede apreciar de manera notoria en la secuencia del capítulo diez al trece:

"Holy Cross Day", chapter ten, is set on May 3, 1909. Its multiple scenes capture simultaneously the status of various relationships at that time; the first physical contact between Damian and Micaela, and the final brief encounter of Victoria and Gabriel. Interperesed are scenes describing the town's pilgrimage to the Mission Cross on a nearby hill, underlining the biblical quality of the village customs of worship, and the highly significant dream of Don Dionisio, the thematic echoes of which resound in subsequent developments.

Chapter eleven, centering on Father Islas, continues until end of June, when the fanatic chaplain has a heated interview with Damian on the subject of Micaela. The following chapter "Ascension", reverts to Gabriel and Victoria, narrating the sorrowful reaction which her departure produces in Gabriel. It spans from May 6 through May 20. Chapter thirteen picks up the Damian-Micaela thread from chapter eleven (and from earlier references which had already predicted its outcome) and recounts the events of July and August -the murder and its aftermath.<sup>6</sup>

6 J. Sommers, *Ibid.*, p. 48.

La primera subtrama es la inútil lucha del padre Dionisio por distanciar a los feligreses, que en este caso son casi todo el pueblo, de las influencias subversivas del exterior; no sólo de los periódicos cuyas noticias hablan de crímenes violentos sino de intranquilidad política, de estudiantes que en el período vacacional regresan a casa; de los trabajadores emigrantes que después de trabajar en los campos de Estados Unidos regresan al pueblo y, lo más grave, traen el contagio de las costumbres modernas y los valores de una sociedad protestante; de visitantes como Victoria, la hermosa viuda que trastorna a los hombres del pueblo. La segunda subtrama se constituye por el amor secreto entre Micaela y Damián, uno de los norteños; este hilo narrativo es para Sommers subtrama clave en el desarrollo de la novela. Un tercer hilo narrativo es la influencia de Victoria sobre Gabriel, el campesino del pueblo. Finalmente el cuarto hilo narrativo implica a María, la sobrina de Don Dionisio, que termina huyendo del pueblo al lado de los revolucionarios.

En juicio de Sommers la sustancia narrativa de *Afílo del agua* sobrepasa la suma de los hilos narrativos. El protagonista central no es el individuo, es el mismo pueblo. El eje de la novela es el destino del pueblo cuyas características están perfiladas de secuencias narrativas que retratan a la colectividad, como es el caso de los ejercicios de cuaresma, la celebración de la semana santa, el velorio de la madre de Damián, las actividades de grupos como los norteños, los estudiantes y las beatas de la congregación que dirige el padre Islas, la indignada respuesta del pueblo a la banda de músicos borrachos. Sommers tiene razón: la suma de sucesos, colectivos e

individuales, forman la estructura de la obra; pero la sustancia narrativa de la novela no es la suma de sucesos.

Para el crítico norteamericano la narrativa de Yáñez se sustenta en gran medida en una estructura antitética, una especie de prueba de contrarios en la que se pone frente a frente dos ideas opuestas o dos estructuras de pensamiento que chocan entre sí. De manera individual los personajes están divididos, al encontrar que sus deseos y pasiones marchan en sentido opuesto de la observancia religiosa; así, en María, Don Dionisio y Tímoreo entre otros, el principal conflicto es la lucha interna entre pecado e impulsos de su naturaleza. El diálogo interior de Mercedes, la soltera que intenta dormir, es ejemplo evidente que ilustra la naturaleza de la lucha que los personajes liberan en su interior; ella recibe una carta secreta de un posible pretendiente, la carta desencadena una lucha interna en la que la conciencia y el instinto se enfrentan en una encarnizada batalla. El pensamiento de los personajes es tratado convencionalmente en tercera persona, hay sueños simbólicos y fragmentos cortos de ideas transcritas entre comillas y paréntesis mezclados en escenas de diálogos y descripciones normales. A nivel colectivo la contraposición de elementos encuentra un logrado ejemplo en el capítulo "Los norteños", donde se combinan pasajes cortos de un diálogo anónimo; en primer término el lector encuentra un conjunto de fragmentos, rumores, que sintetizan el resentimiento popular contra las actitudes, hábitos y moral que los trabajadores migratorios introducen al volver de Estados Unidos. La contraparte es una larga réplica de un norteño anónimo hablando con el padre Reyes; le insiste en la necesidad

de que tarde o temprano la gente pugnará por un cambio en las costumbres del pueblo.

Como ha quedado establecido en páginas anteriores, el resultado de incorporar conocimientos psicológicos en la construcción de la novela, mediante la técnica narrativa, permite a Yáñez construir personajes complejos. La caracterización, por ser resultado de este proceso, llama de manera especial la atención de Sommers. Para él, el problema de la caracterización puede verse desde dos ángulos, uno colectivo y otro individual:

A nivel colectivo está el pueblo, sin localización geográfica, al margen de una ubicación física definida, lo que permite que la villa adquiriera una dimensión simbólica con implicaciones en todos los ámbitos de la novela. Las voces anónimas, complementarias de la caracterización individual, particularizan al pueblo, el fluir de esos pensamientos, los detalles revelados y las frecuentes vistas lejanas y próximas del caserío del pueblo son logro de una narración en la que nadie es el protagonista central, lo que no impide que algunos personajes estén altamente desarrollados.

A nivel individual don Dionisio Martínez, sacerdote de la parroquia, es uno de los personajes más trabajados por el novelista. Sommers encuentra en el destino de este personaje un paralelo de las peripecias del pueblo, señala el hecho de que la personalidad del padre Martínez influye en todas las figuras importantes de la narración. La trágica figura del sacerdote surge poco a poco, aparece dispersa en distintos momentos de la estructura novelesca, el personaje establece relaciones lentamente con otros personajes y el lector a su vez ata cabos hasta reconstruir de manera total el personaje. Don Dionisio

posee la sensibilidad para detectar desde el confesionario los peligros provenientes del mundo exterior; así, frente a rumores de secretos grupos masónicos y espiritistas lo vemos manipular a los fieles, desde el confesionario, para obtener información. Funge también como un punto de tensión entre el extremado celo religioso que va del padre Islas —que extirparía la sexualidad de la conducta y el pensamiento humano— al padre Reyes —que pugna por elementos de reforma social y práctica religiosa moderna. Entre la flexibilidad doctrinal y el celo extremo don Dionisio encuentra su ubicación en el universo novelesco; pero no porque se encuentre en la media, sino porque en su posición vital se superponen ambos extremos, conviven y cohabitan en una gran tensión que termina por llevar a los personajes a un fin desdichado:

*His heavy-handed repression of his niece, for whom he feels tender love, produces her frustration and ultimate rebellion. For the bell-ringer Gabriel, also raised by Don Dionisio in an aura of religious orthodoxy and overprotective kindness, his influence proves again to be essentially negative and repressive. Gabriel's love for Maria and the impulse for artistic expression which Victoria ignites in him are thwarted by the priest's insistence upon rigid morality.*

En la medida en que el lector avanza en la novela se percata de la gradual pérdida de confianza de don Dionisio en sus propios valores; sus protegidos rechazan, uno tras otro, las enseñanzas introducidas por él; sus propias convicciones se debilitan. Su conflicto interior es mostrado al lector por un sueño en el cual los seres que ama son contaminados por el pecado, se siente culpable

7 J. Sommers, *Ibid.*, p. 51.

de ello y el fluir de su pensamiento revela no sólo culpabilidad sino dudas sobre sí mismo y Dios.

Este tratamiento del personaje significa, para Sommers, que Yáñez ve la autenticidad del catolicismo de don Dionisio con compasión, aun cuando penetra en la fragilidad de sus soportes psicológicos. Don Dionisio es finalmente un genuino mártir que con toda su voluntad busca lograr algo imposible: cambiar el movimiento de la naturaleza y de la historia humanas.

El viejo Lucas es otro de los personajes que llaman la atención del crítico norteamericano:

Lucas is an authentic character, expressive in his language and distinctive in his personality. Within the novel he is vital to the sequence of events and the internal structure. His role as the interpreter of the dialects of history is successful because it stems from novelistic technique.<sup>8</sup>

Por la ambientación de la novela en la cercanía de la revolución, el texto de Yáñez supone una causalidad histórica. Pero la visión de la historia en *Al filo del agua*, dice Sommers, es dialéctica y más compleja que la de *El resplandor*, la novela de Magdaleno. Entender los hechos del pasado como guía para entender el presente y como presagio del futuro es una visión no causal de la historia, tiene que ver con el mito del eterno retorno.

En cuanto a la ambientación de la novela, Sommers argumenta que el catolicismo mexicano es el vivo elemento atmosférico que impregna y satura a la novela.

La ambientación de *Al filo del agua* es uno de sus rasgos más distintivos. El ambiente, la atmósfera que

8 J. Sommers, *Ibid.*, p. 47.

acompaña cada etapa de la vida del pueblo es muchas veces más evidente que la presencia de algunos personajes. Se trata de un ambiente hostil, el cual incluye la herencia cultural, el escenario histórico, el clima sociológico, la composición política y económica, así como el ambiente geográfico concreto. Para Sommers el ambiente es un vehículo importante que trasmite la peculiar interpretación de Yáñez sobre la realidad que confrontan sus personajes; es una dimensión indispensable sin la cual los personajes no estarían terminados y, en cambio, aparecerían deformados. El ambiente de *Al filo del agua* es la atmósfera de un pueblo cuyo carácter, humor, creencias, modo de existir y lazos con el mundo exterior se encuentran resquebrajados. La tradición es una gran piedra atada al cuello de este pueblo, los personajes se empeñan en revivir el pasado, se apegan a los valores culturales heredados y rechazan cualquier innovación. Y de todos los aspectos del tradicionalismo la religión es el de mayor peso.

La tradición religiosa como elemento de opresión a lo largo de la novela es examinado por Sommers. De su examen sobresalen las ideas siguientes.

Hay varios conflictos temáticos que subyacen en la práctica religiosa y en las creencias del pueblo. En don Dionisio se trata de un conflicto entre ética cristiana e instintos primarios; en Mercedes, Damián y Micaela el conflicto es entre una serie de normas sociales restrictivas y la libertad individual. La omnipresencia de la tradición religiosa es tal que influye en la secuencia temporal de la novela y la estructura, en virtud de que los capítulos más elaborados están contruidos a partir de los momentos



más importantes en la vida del pueblo. Esos momentos están determinados por un estricto calendario religioso.

La propia manera en que está escrita la novela tiene la propiedad de comunicar el ambiente ortodoxo del pueblo; las páginas iniciales de *Al filo del agua* se constituyen de frases rítmicas y reiterativas en su acumulación de adjetivos, sonidos y características visuales. La falta de movimiento y la impresión de permanencia son el efecto de la prosa de Yáñez en el "Acto preparatorio". Es una prosa estilo barroco, dice Sommers, de construcción y elaboración majestuosa; notable también en la descripción del tormento interior de Luis Gonzaga o de la reacción emocional del pueblo al experimentar la novedad de la música popular. En los dos casos, uno individual y otro colectivo, la descripción total sirve para sacar a relucir detalles emotivos en donde los sentimientos interiores chocan con la práctica clerical. La música tiene estrechas vinculaciones con los asuntos religiosos; las campanas del pueblo son una presencia inasible, pero firmemente situada en el centro de la villa. Su ausencia o distorsión -como en la ocasión de la pena de Gabriel- tiene un efecto perturbador en los habitantes del pueblo. En el caso de Victoria, cuando Gabriel termina de tocar, el tañedor adquiere poderes místicos y Victoria corre al encuentro de él en la torre de la iglesia.

Otro aspecto de la densa atmósfera religiosa del pueblo lo producen las mujeres vestidas de negro, mujeres jóvenes y ancianas que visten como si estuvieran de luto. Hay una presencia viviente de valores y símbolos bíblicos que producen numerosas referencias sugestivas. Es el caso de la descripción del viernes santo, la evocación de la viuda Victoria, del Arcángel de la muerte y los

cuatro jinetes del Apocalipsis cuando escucha el tañido de las campanas.

En suma, el catolicismo mexicano es el opresivo ambiente que flota en la novela de Yáñez.

Sommers aborda, finalmente, un punto que él denomina visión de mundo. En esta sección hace notar la ambivalencia de la novela de Yáñez. En su juicio, esta característica coloca a *Al filo del agua* aparte de sus predecesoras, como una novela fundamental, en donde no hay juicios morales explícitos contra los personajes, contra la revolución o la nación. Yáñez ve la revolución en perspectivas y no ofrece un juicio final, lo que muestra en su novela es el antagonismo entre opuestos, específicamente entre la estructura anacrónica de una institución y la naturaleza humana.

Sommers encuentra en la novela de Yáñez un tono anticlerical, pero no antirreligioso. El anticlericalismo, dice el norteamericano, radica en la profunda inadecuación del dogmatismo ciego, fanático, que afirma la hegemonía de la muerte y la culpa sobre la vida y el amor; es una devastadora visión crítica de las prácticas anacrónicas que se ocupan de reprimir al individuo e imponerle miedo en lugar de fe, generando angustia en vez de esperanza. Pero la novela no es antirreligiosa. Su aproximación dualista hace posible una visión sensible de la religiosidad auténtica, escondida en el extremismo y las tradiciones heredadas a través de los siglos.

Otro aspecto novedoso de la visión de Yáñez es la relación individuo y fuerzas sociales; en su novela el hombre ya no se encuentra del todo a merced de los hechos, ni su destino depende solamente de las pasiones externas. Para Sommers la introducción de la sicología

freudiana amplía el punto de vista del autor y éste lo sitúa en una moderna interpretación del hombre, capaz de moverse libremente hacia su afirmación sexual, artística, política.

Sommers suscribe su desacuerdo con algunos críticos que han pasado por alto la aproximación dialéctica del escritor. Dice que de acuerdo con lo escrito en *Al filo del agua* es posible determinar un conjunto coherente de implicaciones entre el pueblo y la revolución. Para don Dionisio la revolución representa una tragedia mayor, como también lo es para las Hermanas de María, congregación de mujeres enlutadas que permanecen derrotadas, tomando una actitud defensiva y hostil; es claro que ellas no son el soporte de la nueva fuerza social. Rito y María por su parte encuentran su liberación cuando el movimiento armado estalla. Ellos han elegido seguir la revolución. En el propio pueblo se supone que las relaciones de poder cambiarán, el poder será de los nortños que buscan imponer nuevas normas sociales, culturales y económicas sobre la comunidad semifeudal sojuzgada por la iglesia. En suma, para Sommers toda la estructura de la narración toma en cuenta el paralelo entre la situación del pueblo y de la nación, y lo más importante, el paralelo se aplica a una escala más amplia: lo que ocurre en el pueblo es lo que pronto ocurrirá en la nación. Pero, por su tratamiento narrativo, la revolución deja de ser un fenómeno exclusivamente mexicano.

He not only applies European concepts, such as those of Freudian psychology, and a view of reality which seems based in Hegelian dialectics and contemporary relativism, but also imports a sense of literary form and craftsmanship. Toward this goal, he approached his work with a considerably broader

acquaintance with world literature than his predecessors possessed<sup>9</sup>.

Sommers observa que Yáñez aprendió no sólo el monólogo interior de Joyce sino que compartió con él cierto número de actitudes. Resume los méritos del trabajo artístico del jalisciense en las palabras siguientes:

Shunning traditional emphasis on anecdotal elements and withdrawing from the immediacy of a thesis, Yáñez moved in the direction of literary self-reliance. Artistic autonomy, a universal outlook, the perception of reality as complex and ambiguous, authentic psychological probing—these are the qualities which make *The Edge of the Storm* the turning point in Mexican fiction.<sup>10</sup>

Sommers es un lector cuidadoso, su lectura reflexiva y detallada lo condujo a encontrar en la novela de Yáñez un cambio que era necesario señalar. Su opinión fue seguramente un estímulo para que los lectores se acercaran a *Al filo del agua*, el entusiasmo de sus juicios invita a la relectura de esa novela bajo una nueva perspectiva.

## 2. Ethel Brinton y Elaine Haddad: traducción y crítica

El caso de *Al filo del agua* es significativo para la novela mexicana de los cuarenta, pues constituye un cambio cualitativo en nuestros modos artísticos de composición verbal. Su publicación en 1947 y su revaloración por

<sup>9</sup> J. Sommers, *Ibid.*, p. 67.

<sup>10</sup> J. Sommers, *Ibid.*, p. 68.

la crítica norteamericana en la década de los años sesenta, confirman su importancia y supone un mayor interés de Estados Unidos por la literatura mexicana. Desde su publicación en inglés la novela de Yáñez fue afortunada. No todos la defendieron y elogiaron con el mismo entusiasmo de Sommers "es el caso de Elaine Haddad y John S. Brushwood", pero advirtieron en ella una nueva etapa de desarrollo en la novelística mexicana.

*The Edge of the Storm* fue el título con el que la Universidad de Texas publicó en 1963 la novela de Yáñez. La traducción fue de Ethel Brinton y en la edición se incluyeron ilustraciones de Julio Prieto. Los comentarios de *The New York Times Book Review*, aunque moderados, hablan de originalidad en la estructura y tratamiento del tema:

The novel is an original, in writing, structure and treatment of México and its revolution. Densely textured in the prose, evocative in almost every scene.<sup>11</sup>

El trabajo de traducción fue elogiado por el comentarista de *The New York Times Book Review*: "Ethel Brinton has translated the novel into superb English". Y la traducción al inglés fue reseñada en México por los articulistas de aquella época.<sup>12</sup> Brinton, años más tarde, expresó sus juicios. Clasifica el trabajo de Yáñez dentro de la novela de la revolución. A primera vista, dice la traductora, los estudiosos pueden dudar de incluir *Al filo*

*del agua* entre las novelas de la revolución mexicana porque la acción termina cuando llegan al pueblo los primeros rumores de la revolución; pero la novela de Yáñez tiene que ser incluida en la novela de la revolución, ya que es la expresión artística de las tensiones de la vida de un pueblo que como muchos otros catalizaron la revolución de 1910.

Además, la maestría con que el autor busca y encuentra la forma concreta en que sus ideas pueden mejor expresarse, lo que llama el poeta T. S. Eliot el *objective correlative*, y su conocimiento profundo de la psicología mexicana, dan al libro un valor literario y artístico que lo hacen una de las mejores novelas producidas hasta ahora en México.<sup>13</sup>

En el título de la novela de Yáñez la traductora encuentra dos imágenes que se reducen a un sólo significado: la inminencia de la revolución. La primera se refiere al conocido hecho que el propio Yáñez ha explicado, el momento en que las nubes anuncian lluvia inminente. La segunda imagen es el momento en que el agua, brotando incansablemente sale de sus límites. Ambas imágenes sugieren las tensiones del pueblo y los personajes, emociones que están a punto de estallar y que son los ejes fundamentales de la novela en cuestión.

La novela no tiene protagonista central. El asunto es la vida de un pueblo de Jalisco en el lapso de veinte meses que comprenden de la cuaresma de 1909 a noviembre de 1910, fecha en que grupos revolucionarios pasan

11 Harry Silvester, "Revolution's Village" en *The New York Times Book Review*, agosto 1963, p. 4. Silvester es novelista y en esos años trabajaba para la oficina de asuntos cubanos del Departamento de Estado del gobierno norteamericano.

12 En México, el suplemento dirigido por Fernando Benítez, *México en la cultura*, el número 76 del 31 de julio de 1963, página XVII, se ocupó de la aparición de *Al filo del agua* en el mercado editorial norteamericano.

13 Ethel Brinton, "Al filo del agua, novela de la Revolución Mexicana" en *Un mexicano y su obra* de Alfonso Rangel Guerra, México: Empresas Editoriales, 1969, p. 286.

por el pueblo. La trama está formada por el entrelazamiento de la vida de los personajes, de su relación con los otros se derivan los hilos de la acción. Marta, María, Gabriel, Victoria, son personajes que, además de su personalidad individual, juegan un papel simbólico en tanto que son codificación de arquetipos bíblicos.

Con sumo arte el autor da a la estructura forma de una composición musical o de una danza ritual, dando a ésta, en su Acto Preparatorio, una relación simbólica a los deseos de la humanidad. Podemos ver la acción de la novela como esta lucha de deseos y miedos. En personajes como Mercedes Toledo triunfan los miedos, en otros como Micaela Rodríguez, Damián y María triunfan los deseos.<sup>14</sup>

Brinton insiste en el fenómeno musical que la novela adquiere. El "Acto preparatorio" funciona, para la traductora, como la obertura de una sinfonía; el capítulo primero es una especie de contrapunto en que el lector presencia los temores y ansias que se enfrentan en la conciencia de Timoteo Limón. Después, en la siguiente escena, los miedos llenan el pensamiento de Mercedes Toledo, los deseos de Micaela Rodríguez, el fallecimiento de la mujer de Leonardo Tovar y la vida que inicia su pequeño hijo Pedrito. De esta forma, pecado y vicio, muerte y vida son un contrapunto de notas musicales en las que la novela total de Yáñez es, de acuerdo con Brinton, una sinfonía.

Las impresiones de Brinton fueron recogidas, según la fecha que da el texto de Agustín Guerra, en 1967, cuatro años después de que la traducción de *Al filo del*

14 Ethel Brinton, *Ibid.*, p. 287.

*agua* fue publicada. Para ese tiempo la novela de Yáñez había hecho ya un largo recorrido.<sup>15</sup>

Regresemos a los textos de los críticos norteamericanos que durante los primeros años de la década de los sesenta se ocuparon de Yáñez y, por lo tanto, de la novela mexicana.

Después de que *Al filo del agua* fue editado por la universidad texana, y posterior a las reseñas en el *New York Times Book Review*, a cargo de Silvester Harry, y en *The Nation*, a cargo de Joseph Sommers<sup>16</sup>, fue Elaine Haddad la primera en publicar un artículo extenso sobre la novela del escritor mexicano. Bajo el título "The Structure of *Al filo del agua*" apareció el artículo en la revista *Hispania*, este texto es hoy día de referencia obligada para los estudiosos de la obra de Yáñez.

15 Para 1967 *Al filo del agua* estaba próxima a su octava edición, que fue en 1968. La primera edición fue la de 1947 a cargo de la editorial Porrúa; la segunda edición apareció ocho años después, en 1955, en la "Colección de escrituras mexicanas" número 72, de la misma editorial; la tercera edición en 1962 y a partir de 1963 se publicó anualmente una nueva edición, al menos hasta 1967. También para este año *Al filo del agua* había sido traducido al francés, al polaco y llevaba su segunda edición en inglés, la novela había sido traducida al francés por Matilde Pomés con el título *Dremanin la temple* y publicado por la *Liberirie Plon* de París en 1961. Con este motivo el Instituto Francés de la América Latina organizó en su residencia una mesa redonda en donde participaron François Chevalier, Jaime García Terrés, José María González de Mendoza, Enrique González Casanova, Víctor Flores Olea y Ramón Xirru. La traducción al polaco fue hecha por Kalina Wojciechowska y la novela se publicó con el título *Burza za prugiem* en 1965, bajo los auspicios del Instituto Wlasciwy-Pax, de Varsovia. Como dato adicional se sabe que el prefacio de la novela de Yáñez corrió a cargo de Lesław Eustachiewicz y el estudio preliminar fue elaborado por Sergio Pitol. En cuanto a la segunda edición en inglés de *Al filo del agua* apareció en 1965, bajo el mismo sello editorial de la Universidad de Texas. En suma, para 1967 la novela, objeto de nuestro estudio, ocupaba ya un lugar prominente en el escenario de la literatura mexicana y en ámbitos no hispanoamericanos. Al año siguiente, en 1968, Yáñez atestigua la publicación de una lujosa edición de sus obras que la Editorial Aguilar imprime bajo el título de *Obras escogidas*, prologada por José Luis Martínez, con 17 ilustraciones y 1332 páginas.

16 Joseph Sommers, "Novels of a dead revolution", *The Nation*, Vol. 197, Núm. 6, 7, septiembre 1963, págs. 114-115.

Para Elaine Haddad no hay duda que el trabajo del mexicano es una novela madura.

Yet *Al filo del agua* remains undoubtedly the finest of all his writings and the most important of all contemporary Mexican novels.<sup>17</sup>

Hace notar la uniformidad con que los críticos de literatura mexicana señalan a esta novela como ejemplo a seguir por jóvenes narradores, como el inicio de una nueva era en la novela de nuestro país; aún para aquellos analistas literarios que con reservas y juicios moderados, la obra de Yáñez les hace intuir que la novela mexicana ha ingresado a la corriente de la novela moderna. El modernismo consiste en la estructura y variedad de técnicas empleadas. Ello tiende a cambiar la narración directa y consecutiva de los acontecimientos; se trata también de una novela psicológica, que sin centrarse en ningún personaje, presenta el cuadro anímico del pueblo.

The individual studies accumulate to present a rich portrait of the psychology of a town in which, nevertheless, certain people stand out. The amazing thing is that Yáñez has been able to write a novel of psychological depth with this method; for, the most usual manner is that of focusing on one person and making all actions and conversations converge on that individual.<sup>18</sup>

Haddad señala la influencia de *Manhattan Transfer* sobre *Al filo del agua*, punto que el propio Yáñez ha señalado cuando afirma que buscó la forma de aplicar a

17 Elaine Haddad, "The Structure of *Al filo del agua*" en *Hispania*, XLVII, 1964, p. 522.

18 Elaine Haddad, *Ibid.*, p. 527.

un pueblo pequeño la técnica narrativa de Dos Passos. En este sentido *Al filo del agua* es de estructura compleja, pero no original. Hay cambio constante de un personaje a otro, de manera cuidadosa se establecen pistas, rasgos, ideas que en cada caso tienen un enlace, no hay asunto establecido en una escena anterior que se olvide o descuide; cuando la narración regresa a uno de los personajes la información que el lector encuentra complementa lo ya leído y prefigura futuras apariciones. De esta forma se enfatiza y se da forma más acabada a la personalidad de los individuos y se penetra a fondo en las causas de su modo de actuar y concebir el mundo. A diferencia de *Manhattan Transfer*, en *Al filo del agua* la unidad no depende únicamente de los personajes o arreglo de situaciones; los personajes de la novela de Yáñez, además de vivir en el mismo poblado, comparten un sentimiento de culpa común. Es ésta la motivación invisible que unifica al pueblo, se manifiesta al lector en el fluir de conciencia de los personajes. En tanto que la obra de Dos Passos cubre un amplio ámbito temporal, la obra de Yáñez se concentra en un período menor a dos años; para el mexicano no se trata de las actividades de sus personajes a lo largo de los años, se trata de ensayar y poner a prueba la personalidad de los individuos mediante la confrontación de visiones del mundo opuestas.

On the other hand, the social stress of *Manhattan Transfer* needs the expanse of years to get its scope. The result is that *Al filo del agua* has a compactness and depth that makes it quite powerful whereas *Manhattan Transfer* has a diffuseness which, in its own way, is effectual.<sup>19</sup>

19 Elaine Haddad, *Ibid.*, p. 528.

Adentrándose en lo específico de la estructura de la novela de Yáñez, Haddad principia su artículo analizando el "Acto preparatorio", estableciendo así un procedimiento de análisis que se hará común para los críticos de años posteriores.

El "Acto preparatorio" es el mayor golpe de genio de Yáñez, dice Haddad. Es la descripción exterior de un poblado austero y silencioso, no hay árboles ni jardines; hay en cambio un aire enrarecido del que el lector tiene mayor certeza cuando el autor nos aproxima y nos hace entrar a las casas. Sus habitantes son tan tristes como el paisaje. "El Acto preparatorio" conforma un cuadro psicológico del pueblo en el que la propia naturaleza y los objetos que acompañan en su cotidianidad a los personajes, sugieren una atmósfera opresiva, opresión en creciente intensidad y que a la vez adelanta detalles sobre la vida del pueblo. Las páginas de esta parte confeccionan el telón psicológico y físico que corresponde a los personajes. Con esta nota inicial el lector intuye la plenitud y densidad de la novela.

The Acto preparatorio is preparatory not only in that it imbues the reader with the atmosphere but also in that certain elements are introduced which will receive fuller treatment later. (...) Only when the reader is completely attuned to the physical, psychological, moral, social and economic aspects of the town does the curtain rise and the individuals claim his attention<sup>20</sup>.

Una vez que Haddad analiza el primer capítulo enfoca su atención en los cuatro siguientes, mismos que cubren la tercera parte del libro. Reconoce que ninguna

20. Elaine Haddad, *Ibid.*, p. 523.

reseña esquemática puede hacerle justicia a estos capítulos que son la presentación de un gran número de personajes que habitan el universo novelesco descrito en el capítulo inicial. La descripción va del instinto maternal de Marta a la inquietud de Merceditas, de la secreta rebeldía de Marfa al abierto desafío de Micaela. De esta descripción el lector se percata de la firme presencia de la iglesia y su poder. Y aunque en más de cien páginas nada pasa, esto es, no hay acción, a pesar de ello, en estos capítulos se introduce y caracteriza a muchos personajes y al pueblo se le describe con mayor detenimiento.

Los últimos ocho capítulos son analizados en conjunto. Es en ellos donde Haddad encuentra el argumento como tal. Este grupo de capítulos amplían la problemática planteada en los primeros apartados: represión, influencia de la iglesia, ideas liberales de los norteños. "El viejo Lucas Macías", nombre del cronista del pueblo y título del capítulo cinco, marca el paso inicial a la acción en la novela mediante el presagio y la premonición sobre sucesos futuros. "Pascua" es el capítulo siguiente; sirve como escenario para la locura de Luis Gonzaga quien en esa parte acusa a su director espiritual y a Victoria de ser los culpables de su enfermedad. "Los norteños", otro capítulo que se distingue por ser uno de los escasos momentos en los que se polemiza sobre la injusticia social y por la conversación entre dos sacerdotes que manifiestan su oposición a las nuevas ideas y profetizan el fracaso del padre Reyes en su lucha contra las nuevas ideas. El capítulo titulado "Victoria y Gabriel" constituye una especie de interludio que, en juicio de Haddad, desconcierta porque de repente el escritor dedica un apartado completamente a Victoria y Gabriel, cuando por largo rato no

se había detenido en ningún personaje de manera en que lo hace con éstos. A lo largo de todos los capítulos hay numerosos presagios de que algo ocurrirá: posteriormente en el capítulo trece, "La desgracia de Damián Limón", llega como un suceso ya esperado por el lector. Aquí está el climax de la novela: la muerte violenta de Micaela a cargo de Damián es, además del resultado directo de su actitud, una consecuencia del hermetismo y represiones del pueblo; el asesinato de Micaela es como una válvula que momentáneamente deja salir la presión de las pasiones que ahogan a los habitantes del poblado. Finalmente, el capítulo más extenso, "El cometa Halley", es un recuento de los acontecimientos del año de 1910. En las últimas páginas prevalece el sentimiento de que las cosas se dirigen hacia una catástrofe inevitable.

That the Revolution also will be a social one is known but Yáñez has decided to explore its significance on a psychological level. From this springs its appeal and depth<sup>21</sup>.

La traductora de *Al filo del agua*, lo mismo que la autora del primer artículo crítico, extenso y publicado en inglés, registra la dimensión cualitativa de la novela del jalisciense. En ambos casos las afirmaciones vertidas motivan a los lectores a ver, efectivamente, el ingreso de la novela mexicana en la corriente de la novela moderna.

21 E. Haddad, *Ibid.*, p. 528.

### 3. John S. Brushwood: la novela como expresión nacional

Al lado de Elaine Haddad debemos ubicar a otro crítico norteamericano que cronológicamente fue de los primeros investigadores en abordar, como digno objeto de estudio, la novela mexicana. A John S. Brushwood se le deben diversos trabajos sobre literatura mexicana, en específico sobre novela. Sus estudios, igualmente extensos y profundos, ayudan a comprender mejor la historia de la novela en México y en hispanoamérica.

En su primer libro dedicado a la novela mexicana, Brushwood fija las reglas de su análisis:

La novela se presta especialmente para expresar la realidad de una nación por su capacidad de abarcar tanto la realidad visible como aquellos elementos de la realidad que no se prestan a la vista. La novela paradigmática explora la realidad interior, que es la parte más profunda de la circunstancias existentes, así como los sueños que trascienden a lo visible en un sentido diferente<sup>22</sup>.

Por eso el propósito del estudioso norteamericano es dibujar la realidad mexicana, según se mira en sus novelas. Y aunque esta forma de arte tenga puntos de coincidencia con la historia, la economía o la sociología, su percepción de la realidad muestra caras distintas a las que las disciplinas científicas pudieran revelar.

Para el crítico norteamericano la producción nove-  
lística de México es objeto digno de estudio en tanto que muestra una forma más plena de la realidad, una forma

22 John S. Brushwood, *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, México, FCE, 1973, p. 9. (Originalmente fue publicado en inglés en 1966, con el título *México in Its Novel. A Nation's Search for Identity*)

que está por encima de la visión parcializadora de las disciplinas científicas.

Tenemos que conocer esta verdad más plena, pues la experiencia singular de México tal vez nos ayude a esclarecer el dilema contemporáneo.<sup>23</sup>

Híbrido en su cultura, con raíces en la tradición europea y en la antigua cultura indígena, México es no sólo entidad geográfica, sino entidad cultural.

Y si nos fijamos en características fundamentalmente individuales, y ya no políticas, descubrimos en México cierto número de interesantes actitudes que algo nos dicen del problema contemporáneo de la soledad, del sentirse apartado de todo o de la falta de comunicación.<sup>24</sup>

Señala el hecho de que, fuera de los especialistas, el norteamericano común conoce poco la tradición novelística mexicana, razón por la cual su libro lo escribe especialmente para aquellos compatriotas suyos que, sin ser especialistas, se interesan por la literatura universal.

Considerada la novela como expresión de un pueblo, ve en *Al filo del agua* una novela histórica.

Es una novela histórica en la mejor acepción del término, porque recrea la realidad de México cuando estaba a punto de comenzar la Revolución, durante los postreros resplandores de la paz y orden de la era de Porfirio Díaz. Pero no es una novela histórica que transporte al lector a un pasado que desea conocer o revivir.<sup>25</sup>

23 John S. Brushwood, *Ibid.*, p. 10.

24 John S. Brushwood, *Ibid.*

25 John S. Brushwood, *Ibid.*, p. 22.

Esta afirmación del norteamericano es coherente con su punto de partida inicial. Pero Joseph Sommers no está de acuerdo, hace explícito que la novela de Yáñez no es una novela histórica:

Yet Yáñez's work is not a historical novel straining to recreate the essential characteristics of a moment in the national past. Rather, it is an intense literary study of the human patterns which make up the contradictory personality of a village in rural Jalisco, illuminated by the violent flashes of lightning of an impending deluge.<sup>26</sup>

Histórica o no, la novela de Yáñez es inevitablemente un punto de referencia para explicar el desarrollo de la novela mexicana. El propio Brushwood —que en sus primeros trabajos se mostró cauteloso sobre este punto— inicia su libro con una serie de comentarios que confirman la importancia fundadora de la novela del jalisciense. *Al filo del agua* es algo más que la descripción de un pueblo hermético y sus habitantes; las situaciones descritas, en forma esteroscópica, sobrepasan el estrecho ámbito de un pueblo lleno de mujeres enlutadas, de la descripción de la realidad de unos individuos se transita a la de todos los hombres.

Para Brushwood la novela del jalisciense es una forma contemporánea del pasado, o como él dice, de hacer presente al pasado. Son dos razones las que argumenta: primera, la revolución no cambió las circunstancias que se expresan en el universo novelesco. Segunda, la conciencia de la revolución vino después de que ésta fue consumada. En tal sentido la prosa de ficción, al

26 Joseph Sommers, *Landmarks in the Mexican Novel*, p. 38.



intentar dar cuenta de lo sucedido, se ubica en el plano de tomar conciencia de los hechos revolucionarios después de su realidad. Pero a pesar de ello el norteamericano se muestra cauto en sus afirmaciones:

Sería injusto decir que *Al filo del agua* cambió la dirección de la novela. Pero sí señala un hito, encierra características de una nueva dirección. Incorpora y rebasa la anéctoda, el costumbrismo, la protesta social, el calculado esteticismo presentes en novelas anteriores, aunque casi nunca en combinación. Y alcanza un grado de interiorización que es raro encontrar en la prosa mexicana anterior.<sup>27</sup>

La novela de Yáñez ya no trata de describir las acciones revolucionarias en forma inmediata, de capturar un presente de manera lineal y cruda. Trata de mirar, con la distancia y perspectiva de los años, el estado de cosas en 1910. De esta forma *Al filo del agua* trae al presente de los años cuarenta un pasado que se hace contemporáneo durante aquella época y que toma cuerpo en la discusión sobre los logros de la revolución.

Brushwood no cierra los ojos a los méritos intrínsecos de la novela. Si por un lado es reservado para otorgarle méritos en el nivel contextual, por otro lado es entusiasta en sus juicios sobre el valor intrínseco de la novela.

La población, que tiene miedo a la muerte, vive su muerte. A este respecto, el pueblo de Yáñez no es diferente de otros pueblos, y no solamente en México, en los que las restricciones impuestas a la inclinación natural a vivir han determinado que muera la vida. Este sólo hecho le daría un valor universal a *Al filo del agua*.<sup>28</sup>

27 John S. Brushwood, *Op. Cit.*, p. 23.

28 John Brushwood, *Ibid.*, p. 25.

El lector puede verse confundido cuando encuentra en el trabajo de Brushwood expresiones como esta:

*Al filo del agua* es la mejor novela mexicana que se haya escrito hasta la fecha de su publicación, ya la juzgamos puramente por su valor artístico, o por éste aunado a su mérito como expresión de la nación.<sup>29</sup>

Pero el crítico norteamericano no acepta el hecho de considerar a la novela de Yáñez como determinante de una nueva dirección en la novela mexicana. Acepta el valor y la aportación intrínseca, como hemos visto a través de las citas, de *Al filo del agua*:

Es fácil permitir que la importancia de una obra como *Al filo del agua* deforme los hechos de la historia literaria. Pero está mal permitir que subsista la impresión de que esta novela, porque es indicadora, por muchos conceptos, de la dirección que siguió lo mejor de la ficción en años posteriores, dio lugar a un cambio inmediato a las características generales de la novela mexicana. La novela de Yáñez no es sino una entre muchas de las que se publicaron en 1947, y en aquel momento preciso no fue indicio más fuerte que cualquiera de las demás.<sup>30</sup>

Pero la perspectiva de los años hace que Brushwood considere una y otra vez el tema. Nueve años después de haber sido editado su libro sobre novela mexicana, el

29 John S. Brushwood, *Op. Cit.*, p. 25. Esta expresión de Brushwood recuerda otro juicio, expresado en México por Emmanuel Carballo: "Al filo del agua, la novela más novela que se ha escrito entre nosotros en el siglo XX." (Ver: Emmanuel Carballo, "La novela mexicana antes y después de la revolución" en *La cultura en México*, Número 100, del 15 de enero de 1964, p. V.) Y, según informa Christopher Domínguez Michael, "Todavía en 1977 Emmanuel Carballo ratificaba el juicio" (Ver: Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1989, p. 1015 del tomo I).

30 John S. Brushwood, *Ibid.*, p. 28.

norteamericano escribe —en un contexto en el que no sólo abarca a México sino a Hispanoamérica— el juicio que en la década de los sesenta no se atrevió a confirmar:

La excelencia que caracteriza esta serie de novelas, publicadas a lo largo de cuatro años, marca claramente una dirección para la novela hispanoamericana. Todas tratan del mundo hispánico, pero son ejemplos excelentes de la diferencia entre la personificación y la novelización. Es decir, todas se basan en la realidad objetiva, pero logran más que la mera adición de la vida a los datos de la historia. Transforman la realidad objetiva, creando mundos dentro de las novelas. (...)

Todos ellos: Miguel Angel Asturias, Agustín Yáñez, Leopoldo Marchal y Alejo Carpentier, pertenecen a la generación del 24, según lo distinguió Juan José Arrom.<sup>31</sup>

*Al filo del agua* pertenece a los años de reafirmación de la novela, término que Brushwood utiliza para caracterizar los años de la nueva novela, aquella que reivindica el derecho del autor a crear un mundo dentro de la novela, en donde se transita de la historia (en el sentido de lo documental) a la narración (entendida como la capacidad artística del autor para crear ambientes y personajes).

Para el norteamericano la novela es básicamente el estudio de un pueblo provinciano en México. En el contexto hispanoamericano *Al filo del agua* es de las novelas que incorporan dentro de ellas situaciones regionales, pero que son de interés universal; no importa tanto el hecho de tener paisajes pintorescos o típicamente hispanoamericanos, ello es secundario, lo que las hace incor-

31 John S. Brushwood. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México, FCE, 1975, p. 157.

porarse a la novela moderna son sus temas universales y sus técnicas de narración.

Brushwood ha llegado a generalizaciones importantes sobre el caso Yáñez. Afirma que las bases arquitectónicas de la novela del jalisciense son básicamente dos. Primero, la predilección del autor por el tipo de personaje inolvidable. Segundo, la tendencia a concebir la obra en dos partes, siendo la segunda una intensificación y exteriorización de la primera.

En el caso específico de *Al filo del agua*, Brushwood argumenta que en la primera mitad de la novela el lector conoce el hermetismo del pueblo, las pasiones escondidas de los personajes y los intrusos que amenazan la paz y la moral del pueblo; en esta primera parte todos pertenecen al pueblo. En la parte segunda el mundo novelesco se presenta con mayor extensión; los intrusos no pertenecen al pueblo, los norteños ya son revolucionarios. La emoción que el lector experimenta en la primera parte se incrementa al ampliarse el terreno de acción de los protagonistas.

Al recordar la forma en que escribió su novela, Yáñez dice que el octavo capítulo, "Canicas", representa la incertidumbre que en esos momentos experimentaba el propio autor. Como resultado de ello es el hecho de que "Canicas" funciona más como intermedio que como capítulo en el desenvolvimiento de la trama. La novela se compone de un prólogo, el conocido "Acto preparatorio", y dieciséis capítulos de los cuales sólo catorce contribuyen al despliegue de la novela. "Canicas" es el octavo capítulo, es el interludio en donde el autor se detiene a considerar el enredo de personajes y circunstancias, a evaluar la ausencia de soluciones y la incertidumbre del

provenir. Con el capítulo siguiente se inicia propiamente la segunda parte de la novela. "Cánicas" es a la segunda parte lo que el "Acto preparatorio" es a la primera, la diferencia es que en la segunda parte ya nos encontramos inmersos en la novela, el lector en ese momento conoce a varios personajes y su principal motivación para seguir leyendo es saber en qué terminará todo. Mientras que el acto preparatorio es mayormente ambiental, sin referencia a algún personaje en específico, la obertura de la segunda parte remite y recrea personajes. La semejanza entre ambos está en el estilo, en uno y otro hay supresión de formas verbales, repeticiones constantes que crean un efecto de letanía utilizado frecuentemente por Yáñez en la recreación de ambientes. Gabriel, el personaje del noveno capítulo, representa más a un símbolo que a un hombre de carne y hueso; la referencia de Victoria a la música del campanero son más que meros halagos de una viuda para un campanero de pueblo. El tañir de las campanas adquiere una fuerza mística percibida por Victoria y que reviste a Gabriel de ropajes misteriosos distintos a los del simple campanero. La técnica narrativa de Yáñez en estos pasajes es considerada exagerada o melodramática; no lo es en mayor medida que el tono del "Acto preparatorio"; lo que acaso puede ser reprochable es la incongruencia entre el tono elevado del texto y la vida cotidiana de los personajes. Pero aún así la inconsistencia es mínima si se entiende que el capítulo noveno es la obertura de la segunda parte; no un paso más en el desenvolvimiento de la primera. De esta forma, para Brushwood, *Al filo del agua* consta de: a) la obertura de la primera parte (Acto preparatorio); b) siete capítulos que son tema de la obra; c) el intermedio (Cánicas); d)

obertura de la segunda parte (Gabriel y Victoria); e) siete capítulos que son la intensificación y exteriorización de la segunda parte.

La intensificación temática de la obra de Yáñez se logra mediante la contraposición de elementos distintos y de la bifurcación de tramas que progresan paralelamente. Varias líneas argumentales progresan al mismo tiempo diversificando el universo novelesco, pero sin perder por ello el carácter de causalidad ni de interrelación de los hilos narrativos. Esta técnica reclama una mayor participación del lector, le pide que recuerde y reconstruya secuencias que complementen el sentido del argumento. La interacción de lector y texto sobrepasa los mínimos de atención para una lectura de tipo lineal. Trastocar el orden cronológico, como Yáñez lo hace, pide del sujeto que lee una participación mayor. En este sentido el procedimiento del jalisciense es más eficaz que el orden cronológico porque revela con mayor nitidez la personalidad y tensiones que surgen de su existencia.

Algunos ejemplos de intensificación y exteriorización de elementos en *Al filo del agua* son la güija que trae Bartolo en la primera parte y que prefigura el cometa Halley en la segunda; la exposición de las injusticias sociales por parte de uno de los norteños al cura Martínez, y que culmina con las divergencias de éste al final de la novela cuando se pregunta si la revolución es un instrumento de la Providencia; la misma figura de don Dionisio, quien va adquiriendo una dimensión que al principio apenas se vislumbra. El lector se entera, poco a poco, que ese cura se siente responsable de todos, tanto como hombre y como sacerdote.

En juicio de Brushwood, don Dionisio puede ser visto como símbolo de la religión y, al mismo tiempo, como un ser humano inolvidable.

Pero si Yáñez sólo cultivara a los personajes inolvidables sin intensificar y exteriorizar la primera parte de la novela en la segunda, se quedaría con una serie de semblanzas y algún ambiente. Si ampliara el tema sin el desarrollo de personas extraordinarias, tendría poco más que un documento social. Empleando ambas bases, produce una obra que da el gusto y envergadura de las construcciones firmes.<sup>32</sup>

El juicio de Brushwood es favorable a Yáñez, reconoce finalmente que *Al filo del agua* marca una nueva etapa, un punto sobresaliente en la historia de la novela mexicana contemporánea.

#### 4. John Flasher y Linda M. Van Conant: crítica en español

Al finalizar la década de los sesenta, Yáñez gozaba de un sólido prestigio en la escena literaria nacional, su nombre y obras eran conocidos por especialistas y lectores norteamericanos interesados en la literatura hispanoamericana. Significativo en ese fin de década es la publicación de dos libros en español, de profesores norteamericanos, sobre la obra de Yáñez. El primero, el de Flasher<sup>33</sup>, se inscribe en la misma orientación que los trabajos de Brushwood.

32 John S. Brushwood, "La arquitectura de las novelas de Yáñez" en *Homenaje a Agustín Yáñez*, p. 175.

33 John Flasher, *México contemporáneo en las novelas de Agustín Yáñez*, México: Editorial Porrúa, 1969.

Nos proponemos examinar las obras de Yáñez, no solamente desde el punto de vista estrictamente literario, sino también como fuente de interpretación para un estudio del México contemporáneo (1908-1962), mediante una aplicación limitada de perspectivas políticas, religiosas, sociológicas, filosóficas y antropológicas. Esperamos que esto sirva para agudizar la comprensión de algunos aspectos de la mentalidad y del carácter del mexicano así como su ética y ethos.<sup>34</sup>

El estudio comprende lo más significativo de la obra novelística de Yáñez. En lo que se refiere a *Al filo del agua*, el norteamericano reproduce juicios que sobre la obra ya habían vertido sus compatriotas. Flasher insiste en la dimensión sociológica de la novela. Sus opiniones sobre la iglesia, los campesinos y la pobreza en el medio rural son eco de las mismas afirmaciones que antropólogos, historiadores, sociólogos y poetas norteamericanos habían expresado ya sobre México. Sus evaluaciones son una confirmación de juicios sobre la cultura mexicana —emitidos por sociólogos, antropólogos e historiadores— que se manifiestan en la novela de Yáñez.

Como sus compatriotas, Flasher considera que el autor de *Al filo del agua* es iniciador de una nueva era en la novela mexicana porque rompe con la vieja tradición; emplea una estructura compleja y utiliza varias técnicas tomadas de la literatura europea y norteamericana.

La publicación, en 1947, de *Al filo del agua*, cuyo título se refiere a la inminencia de la revolución mexicana de 1910, señala la inauguración de una nueva tendencia literaria en la novela mexicana contemporánea al hacer evidente la asimilación de avanzadas técnicas de estilo tales como las de Joyce,

34 John Flasher, *Ibid.*, p. 35.

Dos Passos y Faulkner. Históricamente la importancia de esta novela es comparable al impacto que ejerció sobre los escritores españoles peninsulares la publicación de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela en 1942<sup>35</sup>.

Para Flasher la novela es modelo de realismo literario. Puede ser clasificada igualmente como novela realista o psicológica en virtud de que emergió de las observaciones personales del autor y de sus experiencias; representa, a la vez, una semblanza de los hábitos, costumbres y visiones del mundo de la sociedad rural. No es gratuito que desde las primeras páginas el escritor jalisciense dibuje los aspectos físicos, sociológicos, morales, sociales y económicos de la comunidad.

El aspecto religioso llama la atención de Flasher. Observa que las hermanas de María se encargan de moldear el ethos cristiano del pueblo, imponiendo disciplinas rígidas en cuanto a la vestimenta, forma de hablar e incluso forma de sentir de los jóvenes.

El hombre religioso y el hombre ateo, dos modos distintos de ser en el mundo son irreconciliables en el pueblo de la novela de Yáñez. Lo sagrado existe y lo profano no es ventana a la que los habitantes de *Al filo del agua* se pueden asomar. Ambas experiencias han sido objeto de estudios religiosos, históricos, sociológicos y etnográficos; han sido tema de disertación del filósofo, pero también del artista literario preocupado por explorar las múltiples dimensiones de la existencia humana.

Flasher puede decir por ello que uno de los objetivos de Yáñez consiste en el redescubrimiento de las

35. John Flasher, *Ibid.*, p. 36.

dimensiones existenciales del hombre religioso en el seno de una sociedad mexicana arcaica.

El jalisciense se ocupa de una dramatización de la condición humana; logra una descripción realista, poética y original de una sociedad teocrática.

Flasher fundamenta sus afirmaciones en citas de compatriotas suyos que tuvieron en México la misma percepción que él mira confirmada en la novela de Yáñez.

En cuanto a personajes, el norteamericano observa que todo el pueblo es protagonista de la novela, pero que si él tuviera que seleccionar a un individuo para ese papel, elegiría a don Dionisio, el cura del pueblo. En términos de personajes de conjunto su atención se centra en la familia Limón.

El autor entreteteje en *Al filo del agua* las dichas y las desdichas de la familia Limón, a la manera de los antropólogos, sicólogos y sociólogos. La vida de don Timoteo Limón, habitante del pueblo, es como la de cientos de miles de mexicanos, por lo tanto sus pensamientos, sus sueños, sus supersticiones, nostalgia, prácticas religiosas y actitudes hacia los países extranjeros, como los Estados Unidos por ejemplo, llaman la atención ya que revelan rasgos comunes del mexicano<sup>36</sup>.

Lucas Macías, explica el profesor de la Universidad de Rutgers, simboliza los conceptos arcaicos del hombre tradicional y posee la clave de todos los personajes que unifican la novela. Lucas encarna al cronista del pueblo que posee el privilegio de la profecía, capaz de anticipar los acontecimientos del futuro, capacidad que se explica

36. John Flasher, *Ibid.*, p. 58.

en un concepto fundamental de la cosmovisión en las sociedades arcaicas: el mito del eterno retorno.

El mito del eterno retorno es posible gracias a la creencia de las sociedades primitivas de que su vida es una repetición sin fin de los gestos empezados por otros. Lucas Macías, como representante de una sociedad con reminiscencias arcaicas, recuerda la historia de una mujer que llega al pueblo como bailarina de un circo ambulante, en el pueblo enferma de pulmonía y es atendida por una de las familias del lugar; el hijo mayor de la familia, seminarista, se enamora de la mujer, huye con ella y después es internada en un manicomio en donde muere. El lector encuentra que este episodio es una semejanza de lo que ocurrirá entre Victoria y Luis Gonzaga, pues para el viejo Lucas todo es repetición de las mismas cosas, todo es cíclico y un círculo sucede a otro de manera inexorable.

El otro texto que aparece en los últimos años de la década de los sesenta es el de Linda M. Van Conant. Tiene las mismas características del de Flasher: estudio extenso, dedicado exclusivamente a Yáñez y publicado en español por la misma editorial<sup>37</sup>.

Centrada en los aspectos técnicos de la obra de Yáñez, Van Conant sostiene que *Al filo del agua* es el mayor esfuerzo literario emprendido por Yáñez hasta el momento de la publicación de la novela. Observa que no es una novela convencional, restringida a argumentos convencionales. La ausencia de un personaje central, lo inesperado de las acciones, la temática, el uso del tiempo y de las repeticiones la ubican en un lugar distinto al de

<sup>37</sup> Linda M. Van Conant, *Agustín Yáñez, intérprete de la novela mexicana moderna*. México, Editorial Porrúa, 1969.

las novelas tradicionales. El protagonista es el pueblo y los sucesos narrados son elementos que contribuyen a formar su atmósfera, su propia personalidad. Se puede decir que su novela es el análisis psicológico de un pueblo de Jalisco en donde la monotonía, la represión y las naturales inclinaciones de sus habitantes lo conducen a abrazar la revolución.

*Al filo del agua* queda pues conectada con el género llamado novela de la revolución, en el sentido de que la inminencia de ésta es la que produce esa impresión de espera, de inquietud y de insatisfacción que prevalece en toda la obra. Las novelas de la revolución, sin embargo, anteriores a Yáñez, se caracterizaban por estar limitadas a la estricta narración de los hechos ocurridos y por la descripción de individuos y su medio ambiente. Yáñez profundiza verdaderamente en los caracteres de los personajes. Mediante el uso de la corriente de conciencia, del monólogo interior y exterior<sup>38</sup>.

Para la autora, Yáñez da a la novela un giro psicológico sin perder de vista el contexto de la sociedad en la que se desarrolla. No es la descripción de meras ansiedades y deseos, sino del contexto en que se provocan. Otra característica que apunta es que el lector debe establecer por sí mismo una trayectoria causal, buscando un hilo conductor entre los distintos capítulos.

Distingue dos líneas argumentales: una, de escala nacional y que encuentra su clímax en la revolución de 1910; otra, de escala local que alcanza su punto culminante en el asesinato cometido por Damián Limón. En la segunda línea argumental el lector es testigo de que el reencuentro entre don Timoteo Limón y su hijo Damián

<sup>38</sup> Linda M. Van Conant, *Ibid.*, p. 87.

se ve alterado por la presencia de Micaela Rodríguez. Ambos se interesan en la misma mujer y el desenlace es un parricidio y la muerte de Micaela. Relación semejante establece otra mujer, Victoria, con dos hombres: Luis Gonzaga, joven hijo de familia en cuya casa ella se hospeda en la semana santa de 1909; y Gabriel, el campanero de la iglesia del pueblo. También el fin de esta relación es una tragedia; Luis se vuelve loco y Gabriel huye del pueblo.

La predestinación debe llevarse a cabo en dos niveles, uno local y otro nacional, y para llegar a ese momento de climax, separadamente han ocurrido dos series de acontecimientos cuya comparación podría hacerse tomando en cuenta un mismo nivel psicológico para ambos. En el aspecto local, las represiones sexuales y el miedo se desatan y, finalmente, se muestran en la locura de Luis, el asesinato de Micaela y la fuga de María. Y en el aspecto nacional la noticia de hechos de otras ciudades se suceden unas a otras hasta el momento en que el informe acerca de la rebelión de Madero señala el principio de la revolución.<sup>39</sup>

La novela está escrita desde la perspectiva de un narrador omnisciente, técnica tradicional que con algunas modificaciones es adaptada para ser utilizada en la novela moderna. Una característica significativa de las modificaciones es la descripción de la conciencia de sus personajes, técnica que recibe la denominación de *fluir de conciencia* o corriente de conciencia. Yáñez recurre a esta técnica combinándola con el monólogo interior indirecto.

39 *Ibid.*, p. 97.

El primero se refiere al propio reflexionar de los personajes y el segundo hace referencia al monólogo interior en el que el autor omnisciente utiliza material no hablado, sugiriendo que este emerge directamente de la conciencia del personaje y mediante indicios, descripciones o comentarios es el propio autor quien guía en la lectura al sujeto que lee.

Para Van Conant la principal innovación técnica de Yáñez, en *Al filo del agua*, es la combinación de diversas historias relacionadas en una compleja secuencia narrativa que alterna los capítulos. Yáñez en lugar de contar historias separadas, lineales, alterna distintas subtramas; este procedimiento da el efecto de simultaneidad, inherente a la existencia misma.

Hasta aquí podemos decir que, tanto Flasher como Van Conant, están de acuerdo con sus compatriotas en cuanto a que en el trabajo de Yáñez hay elementos de la llamada novela moderna, lo cual también les permite afirmar de la madurez de la novela mexicana.

### 5. Langford y Taggart: confirmación de juicios

Como queda documentado en las secciones anteriores, los cambios técnicos y temáticos que la novela mexicana manifestó en la década de los cuarenta no pasaron desapercibidos por la crítica norteamericana. El punto de comparación fue la novela moderna europea y norteamericana. Los analistas literarios estadounidenses percibieron en estos cambios un positivo avance en la calidad artística de la novela mexicana. La novela de Agustín Yáñez, titulada *Al filo del agua* (1947), encarna,

por tener elementos de la novela moderna, la nueva etapa de madurez en la novela mexicana. Por caminos distintos, según hemos mostrado en las secciones precedentes, la crítica norteamericana ha llegado al juicio anterior.

Detengámonos por último en dos estudios extensos sobre novela mexicana, elaborados por norteamericanos que, a pesar de que se repiten juicios expresados con anterioridad, resultan ser documentos importantes que apoyan el punto de vista que en este capítulo hemos querido ilustrar.

Cinco años después de que la Universidad de Texas publicara el pionero estudio sobre novela mexicana de John S. Brushwood, la Universidad de Notre Dame, Indiana, edita el libro de Walter M. Langford. Exhaustivo como Brushwood, Langford documenta la novela mexicana desde José Joaquín Fernández de Lizardi hasta Gustavo Sainz. Pero sólo a partir de Azuela y hasta el autor de *Gazapo*, Langford elabora un análisis detallado de la novela mexicana en el que *Al filo del agua* representa un cambio cuantitativo en la historia contemporánea de la ficción mexicana.

The year 1947 marked the publication of the single most important work in the history of the Mexican novel. With Agustín Yáñez's *Al filo del agua* called a landmark effort, the novel in México took a quantum jump into a respected place in the main channel of modern world literature.<sup>40</sup>

El norteamericano ve en el trabajo de Yáñez un cambio de dirección total sobre lo que hasta ese momento predominaba en la estructura de la novela mexicana.

40 Walter M. Langford, *The Mexican Novel Comes of Age*, Indiana, University of Notre Dame Press, 1971, p. 71.

La descripción ya no se centra en el paisaje o en las fuerzas de la naturaleza. Su atención principal es el hombre en sí mismo; los protagonistas son más humanos que geográficos, sociales o abstractos; hay presencia de motivos interiores que describen el estado anímico de los personajes; la interiorización penetra en sus pensamientos concientes e inconscientes, las motivaciones, los problemas y la compleja presión que determina las decisiones y actos de la gente que habita la novela.

Es la persona individual —dice Langford—, y su turbulenta existencia dentro de nuestra sociedad lo que importa hoy en día. El novelista invita, y de hecho, empuja al lector a un profundo involucramiento en el segmento de vida que la novela pone a discusión. No es que Yáñez descubra o invente totalmente una nueva técnica o un nuevo enfoque. En *Al filo del agua* pone juntas ciertas técnicas y dispositivos que otros novelistas en diferentes literaturas han usado con éxito antes que él. Yáñez no es el primero en usar algunos de éstos métodos. Es sólo que en lengua española nadie, antes que Yáñez, utilizó tan hábilmente estos elementos y les concedió un lugar dominante. Este acercamiento tuvo éxito y dos décadas después muchos novelistas llevaron el "new look" muy lejos.

Para Langford *Al filo del agua* es principalmente innovadora en el uso del monólogo interior, el sondeo psicológico, el uso de "flashback" y ciertos instrumentos estilísticos (como la repetición de frases e imágenes). Un elemento significativo encontrado en los trabajos de Yáñez, y hoy día muy popular, es el de la narración en dos planos; esta simultaneidad quizá parezca relativamente simple, como la alternación de presente y pasado casi



indiscriminadamente, o quizá pueda hacerse muy complejo a través de una mescolanza de lo real y lo irreal, verdad e imaginación, natural y sobrenatural, realismo y realismo mágico. Así, la tradicional unidad de tiempo, lugar y acción son ignorados. De hecho, el tiempo es suspendido cuando no eliminado como un factor, así que (como en la novela de Rulfo) el lector se enfrenta a serios problemas para distinguir la vida de la muerte. Además el novelista algunas veces cambia de un plano a otro sin dar mayores datos al lector. Pero desde la perspectiva de Langford esto es parte de la técnica que impele al lector a participar de manera activa en la historia.

Otro instrumento utilizado por Yáñez, y hoy día común en la novela, es el de asegurar que el trabajo tenga densidad. Naturalmente ello tiende a retrasar el paso narrativo.

Langford, al igual que los críticos que le antecedieron, es puntual en marcar la influencia de John Dos Passos en la concepción de *Al filo del agua*:

We know from Yáñez himself that his prime inspiration in attempting this novel was John Dos Passos's *Manhattan Transfer*... There are, nevertheless, some differences. For instance, *Al filo del agua* covers chronologically a period of about two years, whereas the work by John Dos Passos ranges over many years.<sup>41</sup>

La técnica de Yáñez es poética. Sintaxis truncada, esto es, frases cortas que transportan una imagen pero que no son oraciones completas; estas imágenes se apilan página tras página en una repetición rítmica de palabras

41. Walter M. Langford, *Ibid.*, p. 75.

y frases. El ojo del autor es como el ojo de una cámara de televisión, las escenas de apertura son panorámicas y muestran la ciudad como una totalidad, después la lente comienza a enfocar los detalles; casas y varios cuartos pasan ante nuestra vista, la iglesia y su campanario, escuchamos las voces de los personajes, vemos comida en la mesa y entramos en los pensamientos y acciones de la gente de este pueblo, conocemos de sus temores y de sus debilidades en el borde de una oscura calma.

Para Langford el "Acto preparatorio" es relativamente heterodoxo e imaginativo en concepto y ejecución, pero no involucra las técnicas que hicieron de *Al filo del agua* un trabajo revolucionario en la ficción hispanoamericana. Es en los capítulos siguientes donde aplica técnicas usadas años antes por James Joyce, Dos Passos y numerosos escritores en distintos idiomas.

Desde el inicio Yáñez muestra su familiaridad con la psicología y su destreza en el uso de tales conocimientos para explorar a sus personajes.

Langford está ya alejado de la precaución de Brushwood, quizá contagiado por las lecturas de Sommers afirma:

By the end of the first four chapters (124 of 387 pages) we can see that *Al filo del agua* has broken sharply with the Mexican novel of the past and is charting a new course. It has already departed, though only up to a point, from the old-style lineal account of events. It is not a novel of action (in fact, there is no forward progress in the story in these first 124 pages), nor a novel too rooted in historical fact, as was the novel of the Revolution. And whereas almost no prominent women characters figured in the novel of the revolution, in *Al filo del agua* there are at least five highly important females.<sup>42</sup>

42. Walter M. Langford, *Ibid.*, p. 78.

Kenneth M. Taggart es otro crítico norteamericano que se ocupa de la obra de Yáñez. Taggart, posterior a Brushwood, Sommers y Langford, enfoca la novela de Yáñez desde un ámbito temático. Considera *Al filo del agua* como uno de los ejemplos literarios que ilustran la fascinación del mexicano por la muerte.

Interesa a Taggart la presencia de la muerte "como elemento predominante, trascendental y omnipresente en la vida de los personajes". En la misma tradición que sus antecesores analiza el "Acto preparatorio", estableciendo que el protagonista es el pueblo y que los personajes no son sino una faceta del propio pueblo. Apoya su argumento diciendo que cada uno de los capítulos se estructura de cuadros, mismos que dedican a un mismo personaje o a un episodio, pero en todos los casos el fondo común es el pueblo. Se trata en suma de un protagonista compuesto de personajes que tienen un ambiente común, un escenario no muy distinto y comparten el aislamiento, el sentimiento de culpa, los sueños y temores en medio de un ambiente de opresión.

La oración inicial con que se abre la novela sugiere, dice Taggart, el ambiente del pueblo y la realidad recreada por Yáñez. Se trata de un ambiente tenso, reprimido e insoportable. Pueblo hermético, convencido por su guía espiritual que esta vida sólo es transitoria, hace todo lo posible por negar sus apetitos, sus instintos, todo aquello que signifique vivir en el mundo, niegan todo lo terreno para en su juicio merecer lo divino. En una visión de la vida de esta naturaleza es comprensible que la gente sea hermética. Su guía los impele a mirarse a sí mismos, en sí mismos está Dios, en el interior de cada hombre, en su espiritualidad, no en el mundo exterior. Por eso el her-

metismo de la gente de este pueblo sólo se rompe por medio de alguna adversidad o por la misma muerte. Es sólo en esos momentos cuando hay intercambio social. Para un pueblo hermético la mayor tragedia es lo extraño, lo fuereño. Lo exterior representa una amenaza que adquiere nombre y rostro con Victoria, la bella dama que inquieta a más de uno; Micaela, deslumbrada por la ciudad de México es incapaz de soportar su regreso al pueblo; los músicos de Guadaluajara que deciden pasar la noche en el pueblo; los estudiantes que regresan de vacaciones con invitados, muchachos de otras comarcas; los norteños, trabajadores que fueron a emplearse en Estados Unidos y que regresan con una visión diferente de la vida. En un ambiente así los deseos refrenados son motores de tragedia, son motivo de angustia con consecuencias impredecibles.

El aislamiento del pueblo se hace más grande por la falta de comunicaciones con el resto del país. Todas las noticias llegan de afuera de una manera indirecta y confusa. Poco a poco los personajes anónimos adquieren rostro, el lector se ubica en el tiempo cuando los estudiantes mencionan al nuevo líder de la revolución, Francisco I. Madero, o al cometa Halley.

El carácter aislado del pueblo nos lleva al elemento más innovador y menos tangible de la obra: el carácter mítico del pueblo.<sup>43</sup>

El pueblo no aparece en la cartografía del país, el aislamiento geográfico y político hace de ese lugar un

43 Kenneth M. Taggart, *Yáñez, Rulfo y Fuentes: el tema de la muerte en tres novelas mexicanas*. Madrid, Playor, 1982, p. 84.

sitio inexistente, sin ubicación, fantasmagórico. Hay también toques de mitología griega y transposición de niveles de realidad, como en el caso de Victoria y Gabriel quien, en uno de sus encuentros, se siente transportado de la ruinidad de su pueblo a las alturas celestiales en donde Victoria es una estatua de alguna diosa griega. Lo mismo pasa en la locura de Luis Gonzaga Pérez que a la partida de Victoria pierde la razón y durante el encierro en el manicomio se obsesiona con la figura de la mujer y la sexualidad, creyéndose el Dios Apolo, rodeado de musas.

Taggart analiza con mayor detenimiento a cada uno de los personajes principales a fin de resaltar en ellos la presencia de la muerte. De ello deriva su conclusión más importante: el tema de la muerte se presenta de manera ubicua en el pueblo que Yáñez describe.

En ambos críticos, Langford y Taggart, ya no se duda sobre el valor de la novela de Yáñez; su actitud es una confirmación del valor de *Al filo del agua* en la historia de la novela mexicana.

## 6. Recapitulación

Hemos procurado documentar que para la crítica norteamericana el momento más importante de la novela mexicana, durante la década de los cuarenta, está en la publicación de *Al filo del agua*; que por caminos diferentes la crítica norteamericana concluye que con esta novela la literatura mexicana inicia una nueva etapa de madurez en el ámbito de la producción artística, en el campo de la palabra escrita, específicamente novela.

Es cierto que en el momento preciso de la publicación de la novela de Yáñez nada sucedió. *Al filo del agua* era una novela más entre las publicadas en esos años; pero tiempo después, la perspectiva de los años permitió ver a la crítica nacional y extranjera la contribución del texto del jalisciense. La utilización de técnicas narrativas consagradas por Joyce, Dos Passos y Faulkner entre otros, fueron elemento de juicio para que la crítica norteamericana considerara que la novela mexicana había llegado a una nueva etapa de madurez. La utilización de esos procedimientos narrativos en *Al filo del agua* la convirtió, desde la perspectiva estadounidense, en parte de la novela moderna.

Pasar de formas narrativas tradicionales a formas de narración más complicadas supone un verdadero salto cualitativo. En el caso mexicano este proceso significó el tránsito de una narración de carácter documental, casi testimonial y nacionalista, a una forma narrativa estilizada, en busca de una expresión estética por encima de los juicios de valor. Significó el paso de temas meramente locales a temas universales y a la búsqueda de una decidida participación del lector en la novela, alejándolo de su pasiva actitud.

Para la crítica norteamericana Yáñez se convierte en el primer mexicano que incorpora los principios freudianos a la composición novelística. El resultado son personajes complejos, trama densa y dislocación de la temporalidad lineal. Con tales características se particulariza y distingue a *Al filo del agua* de la novela de la revolución.

El tradicional uso del tiempo, una secuencia lineal que va de un inicio a un fin, se convierte en un fenómeno

distinto, constituyendo así una característica sobresaliente de la novela moderna. El punto de vista de la crítica estadounidense es que el texto de Yáñez cumple con dicha condición, y aunque *Al filo del agua* sigue un orden aparentemente preciso (la cuaresma de 1909 al estallido de la revolución en 1910) los sucesos que narra están contados de tal modo que esa secuencia se hace compleja por la simultaneidad con que avanzan las distintas microhistorias.

*Al filo del agua* fue un cambio cualitativo en la forma de hacer novela entre escritores mexicanos. Su valoración por la crítica norteamericana confirma su importancia en la historia de la literatura mexicana y a la vez descubre un mayor interés de los académicos norteamericanos por la producción novelística de nuestro país.

Por distintos caminos y en formas diferentes la crítica estadounidense señaló a la primer novela de Yáñez como el punto de inicio de una nueva era en la ficción mexicana. Hay divergencia en el elogio; pero hay unanimidad en considerarla un punto nodal en el trayecto histórico de la literatura mexicana.

El hecho de que varios académicos norteamericanos le dediquen trabajos extensos ayudó de manera significativa a que la literatura de nuestro país se planteara como un tópico de importancia, digno de ser objeto de estudio o de lectura por especialistas y lectores norteamericanos.

*Al filo del agua*, junto con un grupo de novelas de otros países de Latinoamérica, conforma un período en que la ficción hispanoamericana se afirma para dar paso, dos décadas después, al llamado *boom* de la literatura latinoamericana.

## CAPITULO SEGUNDO

### LOS AÑOS CINCUENTA: HACIA LA INTERNACIONALIZACION DE LA NOVELA MEXICANA, EL CASO RULFO

Para la historia de la novela mexicana uno de los acontecimientos más importantes durante la década de los años cincuenta fue la publicación de *Pedro Páramo* (1955). Su importancia rebasa las fronteras de una década y de un país para convertirse en pieza fundante de la novela hispanoamericana moderna. Pero ceñidos a la frontera de los cincuenta se puede afirmar que la novela de Juan Rulfo fue uno de los trabajos que más rápidamente se internacionalizaron y dieron prestigio a la novela mexicana tanto en Europa como en Estados Unidos<sup>1</sup>.

1 En otra investigación nos hemos ocupado de clasificar la crítica literaria en torno a *Pedro Páramo*. Esta gran cantidad de material, generado a lo largo de más de tres décadas, fue ordenado y sintetizado en siete grandes conjuntos de aproximación a la novela de Rulfo: arqueológico, sociológico, comparativo, temático, lingüístico, estructural y semiológico. Ver especialmente el capítulo titulado "La palabra ajena en torno a la novela de Juan Rulfo: la crítica literaria sobre *Pedro Páramo*" en Martín Ramos Díaz, *La palabra artística de Juan Rulfo*, Toluca, México: Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México, 1991, pp. 95-170. Ello da testimonio de la recepción literaria de *Pedro Páramo* en el país y una idea aproximada de su recibimiento en el extranjero.

El presente capítulo pretende ilustrar algunos de los elementos temáticos de *Pedro Páramo* mayormente abordados por la atención de la crítica norteamericana y que son, desde nuestro punto de vista, ingredientes que explican la rapidez con que se internacionalizó esta novela.

Las apreciaciones de la crítica norteamericana que en las siguientes páginas sintetizamos han sido tomados fuera del contexto de los años cincuenta; la crítica literaria no tiene, necesariamente, por qué ejercer funciones proféticas, si en cambio la de explicar desde una retrospectiva razonable un fenómeno artístico que se expande más allá del año y del lugar de su surgimiento. Es el caso de la novela de Juan Rulfo.

Al revisar los textos de la crítica norteamericana sobre *Pedro Páramo* hemos encontrado que hay incidencia en una temática: la codificación de mitos universales en la novela. Ello explica parcialmente, y sólo desde el ángulo estrictamente literario, la amplia recepción de esta novela en ámbitos no hispanoamericanos.

La crítica norteamericana de los últimos años ha enfocado esta temática con mayor detalle. Recordemos que para Sommers el aura mítica de *Pedro Páramo* emerge orgánicamente desde su fuente, esto es, desde la propia cultura mexicana. Para Brushwood hay en esa novela una realidad humana universal descubierta por Rulfo que contribuye al autodescubrimiento del mexicano. Para Langford es importante señalar el simbolismo que Rulfo

Nuestro objetivo en el capítulo arriba iniciado es, como ya se ha mencionado, profundizar en el recibimiento de la novela del jalisciense en el extranjero, específicamente en Estados Unidos.

intenta al escoger el nombre de Páramo y Luis Harris reconoce una variante del mito mexicano del hijo ilegítimo, nacido de la violación, eternamente en busca del padre desconocido<sup>2</sup>.

Codificar mitos en el universo novelesco se convirtió para los autores de ficción de los años cincuenta en un recurso exitoso que pronto dio prestigio a la narrativa latinoamericana de esta época. Mediante una gramática arquetípica los escritores latinoamericanos otorgaron una dimensión universal a sucesos locales.

En México la dimensión mítica fue sugerida tempranamente, desde las crónicas de 1955 hasta la explicación pormenorizada de Carlos Fuentes sobre la dimensión arquetípica de la novela de Rulfo en su artículo de 1964. En este mismo sentido se recuerdan las importantes sugerencias del ensayista Octavio Paz que otorga un simbolismo bíblico a *Pedro Páramo*<sup>3</sup>.

Probablemente, con estos antecedentes, podemos estar de acuerdo en la conclusión de Shaw. Este crítico, con la ventaja de una distancia temporal mayor a la de sus antecesores, afirma:

2. Ver respectivamente: Joseph Sommers, *After de Storm*, p. 58; John S. Brushwood, *México en su novela*, p. 62; Walter Langford, *The Mexican novel comes of age*, p. 99; Luis Harris, *Los maestros*, p. 325.

3. Ver respectivamente: Alf Chumacero "El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo" en *Revista de la Universidad de México*, abril de 1955, p. 26, en donde escribe: "Pedro Páramo es un Adán sin paraíso", Carlos Fuentes, "La nueva novela latinoamericana" en *La cultura en México*, julio 29, 1964, p. 2, en donde escribe: "No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en *Pedro Páramo*", y procede a detallarlos. Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 18, en donde afirma: "Pedro el fundador, la piedra, el origen, el padre, el guardián y señor del paraíso ha muerto; Páramo es su antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía, cucúcheo de sombras y eterna comunicación. El jardín del Señor: el páramo de Pedro".

En resumen, si queremos explicarnos el inmenso éxito de Pedro Páramo, hay que interpretar la novela en términos universales, relacionándola sobre todo con la desorientación espiritual del hombre moderno. No se excluyen otras interpretaciones, ni otros niveles de lectura; pero lo fundamental es lo existencial, el diseño mítico<sup>4</sup>.

Podemos no compartir tal conclusión; pero quien revise los textos de la crítica norteamericana sobre *Pedro Páramo* notará una incidencia significativa en la temática de la codificación de mitos. Y más interesante aún, notará que en los últimos años los críticos estadounidenses han abordado esta temática con detalle mayor y mayor refinamiento, apoyados en las nuevas teorías que han surgido en el área de ciencias humanas<sup>5</sup>.

Los analistas literarios norteamericanos que han publicado investigaciones en las décadas recientes, trabajan bajo la premisa de dar por cierto el prestigio de la novela de Juan Rulfo.

*Pedro Páramo* de Juan Rulfo —polémica al publicarse, pero nunca sin aficionados enardecidos— ha llegado a ser una de las novelas más prestigiadas de Hispanoamérica<sup>6</sup>.

4 Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, 1983, p. 135.

5 Existen varias tesis doctorales que son un ejemplo de esta afirmación; pero la de George Ronald Freeman, dirigida por Sommer, destaca por ser una investigación que clarifica desde una metodología rigurosa la naturaleza mítica de Pedro Páramo. Y aunque la tesis de Freeman apareció hace varios años, el tema de la dimensión mítica de la novela del jalisco sigue siendo asunto de investigación de tesis en universidades norteamericanas; el listado de *Dissertation Abstracts International* de 1990 registra para ese año el trabajo de Galindo Rose Marie, bajo el título de *La caracterización mítica de la mujer en Hombres de maíz, Pedro Páramo y Tierra nostra*.

6 John S. Brubaker, *La novela hispanoamericana*, p. 192.

Refiriéndose a la técnica narrativa de Rulfo otro crítico, que ha dedicado un amplio estudio a la novela rural mexicana, dice:

Its technical complexity [de la novela de Rulfo] has led a number of critics to hail it as an important step in the development of the Latin American novel<sup>7</sup>.

Y ciertamente ello es así. Ya la crítica mexicana registra a esta novela como una de las más importantes de la década de los cincuenta<sup>8</sup>. Pero su internacionalización tiene que ver también con la coyuntura cultural de esa década y la siguiente. *Pedro Páramo* formó parte de las discusiones que en Latinoamérica se dieron sobre la nueva novela latinoamericana, sobre la técnica de la novela moderna y sobre el llamado *boom* de la literatura latinoamericana.

7 Henry L. Koster, *Conflict and transition in rural Mexico: the fiction of Social Realism*, Massachusetts, Crossroads Press, 1980, p. 82.

8 Ejemplifico a continuación con algunos nombres de críticos literarios mexicanos que en aquellos años se ocuparon de señalar la importancia de *Pedro Páramo* dentro de un contexto muy próximo al de la década de los años cincuenta: José de la Colina en una conferencia que dió en la Universidad Veracruzana, en julio de 1959, incluye a *Pedro Páramo* dentro de lo que él llama la nueva "corriente intimista" de los años 1955-1959 (Ver: José de la Colina, "Novelistas mexicanos contemporáneos", en *La palabra y el hombre*, Xalapa, Ver., octubre-diciembre 1959, pp. 575-584); Federico Álvarez, al estudiar el período 1953-1963, dice que la novela del jalisco es el punto cúlmine de esa década (Ver Federico Álvarez, "La novela mexicana 1953-1963", en *La cultura en México*, México, julio 3, 1963, pp. 13-15); Julieta Campos incluye a la novela de Rulfo entre las mejores de los años 1940-1960 (Ver: Julieta Campos, "Realismo mágico o realismo crítico?", en *Revista de la Universidad de México*, enero 5, 1961, pp. 4-8); y María del Carmen Millán, al ocuparse del período literario 1944-1969, coloca a la novela de Rulfo entre los textos clásicos de la literatura mexicana (Ver: María del Carmen Millán, "Las novelas clásicas mexicanas de los últimos veinticinco años" en *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, septiembre-diciembre 1969, pp. 521-529).

Interesa en este capítulo ilustrar, dentro del marco arriba descrito, el estudio de la novela rulfiana en los Estados Unidos. Ese es el propósito de las siguientes secciones.

### 1. Beardsell, Siemens, Magnarelli, Kadir, Taggart: grámica arquetípica

#### 1.1 Peter Beardsell

Para Peter Beardsell—después de reconocer los componentes realistas de la novela— la interpretación mítica más convincente sobre *Pedro Páramo* es la de entender el viaje de Juan Preciado como un viaje arquetípico. Juan, el personaje que abre la novela, hace un viaje desde la cama de su madre moribunda a la ciudad de su padre: Comala. Se trata del regreso a su lugar de origen. Aquí se inicia, según Beardsell, la relación con el mito del eterno retorno. Entiende por mito del eterno retorno la idea de que ningún evento es único y que el curso de la historia humana es una secuencia de círculos.

El crítico hace un paralelismo entre el viaje arquetípico de Juan y la versión náhuatl que cuenta cómo la madre tierra ordena a sus hijos ir en busca de un lugar señalado. Eso es lo que hace Dolores Preciado con su hijo Juan, virtualmente le ordena partir en busca de un sitio que ella señala. Comala viene a ser ese lugar que representa una ciudad sagrada, en donde cielo, tierra e infierno se encuentran. Se trata de un centro cósmico o *Axí* *Mundí*, Comala es de alguna forma ese centro cósmico:

In Mesoamerican mythology this Axis Mundi is fundamental. Our discussion of religion and death above clearly indicates that Comala fits this model. Though not exactly contiguous to heaven, it could certainly be seen as a meeting-point of Church, earth and hell".

Juan sigue, en el transcurso del viaje, un patrón semejante al del héroe arquetípico. Deja su lugar y viaja a un sitio desconocido donde es guiado por el propio guardián del sitio, Abundio, quien lo lleva a Comala. Al igual que los héroes mitológicos entra a un mundo desconocido, pasa pruebas y recibe una especie de ayuda mágica. Para Beardsell el arribo de Juan al nadir del lugar mitológico se da realmente después de que Preciado duerme con la mujer de la pareja formada por los hermanos incestuosos. En el mito el triunfo del héroe es marcado por la unión sexual de éste con la diosa madre de la tierra. Pero en Rulfo hay un uso irónico y una clara divergencia en esos sucesos. La unión de Juan con la hermana incestuosa es el principio de su muerte; el descubrimiento de los hechos de sus padres, su propia muerte y su permanencia en el mundo subterráneo lo alejan del héroe del mito; su fracaso para obtener el objeto deseado no puede ser compatible con el éxito que el héroe mítico supone. El héroe de Rulfo pertenece más al mundo mítico de Mesoamérica que a Occidente:

Juan's fate is more in keeping with that of hero in Mexican mythology. In the latter the conquest of the archetypal place required the sacrifice of man-god. Incidentally, Juan's descent

9 Peter Beardsell, "Juan Rulfo: Pedro Páramo" en *Landmarks in Modern Latin American Fictions*, Londres: Routledge, 1990, p. 90. (Texto publicado simultáneamente en Inglaterra y Estados Unidos)

beneath the ground is capable of being seen as an equivalent of the subterranean journey in Aztec mythology.<sup>10</sup>

El importante papel jugado por los personajes femeninos es otro de los aspectos característicos de la dimensión mítica del viaje de Juan Preciado. Juan es obligado a hacer un viaje que él no tenía planeado. Dolores, desde su agonía, hace que el hijo prometa ir a Comala; pero ese regreso a los orígenes es, a la vez, un reencuentro con ella. De acuerdo con esta interpretación las distintas mujeres con las que Juan se enfrenta (Dolores, Eduviges, Damiana, la hermana incestuosa) representan diferentes formas de la figura de la madre.

Pero mientras la mitológica *Magna Mater* tiene una función benevolente como diosa de la fertilidad y de la salud, en *Pedro Páramo* ella tiene una función maligna. No se trata ya de *Magna Mater*, sino de *Coatlicue*, diosa de cataclismos naturales, diosa de la luna, la noche y diosa de la tierra en donde la muerte regresa, en ese sentido diosa de la infertilidad. *Coatlicue* es en la mitología azteca esa diosa maligna o madre terrible. *Pedro Páramo* puede ser leído en términos de este arquetipo mesoamericano, lo cual no excluye a otros modelos míticos: Dolores envía a su hijo a una búsqueda que lo aniquilará. Durante el viaje Juan encuentra una serie de transformaciones de la gran madre, una de ellas es la hermana de Domis (Adonis es la diosa griega de la belleza, amada por Afrodita), pero a su vez estos hermanos tienen su punto de referencia en Adán y Eva en donde la caída de la gracia es representada por el incesto. El propio Juan es llevado también a su caída después de la unión sexual con la hermana de

10. *Ibid.*, p. 90-91.

Domis, la pareja incestuosa. Hay sin duda un sustrato bíblico que no deja de hacerse presente, en una interpretación extrema se puede decir que Dolores y sus múltiples transformaciones son caras distintas de una sola mujer: Eva, la madre de todos los seres humanos. La gran madre seduce al hijo; Rulfo enfatiza que la hermana incestuosa se transforma en tierra, refiriéndose quizá a la idea bíblica de retornar al lodo o al polvo. Y finalmente, después de la muerte de Juan Preciado, éste es enterrado con Dorotea, como si él estuviera unido con la última transformación de la figura de la madre. Beardsell es consciente que en algunos pasajes de *Pedro Páramo* la lectura se tiene que violentar para establecer la relación con los mitos; pero en otros pasajes el paralelismo con éstos es evidente:

The question arises, of course, whether Rulfo consciously sought to give his novel such mythical dimensions. There is no doubt that some of the links between the text and myths are rather tenuous. For example, the myth of Oedipus is represented by one son (Abandio) killing the father (Pedro) while another son (Juan) has intimate relations with the mother (Domis's sister). The myth of Andromeda (suggested by the name of Bartolomé's mine) is enacted because Susan is a victim whom the father relinquishes to the monster (Pedro Páramo) in order to save Comala from destruction. But problems arise only when precise parallels are sought. There are too many obvious hints at allegorical meaning (such as the names of characters and places) for everything to be accidental, and the transcendental level of the novel is undeniable. In the final analysis it can be seen that Rulfo departs from the main myths before their completion, especially in the case of the Myth of Eternal Return, which the negative outcome of *Pedro Páramo* seems to contradict.<sup>11</sup>

11. *Ibid.*, pp. 91-92.



Beadsell hace notar que la discusión sobre el sustrato mítico de *Pédro Páramo* no se percibe con facilidad en la primera lectura. Nada sofisticado parece haber en algo cuyo tema notorio es el caciquismo. Pero claramente los aspectos sociológicos, las preocupaciones escatológicas expresadas en un particular sincretismo cultural y los mitos dan a la novela una dimensión artística poco usual. Es inapropiado aislar una y otra de estas perspectivas y querer ver en algunas de ellas la esencia de la novela. Beadsell reconoce que una y otra perspectiva se sustentan mutuamente.

Sugiere el crítico que cuando el lector considera esta novela en perspectiva, percibe con mayor precisión temas que naturalmente están en el texto. Caciquismo, preocupaciones metafísicas, una escatología expresada a través de elementos culturales mexicanos. Sin embargo esta apreciación no es posible cuando el lector se aproxima a la novela por vez primera, la manera en que está escrita no permite captar claramente un asunto definido. El lector en ese momento está ocupado tratando de aclarar las paradojas y los enigmas de la novela, se encuentra ocupado buscando asimilar una estructura novedosa que arroja múltiples sorpresas. La cronología es tan oscura que el lector no sabe si lo que está prefigurando con base en la lectura es realmente parte del texto o de su imaginación; puede tener la sensación de que está escuchando conversaciones que ocurrieron en el pasado, pero no hay certeza, hasta la segunda parte de la novela, que esto sea así. Pero es precisamente, para Beadsell, esta extraña cronología la que coloca a Rulfo como precursor del boom:

His bold and inventive technique led some of the early critical reviews to complain of a unjustified randomness in the novel, but it was this technique that soon led him to be recognised as a forerunner of the Boom<sup>12</sup>.

El medio de expresión de Rulfo es más cinematográfico que literario. El autor proyecta sonidos, sentimientos, pensamientos, atisbos de Comala. Son los sonidos voces de los personajes, Juan Preciado, Susana San Juan, el padre Rentería, etc. El autor se concreta a desplegar sucesos. Su exageración no es otra cosa que la voluntad artística del autor, en la fragmentación hay un orden que no es azaroso ni casual.

La complejidad de la técnica narrativa no es, para Beadsell, la oscuridad de la novela del realismo social. Aunque se debe reconocer en primer término la geografía histórica y social de la novela, antes de aventurarse a un nivel de interpretación más atrevido. Sin duda *Pédro Páramo* ofrece cuadros de esa realidad como son las escenas de la revolución, de la guerra cristera; gente del campo levantada en armas porque otros lo han hecho, no hay un claro propósito ideológico; oportunistas que hacen alianza con los hacendados y cuyo movimiento armado sirve para defender los intereses terratenientes, no de la revolución. En la novela uno de los puntos es la conservación por parte de los caciques de un poder supremo sobre las tierras y gente a través del grupo armado en las cercanías de la Media Luna. Páramo paga una especie de protección para tener el dominio local sobre las bandas de la región. Cuando esa zona decae, cuando los dominios

12. *Ibid.*, p. 80-81.

de Pedro se convierten en un páramo, no es por el resultado de una revolución social, es la consecuencia de la voluntad del cacique.

Por un lado la novela ilustra el caciquismo. La localización geográfica y el escenario histórico no debe ser considerado como una coincidencia. Pedro representa la formación de un cacique y su impacto en la región. En sus actividades se puede ver la manera en la que el caciquismo sobrevivió a la revolución. Pero por otro lado está la intención del autor de perfilar algo más que un fenómeno sociológico:

On the other hand so diffuse is the author's interest that the novel never assumes the characteristic of a political commentary. More important is the overall impression of Pedro as an individual, with his combination of universal and Mexican psychological traits.<sup>13</sup>

El amor por Susana es uno de los aspectos de vulnerabilidad que Pedro no puede manejar. Pero a la gente de Comala no le está permitido ver esto como un signo de debilidad en el cacique. En la novela están presentes diversas particularidades inherentes a la cultura mexicana; las actitudes religiosas, las actitudes frente a la muerte. En diversos fragmentos se sugiere la poderosa influencia de la Iglesia Católica Romana sobre la comunidad. Rulfo ofrece junto con esto un dibujo de las imperfecciones espirituales y los inevitables errores de la naturaleza humana; pero todo ello está siempre señalando un sitio que rebasa cualquier pintura realista:

13 *Ibid.*, p. 85.

Although in these respects *Pedro Páramo* expresses Rulfo's view of the Catholic Church's impact in a small town and its vicinity, certain features clearly lift the novel to a more transcendental level.<sup>14</sup>

Al igual que para otros críticos, para Beardsell uno de los rasgos más sobresalientes del texto de Rulfo es el tema de la muerte. El espacio y el número de acontecimientos a ella dedicados son significativos: después de la muerte de su madre, Juan viaja a un pueblo muerto en donde encuentra su propia muerte. Diversos fragmentos narran la muerte de los pobladores de Comala, la mayoría de ellas son violentas como la de Lucas Páramo, Toribio Aldrete, Miguel Páramo, Fulgor Sedano, Bartolomé San Juan, Damiana Cisneros y posiblemente el propio Pedro. Pocas muertes son naturales, como la de Susana o la de la esposa de Abundio. Los personajes, Susana San Juan especialmente, hablan con extraña indiferencia acerca de la muerte. El libro en su totalidad se basa en una inusitada situación: el diálogo con la muerte.

Es la constante presencia de la muerte, argumenta Beardsell, uno de los elementos principales que conducen al lector de *Pedro Páramo* a temas universales:

The prominence of death is one of a number of fundamental ingredients of *Pedro Páramo* that turns our minds to universal themes. Another of them is the journey that forms a structural basis. If we connect Juan's journey to Comala with his encounter with death we recognise that his experiences constitute a kind of metaphysical quest such as those known throughout the world in myths.<sup>15</sup>

14 *Ibid.*, p. 88.

15 *Ibid.*, p. 90.

El crítico hace notar la maestría con que Rulfo crea ambigüedades, incertidumbres, que colocan al lector en una posición de alerta; deja de ser un agente pasivo para involucrarse en la polisemia que el texto plantea. Dice el crítico que quizá la ambigüedad más importante sea la muerte de *Pedro Páramo* en los últimos dos fragmentos. En esos breves cuadros, como en muchos otros del libro, lo que impide una visión clara de los hechos es la combinación de varios factores, como son la omisión de detalles, la parquedad del material descriptivo y la dualidad en el significado de algunas palabras. En los últimos fragmentos Rulfo no dice explícitamente que Pedro es asesinado por Abundio. Esto es una inferencia del lector. En realidad los fragmentos dejan abierta otra alternativa: que Pedro muere porque no quiere seguir viviendo.

But this deliberate ambiguity surrounding a crucial event in a conspicuous position in the novel is surely Rulfo's careful indication to us that his text as a whole should not be read on one level alone. *Pedro Páramo* is not gratuitously obscure. The ambiguities of the narrative are contrived to lift the meaning beyond the level of conventional fiction and superficial reality in order to help the reader to experience the nature of Comala's reality.<sup>16</sup>

### 1.2 William L. Siemens

A su manera Siemens busca identificar en los personajes de la novela de Rulfo el perfil de los héroes de la literatura clásica, como Odiseo, Telemaco o Cronos:

When Odysseus stops to question Circe on his way to Hades, she makes it clear that only a rare man can go there and return -that in effect he will die twice, the second time definitively. The case of Juan Preciado in *Pedro Páramo* is strange, then, for while there are indications that he too is a hero in the mold of Odysseus, his first descent into Hades is his last.<sup>17</sup>

Igualmente, explica Siemens, el nombre del protagonista, Juan, parece apropiado para un héroe. Juan recuerda al autor del Apocalipsis, el Juan que fue llamado al cielo para atestiguar una portentosa revelación y Preñado que significa "altamente estimado." El protagonista se compromete en una indagación, la típica búsqueda del padre. Pero, aunque en esta actitud Juan tiene semejanza con los héroes de las mitologías del mundo, también tiene sus claras diferencias.

Si Juan encarna a un héroe mitológico, el lector puede pensar que lo que en la novela sucede son indicios que señalan el típico relevo de un decrepito soberano por un joven héroe. Se puede hacer el paralelo que en Hesiodo: el tiránico padre Cronos, quien devora sus propios hijos, como Pedro Páramo ciertamente lo hace en otro sentido, es confrontado por Zeus y su madre Rhea.

Anteriormente, y de la misma manera, Cronos había sustituido a Urano con ayuda de su madre. Se puede igualmente recordar la historia bíblica en la que Jacobo y su madre unen esfuerzos para sustituir al padre, a Isaac. Pero en Pedro Páramo no hay pensamiento ni de Juan ni de su madre de sustituir al caudillo. Hay aquí una notoria diferencia.

16. *Ibid.*, p. 93.

17. William L. Siemens, *Worlds Reborn. The Hero in the Modern Spanish American Novel*, Morgantown: West Virginia University Press, 1964, p. 62.

Juan, de acuerdo a la manera en que fue engendrado, tiene el misterioso origen común al tradicional héroe, el origen extraño que el de los protagonistas de los mitos; cuando Juan Preciado llega a Comala, Eduviges Dyda relata que ella tomó el lugar de su madre en la noche de bodas de Dolores Preciado y Pedro Páramo, por lo que ella bien pudo haber sido su madre.

Susana es descrita en términos femeninos, dice Siemens. La descripción incluye dos de los símbolos más importantes de la feminidad; la luna y el mar. Para Pedro Páramo ella tiene ojos como el agua del mar. El tiene la experiencia de haber estado con ella en el mar, ambos desnudos cuando niños, como si fueran Dios y Diosa. De esta forma Susana pertenece al mar, pero no a Pedro, quien de todos modos está solo. Pedro no comparte totalmente la relación de Susana y el agua. Para ella es un regreso a su elemento, una renovación y una purificación. De alguna manera, cuando Pedro la recuerda, la recuerda como agua. Esto permite suponer que el agua significa un renacimiento.

No es extraño que cuando Susana regresa a la hacienda una lluvia leve cae, en lugar del destructivo aguacero que frecuentemente asola la región. Por otra parte cuando Pedro está por morir evoca una visión de la presencia de Susana como la de una gran luna en medio del mundo.

Hay adicionalmente otro elemento eminentemente femenino:

Susana has lived with her father at a ranch known as La Andrómeda, and this too may be significant, for Andromeda is another woman of extreme beauty.<sup>18</sup>

18 *Ibid.*, p. 67.

Según Siemens la madre de Andrómeda, vanagloriándose de que la belleza de su hija aventajaba la de las Nereidas, provocó a Poseidón quien envió un monstruo de mar a devastar el país. El oráculo de Ammon prometió la salvación de los moradores si Andrómeda era dada al monstruo y Cepheus era obligado a encadenar su hija a una roca.

El norteamericano detecta, en su empeño por identificar en Pedro Páramo a los héroes míticos, a figuras hermafroditas que resultan difícilmente imaginables, aun para el lector familiarizado con la cosmogonía griega y cristiana. Encuentra dos figuras hermafroditas:

Curiously, there are two badly mutilated hermaphrodite-figures in the work. The first to appear is Eduviges Dyada, to whose rooming house Juan is first directed as he enters Comala. A dyad is two units considered as one, and in a strange way this is what she has been in the eye of the public. Having many children by any number of men of the town, who always refuse to recognize them, she says each time, "In that case I am also its father, even though I happen to have been its mother". Therefore she too fulfills the destiny indicated by her name; she is male and female in one, the androgynic, but not the one that signifies the primordial unity out of which cosmic renewal springs forth.<sup>19</sup>

El segundo caso lo encuentra en Dorotea:

Perhaps even stranger is the case of Dorotea, whom Juan calls Doroteo when he first meets her in the grave. As she says, "It makes no difference. My name is Dorotea, though. But it makes no difference". That is, one's sex is irrelevant beyond death, for

19 *Ibid.*, p. 70.

no sexual activity is possible in this version of Hades. There is irony, then, in the fact that there should be another, mockhermaphrodite situation, one arising precisely when the circumstances that should produce the true androgyne are forever negated. The two vaguely hermaphroditic figures in the work achieve such status only on the basis of promiscuity and death.<sup>20</sup>

Una característica sobresaliente de Comala, después de que Pedro Páramo toma el poder, es que a diferencia de una sociedad normal en que la cadena de vida es transmitida de generación en generación, en Comala hay una cadena de muertes, cada uno arrastra al próximo. El proceso inició simbólicamente con la reacción de Pedro Páramo por la muerte de su padre. La cadena termina en la muerte del propio Pedro que es provocado por la muerte de la esposa de Abundio. Abundio, al tratar de evadir su realidad, consume gran cantidad de alcohol y se enfrenta a su padre pidiéndole ayuda, pero éste se niega y entonces Abundio asesina al padre.

No es coincidencia que Juan Preciado encuentre una tierra descrita desde fuera como "la verdadera boca del infierno", en contraste con la imagen de paraíso que la madre recuerda. El debe viajar al Hades en busca de una nueva vida. Aquí la paradoja es, no que la vida surja de la muerte, sino de una síntesis de la vida y la muerte, una tierra de la muerte viviente mucho más vívida que el Hades visitado por Odiseo, donde los espíritus descarnados parecen flotar sin substancia. Hay diferencias. En el Hades de *La Odisea* el héroe encuentra no sólo a su madre, sino la ayuda de Tiresias de quien recibe el don de conocimiento indispensable para finalizar exitosa-

mente su viaje. En Comala no hay esa ayuda, no hay camino de regreso, no hay madre, ni sabio que guíe a un sitio seguro.

Dice Siemens que la crítica de orientación sociológica argumenta que el sistema de caudillos ha hecho de algunas regiones de México sitios estériles, pero eso no explica cómo un sistema puede mantenerse y controlar a la gente después de la muerte. Rulfo está señalando algo siniestro en la metafísica estructura del ser de la realidad en México.

El hecho es que en el mito del héroe se relaciona con diosas y otras figuras femeninas, con quienes debe unirse. Ellas son extensiones de la fuente de la vida, de ellas emana el aliento vital que lo conduce en su viaje. Para el crítico norteamericano esto debe ser igualmente natural en el pensamiento moderno, si es que el aspecto fundamental de la divinidad es el poder, la fuente del poder del ser está divinamente ordenado, y el héroe —quien es generalmente descrito en textos antiguos como ser divino, al menos parcialmente— pertenece a aquel reino por naturaleza. El es no sólo el único apropiado para regresar a la fuente, sino el único que puede hacerlo, él es por naturaleza un portador de poder. Por esta razón el héroe parece ser reconocido cuando llega y por eso hay pruebas a lo largo de su camino, las que sólo uno, el elegido, es capaz de pasar. Si, el amor es la nostalgia por la reunión de lo que ha sido separado, el odio debe ser la fuerza que rompe aquello que ha sido unido, y Pedro Páramo, un "rencor vivo" es la encarnación de este Centro de No-Ser que evita cualquier nuevo principio o renacimiento del cosmos.

### 1.3 Sharon Magnarelli

Sharon Magnarelli señala, como punto de partida a su lectura de *Pedro Páramo*, que en nuestra estructura mítica la posibilidad de la muerte apareció con la creación de la figura femenina. Sólo después de Eva es posible hablar de la muerte:

According to the story, both she and Adam did eat of the tree, with the result that she was condemned to pain in childbirth and both were destined to return to dust, that is, die. In our mythic structure, then, death was not a possibility before the female's treachery. Thus, by inference the female is intricately related to both death and the language used to describe it, as I shall demonstrate...<sup>24</sup>

Para demostrar que la figura femenina se relaciona estrechamente con la muerte y el lenguaje que la describe, Magnarelli sugiere que, contrariamente a lo que sostiene la crítica y los estudios académicos dedicados a esta novela, la identificación de lugares, personajes, fechas y el ordenamiento cronológico de eventos no es de importancia vital para un análisis del texto. Supone que estos hechos son esenciales para nuestra comprensión del mensaje del texto. La implicación del texto, como reflejo de la propia estructura narrativa, es precisamente que los "hechos" que describe no son fácilmente comprensibles ni precisos dentro o fuera de la novela. Juan Preciado fue a Comala esencialmente a comprobar sus nociones preconcebidas acerca de su padre y una prueba de ello está en el proceso de descender de la tierra de la realidad a la

24 Sharon Magnarelli, *The lost rib. Female Characters in the Spanish American Novel*, Associated University Presses, 1985, p. 80-81.

Aplicando esto a la situación de Comala, Siemens encuentra que el caos allí consiste en el desconcierto del héroe, quien se encuentra a sí mismo en el lugar donde predomina una estructura del No-Ser. Lo que el héroe de Juan Rulfo tiene que enfrentar es el orden del cementerio.

Stated another way, Comala is the little empire of the tyrant Holdfast, the ogre aspect of the Father the order which is no order because it callously mimics the dynamic structures of Being while populating the cosmos with creatures who while alive in a certain sense, have their roots firmly fixed in non-being.<sup>21</sup>

El héroe de Rulfo no renueva el cosmos con su triunfo en el Hades. El Héroe de Rulfo fracasa para perpetuar la negación del cosmos.

The non-cosmos created by Pedro Páramo, whose secret name is Holdfast, is ultimately the paradox of a chaotic structure, for souls desintegrate whátin it.<sup>22</sup>

Finalmente el crítico norteamericano concluye diciendo:

What is needed in Comala is a hero who will come there from wherever Being is in exile and blast apart the order of death—if indeed there is Being anywhere. Then life can be reestablished. The problem, perhaps, is that the people, even before their death, had ceased to believe in the reality of Being, as in the case of the supreme feminine figure Susana San Juan, who believes in hell but not in heaven.<sup>23</sup>

21 *Ibid.*, p. 75.

22 *Ibid.*, p. 76.

23 *Ibid.*, p. 81.

tierra de la ilusión, cuando viene evocando los recuerdos de Dolores. Significativamente, el viaje que emprende es posible por la mujer.

Juan se mueve a Comala impelido por un discurso que no aparece en el texto en primer término, pero que el lector supone fue lo primero; el discurso de la madre moribunda pidiéndole que vaya a reclamarle al padre lo que ellos merecen. Este discurso en el lecho de muerte de Doloritas es lo que realmente mueve a Juan a ir a Comala.

La autoridad de la madre, quien ha funcionado como madre y padre para Juan, es patente. Ahora que su madre está muerta, él busca al padre, la otra forma de soberanía.

En *Pedro Páramo* el lector atestigua la verdadera creación de ilusiones. La madre de Juan le ha trasmitido un simple dato —que Pedro Páramo es su padre. Lo que comienza como un sencillo relato de una experiencia humana termina por ser un relato elaborado, adornado, complementado y convertido en una verdad universal.

Significativamente la autoridad de este diálogo materno es enfatizado por las circunstancias del discurso femenino. Las palabras de la madre están siempre presentes en citas marcadas y el destinatario es siempre el mismo personaje: Juan. Las citas señalan la autoridad de la madre. Es notorio también que el discurso de Dolores, es singularmente abstracto, lleno de indeterminaciones y referencias oscuras. Se nota un alto contraste entre los aspectos que dan autoridad, veracidad y confianza al discurso, y la vaguedad que evoca la situación paradisiaca del lugar. Juan nota, por sí mismo, que él comenzó a

finicar un mundo de ilusiones en torno a la figura de Pedro Páramo.

La jerarquía del discurso en *Pedro Páramo* es paralela. Dolores, la ausente, no está presente en el texto; pero su voz es escuchada por Juan y por los otros personajes que relatan su historia. Su distancia de nosotros y además, del propio Juan, es la misma distancia con respecto de los personajes de *Pedro Páramo*. Como Juan sugiere, la voz de su madre crea un mundo entero de sueños, y su voz, como aquella de cualquier profeta o mensajero celestial, era "secreto casi apagado". Esto sugiere a Magnareli que las meras palabras pueden resucitar casi cualquier cosa. El asunto de la autoridad femenina es dramatizado agudamente en la novela. La madre de Juan Preciado ordena "no dejar de ir a visitarlo" y "exígele lo nuestro", y Juan procura hacer ambas cosas; pero cualquier cosa que su madre, fuente potencial de autoridad, le ordena parece irrealizable. Entonces, su autoridad es simultáneamente afirmada y socavada. Otro pasaje donde el protagonista Pedro, cuando niño, mueve a lo femenino como el objeto de deseo, y como la autoridad que puede impedir este deseo es la escena en que Pedro está en el excusado, pensando en Susana, cuando su madre lo regresa a la realidad por medio de regaños: "si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder". Esta dimensión, como cualquier otra en *Pedro Páramo*, ha sido cuidadosamente diseñada para simbolizar y mitificar el poder de la palabra. La figura de la madre tiene el poder de mandar la acción del hombre niño y obligarlo a hacer lo que él no desea hacer: "te he dicho que salgas del excusado". Sucede lo mismo con Juan, que según parece no tenía deseo de ir a Comala,

"ella estaba por morirse y yo de prometerlo todo". Hay un paralelismo entre todo lo que la madre de Juan le dice y las palabras de la madre de Pedro. La amenaza de la mordedura de víbora es más evocativa que profética; no es irrelevante que se trata de una serpiente, un animal que ha sido metafóricamente asociado con lo femenino y la sexualidad humana. El adolescente Pedro, pensando en Susana, se sumerge en un naciente erotismo, tentado por la eterna serpiente que existe en el mundo mitológico. En otras palabras, según Magnarelli, en este caso la figura de autoridad femenina es substituida por un sueño placentero (el niño, en donde lo femenino es un necesario ingrediente) con otro menos placentero, pero igualmente fantástico, uno que promete castigo y peligro. Ambas fantasías, de cualquier forma, descansan a la misma distancia de la realidad, y ambas, significativamente son simuladas por mujeres. Las dos tienen la fruta prometida y el instrumento de castigo. Paradójicamente es lo masculino que continúa y multiplica estos mundos ensoñados y quien, en esta novela al menos, se muestra enredado en las quimeras, como las mismas mujeres que lo involucran.

Un significativo paralelo surge cuando uno examina la asociación entre mujer y muerte. Sucede lo mismo en la Biblia. Juan o Adán son víctimas del capricho de una mujer. El deseo de venganza de Dolores Preciado hace que envíe a Juan al sacrificio.

La visión popular del matrimonio en la civilización occidental se entiende como si esto fuera la última meta de la mujer, el complemento y la realización de todos sus sueños. Paradójicamente es también un concepto popular no contradictorio al sacrificio.

Pedro Páramo se casa dos veces. Primero con la mamá de Juan Preciado, significativamente porque él quiere la tierra de ella y por que debe una gran suma de dinero.

Más tarde, Pedro se casa con Susana a quien ha amado desde la adolescencia. La violencia que da por hecho este matrimonio está lejos de su primer matrimonio, pero cuando Pedro se casa con Susana Pedro ha matado al padre de ella.

El texto sugiere que el ritual del matrimonio es una de las formas más peligrosas de la violencia. El protagonista se ha casado una vez para usurpar tierras y ha matado al padre de su segunda esposa para efectivamente quedarse con ella.

En suma, para Sharon Magnarelli, la presencia femenina en Pedro Páramo está asociada con la muerte. Pedro

... who, in spite of having destroyed the lives of all those who surrounded him, still never realized fulfillment because he never fully conquered or possessed that ideal woman who eternally escaped him<sup>25</sup>.

#### 1.4 Djelal Kadir

Djelal Kadir hace notar que, en el trabajo de Rulfo, el mito de la búsqueda se invierte; la figura de Telémaco sufre un revés. Sucede lo mismo con el paisaje de Comala que pasa de vergel, casi paraíso, a región devastada; suce-

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 100.



de con los habitantes, cuerpos convertidos en fantasmas; con el lenguaje, transformado en meros murmullos, en silencio, en soliloquios infértiles; sucede con el poder de Pedro, vuelto impotencia.

The Telemachiad in *Pedro Páramo* figures as search for the father *not* for the purpose of delivering the ancestral home, the *patria*, from the depravities and deprivations of usurpers in the father's absence, but for demanding accountability of the father for his violent spoliation of a maternal paradise—the Edenic *menemé*, or living memory, of the cast-out mother willed to the abandoned son as future<sup>26</sup>.

*Pedro Páramo* está narrado y escuchado desde la tumba, la diacronía se colapsa, no la sincronía, si la concepción del tiempo. En *Pedro Páramo* el tiempo de toda una generación se reduce a una conversación póstuma; la vida de un pueblo, los destinos de hombres y mujeres se reducen al tiempo de la conversación de los muertos.

Al igual que muchos otros héroes de la literatura universal:

Juan Preciado, the hero of Rulfo's *Pedro Páramo* is a young man in pursuit of self-knowledge. His search, as already noted, is a skewed, inverted Telemachiad quest, wick, like that of his counterparts to the north, converges on the family history. He seeks out his father whom he has never known except for the man in the ambivalent (now paradisiacal, now acrid) recollections of his now dead mother<sup>27</sup>.

26 Djelal Kadir, *Questing Fictions Latin America's Family Romanes*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 74.

27 *Ibid.*, p. 76.

La indagación de Juan Preciado lo lleva a una geografía calcinada, al pueblo de Comala. Esta geografía se convierte en un espejo para sí misma. El contacto con Comala representa un viaje al pasado, donde Juan Preciado encuentra su identidad poblada de hombres asesinados y del violento pasado de sus padres. Tiempo y geografía se aproximan cuando Juan descubre que su llegada ha sido anticipada y los habitantes de Comala son fantasmas. La búsqueda de identidad y el descenso al infierno están estrechamente ligados. Aquellos que lo dejaron y recibieron en Comala son próximos a él por extrañas ligaduras familiares y fortuitas y son su espejo en donde encuentra su identidad. De alguna forma en todos ellos encuentra el reflejo de sí mismo.

Abundio, that aberration of Eumeus, Mentor, and Virgil, who leads him down, is his half-brother. He eventually proves to be more than that. He has already accomplished Juan's goal well beyond the latter's expectations of assuaging the bitterness of his abandoned mother. Abundio, as we discover in the final pages, is a parricide; as the murder of Pedro Páramo their father, he has avenged every woman wronged by the violence of the patriarch. Juan's mother had extracted a promise from him on her deathbed that he would avenge the treatment accorded them by his father. Thus, Abundio haunts as Juan's alter-ego. This enigmatic incubus open the circle of the novel. He will also close it with the bloody dagger still in his hand<sup>28</sup>.

La mujer que recibe a Juan en Comala es Eduviges quien, de acuerdo a su versión, pudo haber sido madre de Juan. Esta revelación lo lleva a su pasado, entonces, a su pre-concepción, a la historia de conquista y despojo de Dolores por el ambicioso Pedro Páramo:

28 *Ibid.*

... back to his conception and its supplement, his should-have-been conception; back in time and down in geography to what could be that enchanted landscape with James Joyce, in another context - the "Proteus" episode of *Ulysses* - called the "all woman's tomb"<sup>29</sup>.

La aventura de Juan Preciado en la historia, tiempo y geografía de Comala es paralela a la de sus parientes de ese lugar. Pero también es una incursión que se refleja en el paisaje de Comala y en la estructura narrativa. Su crisis de identidad es reflejada en el obsesivo soliloquio de su padre que se convierte en *leitmotiv* recurrente, así como lo son los líricos recuerdos de su madre, en la atormentada alma de Eduviges quien no puede encontrar paz alguna en el submundo y en la extraña inocencia de Dorotea. Se trata de una hilera de espectros, reflejando sus mutuas dualidades, esparcidos en la novela. Así, continúa explicando Kadir, el descenso de Juan Preciado a Comala es reflejado en el descenso de Susana San Juan dentro del tiro de una oscura mina en busca de oro, en donde sólo encuentra una calavera, la muerte deshaciéndose. La indagación de Juan tiene también su eco en el sueño ideal y en el delirio que persigue a Dorotea, con quien comparte la tumba. Los recuerdos líricos de la adolescencia y de amor por Susana San Juan son eco de las memorias de Dolores y del erotismo que también recuerda Susana. Dorotea, en su papel como precursora del tipo de mujer que conecta jóvenes a Miguel Páramo tiene su eco en Filotea quien hace la misma función para el padre.

La multitud de espectros, atrapados en la vaciedad de su juventud y, literariamente, en la tumba de su indi-

29. *Ibid.*, p. 76-77.

vidual inexistencia, aumenta en cada incidente narrativo. Todas estas criaturas comparten la misma crisis y condena. Todos ellos están obligados en una cadena orgánica, eslabonada en una mutua necesidad de destrucción de uno con el otro. Y cada uno, en algún momento, elucida la historia del pasado de Juan Preciado; cada uno contribuye a la reafirmación de la identidad fantasmal de Juan y a la edificación de la figura de Pedro Páramo; poseen una memoria contrita cuya aridez recuerda su verdadero nombre, literalmente "lugar devastado". Cada uno de estos fantasmas encarnan en alguna medida la esencia de *Pedro Páramo*. Así que por extensión los protagonistas de Rulfo no son meramente figuras individuales sino colectivas, héroes familiares. Pedro se encuentra a sí mismo reflejado, como en fragmentos refractados, en la totalidad de todos aquellos bajo su dominio. Al ejercer la violencia y prerrogativas del poder refleja también su propia juventud, vacía, transformada de esperanza a grotescas mutaciones espirituales. Susana San Juan, la única mujer que Pedro Páramo ha deseado en vano, emerge como su verdadera antagonista.

Desencarnada de su cuerpo amoroso, dice Kadir, Susana puede sólo "encarnar" el recuerdo del cuerpo del deseo en la voz del fantasma de su amado, invocarlo con su propia voz, con su lenguaje de pasión.

In *Pedro Páramo* these desfigured relationships are no less powerful. Susana San Juan's relationship to her father is meaningfully unclear, his paternity ambiguous. She always addresses him as Bartolomé his first name. The incestuous brother and sister, condemned to wallow in the mire of their sin turn slowly into mud and slime, becoming bodily undone, so to speak, into the innocence of clay. The murder of Pedro Páramo by his son,

Abundio, marks the culmination of family disintegration in a world where filiation has violence as its rubric and blood as its baptismal unction.<sup>30</sup>

Sobre la división de la novela en dos partes el crítico dice que la bipartita construcción de la novela elucida el diálogo entre los dos términos de una metáfora. En la primera parte del trabajo el lector acompaña a Juan Preciado en el descenso que lo llevará a la tumba. El tránsito dentro de este viaje es, de hecho ilusorio y una función de la narrativa se convierte en algo más que las voces y eventos narrados originados en la tumba. Una vez que toda existencia ha sido sellada, cuando Juan Preciado admite que los murmullos lo mataron, la voz narrativa y el punto de vista cambian. Los herméticos ecos y murmullos de conciencia se convierten en una omnisciente voz narrativa en tercera persona. Cuando la muerte alcanza al héroe el significado del proceso entero puede ser revelado; las incongruencias encontradas a lo largo del peculiar viaje, los extraños designios de historia que han dispuesto al héroe del pasado al futuro en una perorata de ahistoria sin tiempo y muerte puede ser descubierta como se descubren las mentiras históricas cuando el tiempo pasa.

La segunda parte de la novela dibuja un nuevo círculo narrativo en que el lector, al lado de Juan Preciado, atestigua el despliegue de los rápidos eventos que culminan con la muerte de Pedro. Al final de la primera parte, una serie de ecos, de voces obsesivas y balbucos aparecen, no para comunicarse, sino para traer las palabras a un soliloquio interior. Las dos partes de la novela

30 *Ibid.*, p. 78.

se juntan como círculos concéntricos y se reflejan mutuamente. La búsqueda del héroe encuentra su fin en la segunda parte. El héroe, una especie de Telémaco invertido, encuentra el autoconocimiento en una historia que le es revelada en la ahistoria y atemporalidad de Comala.

### 1.5 Kenneth M. Taggart

Por su parte Taggart considera también que el elemento más interesante de la obra rulfiana es el aspecto mítico:

Abunda de tal manera que podríamos atrevernos a afirmar que lo que se crea en la obra es una realidad mítica en un lugar mítico.<sup>31</sup>

Comala sugiere, desde distintos ángulos, un lugar mítico. Es una región despoblada, el fragmento tres dice que está a un día de Sayula y en el fragmento treinta y uno se habla de que se ubica entre Sayula y Comla. No hay precisión sobre el lugar, en todo caso Comala se sitúa en un espacio inexistente.

El nombre del pueblo es indicador para Taggart de la cualidad mítica de esa región sin sitio. Comala dice el crítico, sugiere la figura del comal, utensilio para cocer tortillas de maíz; pero sobre todo remite a la representación del Hades. Es un lugar al que no se llega solo. Preciado es guiado por Abundio quien viene del mundo de los muertos para introducirlo a Comala. En esos frag-

31 Kenneth M. Taggart, *Yáñez, Rulfo y Fuentes: el tema de la muerte en tres novelas mexicanas*, Madrid: Colección Nova Schöler, 1983, p. 153.

mentos Abundio desempeña el papel de Hermes, guía acompañante de los muertos al infierno. Visto desde otro ángulo se puede decir que también encarna al dios de los caminos y al patrón de los viajeros. Por los comentarios de Eduviges Dyada, el lector razonablemente puede suponer la obviedad de Abundio Martínez en su papel de Hermes; asume la condición de un personaje que vive entre los hombres y los muertos, vinculando el reino de la muerte y el reino de la vida, mensajero que va de uno a otro lado.

Comala se ubica en un lugar al que se descende. Se podría suponer que está colocada bajo la tierra, recordando así su naturaleza sobrenatural de estar "sobre las meras bráscas de la tierra, en la mera boca del infierno", como la describe el mismo Abundio.

La naturaleza fantasmagórica de los personajes crece conforme Juan incursiona en el pueblo:

La puerta se abre. No es Eduviges, sino Damiana Cisneros quien también se ha enterado de la presencia de Juan en el pueblo. Ha venido para llevarle a la Media Luna. Después de caminar un poco Juan le pregunta si ella también había recibido un aviso de su llegada. Al decirle que hace años que ella no sabe nada, Damiana desaparece, dejando a Juan a solas con los ecos del pueblo. Aparece un hombre que le contesta con el eco de su propia voz.<sup>32</sup>

El ladrar de perros constituye otra referencia mítica que para Taggart confirma la presencia de Juan Preciado en un lugar que no es de este mundo. Los perros que ladran y la proximidad del río a la casa de Eduviges pue-

32 *Ibid.*, p. 163.

den ser interpretados como un estar en el umbral. Conviene aquí dos cosmovisiones: el río es, no sólo una referencia al Estigia de la mitología griega, es también el río que se debe cruzar para llegar a Mictlán, el Hades azteca. Los perros, aparte de ser referencia a Cancerbero, el perro de tres cabezas que guarda la entrada del Hades, son además los guardianes que en la mitología azteca guardan las puertas de Mictlán.

En cuanto al encuentro con la pareja edénica de hermanos incestuosos el crítico sostiene que se trata de un renacimiento simbólico de Preciado:

Según nuestra interpretación, Juan Preciado, al subir a la cama con la mujer, está por engendrarse a sí mismo. Pero su nacimiento está en su muerte, que sucede poco después de pasar algunas horas con la mujer. Esto se ajusta también desde el punto de vista estructural. El protagonista de la primera parte de esta novela de la muerte nace al morir porque la segunda parte está por iniciarse. Ya han aparecido algunos episodios fragmentarios. Pero Juan tiene que morir para que lo pasado (y, por consiguiente, él mismo) pueda renacer. La clave está en el retorno. Hay que volver para nacer. Es lo que el joven ha hecho al hacer el viaje al pueblo.<sup>33</sup>

De esta forma, para Taggart, el joven Preciado regresa a su pasado. Ello puede inferirse a partir de la mujer edénica que después de haber dormido con Juan comienza a desintegrarse para convertirse en lodo, regresa al principio del que el hombre fue creado según la tradición bíblica, vuelve a ser polvo. Hay, por otro lado, una dualidad en la figura de la mujer, que complementa el entierro de Juan; se puede decir que al enterrarlo lo está dando a

33 *Ibid.*, p. 165.

luz, pasando de esta forma de su papel de Eva-amante a una Eva-madre.

Las dudas del personaje son también indicadoras del lugar mítico. El viaje a Comala es inexorable, de la misma forma en que lo es la cronología inversa de la obra. Juan quiere en la víspera de su muerte salir de Comala y regresar al sitio donde había vivido; pero la tenue frontera entre el mundo de los muertos y el de los vivos se ha confundido, el retorno es imposible.

Sobre la misma escena de la pareja edénica Taggart ofrece una interpretación cristiana, advirtiendo que esto es posible pero con cierta violentación de los símbolos que aparecerán bajo esa óptica, en orden y forma invertidas. Según su interpretación tenemos que Juan Preciado, al engendrarse a sí mismo, remite nuestra imaginación al papel de Dios encarnándose a sí mismo, en Cristo, para venir al mundo. Bajo esta luz, Donis juega el papel de un José que no está presente en la concepción, pero sí en el entierro nacimiento y, analizado el texto cuidadosamente, se puede percibir un rechazo de la mujer por parte de Donis que remite a las dudas de José sobre el embarazo de María.

Siguiendo esta interpretación, basta se podría afirmar una especie de salvación, tergiversada por supuesto, de acuerdo con la realidad diabólica e infernal de la novela. Simbólicamente al morir, Juan logra resucitarse, descubriendo su verdadera identidad, lo cual en parte lo ha motivado a hacer el viaje al pueblo. Y, con el mismo sacrificio, logra darle vida al pueblo, la cual éste vuelve a cobrar en la segunda parte, durante la cual Juan Preciado sigue su papel de narrador omnisciente<sup>34</sup>.

34 *Ibid.*, p. 167.

En la misma línea Taggart encuentra que el nombre de Pedro Páramo puede ser interpretado en el plano mítico cristiano. Pedro puede configurarse al San Pedro, líder de los apóstoles y patriarca de la Iglesia; sólo que el Pedro de Rulfo se desempeña como el cacique, dueño absoluto del lugar y patriarca invertido, patriarca de un infierno. Al simbolismo de su nombre sucede el de su apellido, como una manera de confirmar el nombre. Páramo es la dureza de una tierra inhóspita.

El crítico encuentra un trasfondo mitológico en casi todos los personajes de la novela. El trastorno más obvio es que Juan Preciado, al ir en busca de su padre, nos remite a Telémaco que emprende la búsqueda de su padre Ulises. Pedro Páramo es también simbólico de Plutón, caracterizado por la dureza y crueldad, por lo taciturno; entre Pedro y Plutón hay un claro paralelismo. En Pedro Páramo esto se ve en las relaciones con Susana San Juan: su amor por ella es desdichado desde el principio y en este amor hay una clara relación con el mito de Plutón y Perséfone. Plutón se enamora de ella a primera vista. Perséfone posee una belleza extraordinaria. El la roba a la madre, Deméter, mediante un engaño. La madre desesperada al no poder encontrarla, como es diosa de los cereales no permite que nada crezca sobre la tierra. Susana San Juan como Perséfone posee gran belleza. Pedro, al igual que Plutón, la trae a Comala mediante un engaño, prometiéndole a su padre, Bartolomé San Juan, un trabajo. Pero en la siguiente manifestación mitológica hay una tergiversación: al morir Susana a Pedro lo invade una gran tristeza, pierde el interés de todo, y abandona el pueblo. Su pasividad se convierte en venganza cuando el pueblo por equivocación hace fiesta en lugar de luto.

Pedro se venga provocando que nada crezca en Comala, que se convierta en un lugar desértico, calcinado.

La tergiversación de Rulfo es muy interesante; y en ella se manifiesta el don artístico de Rulfo. Pedro Plutón es abandonado por Susana Perséfone al irse ésta al Hades. Y, al desear la ruina de Comala, se intercambian los papeles de Pedro Deméter<sup>35</sup>.

El crítico señala a otros personajes secundarios y su referencia mítica; el caso de Abundio, hijo de Pedro, que desempeña en diferentes momentos el papel de Hermes y Edipo. La muerte de Miguel Páramo a causa de su caballo; el caballo en la mitología griega está vinculado con la muerte y con Plutón.

En otro momento los personajes adoptan el papel de personajes míticos. Nuevamente Pedro, que está enamorado de Susana desde la niñez, la manda buscar. Los informantes de Pedro se encuentran en un lugar aislado. Su padre lo ha llevado a una mina abandonada que se llama La Andrómeda. Hasta ese sitio Pedro la manda traer. El nombre de la mina remite al mito de Andrómeda y Perseo. Hay un paralelo muy cercano entre el mito y este episodio de la novela; pero como en otros personajes, al final, hay algunas innovaciones. El padre de Andrómeda la encadena a una roca junto al mar, se trata de un sacrificio, ella será devorada por una serpiente. Pero Perseo, que se enamoró de ella desde la primera vez que la vio, logra salvarla y contrae nupcias con ella después de vencer a Fineas, su rival y el primer amor de ella. Aquí la tergiversación del texto de Rulfo se encuentra en la

35 *Ibid.*, p. 168.

dualidad del papel de Pedro Páramo. Susana, al estar recluida en un lugar aislado, hace el papel de Andrómeda; Pedro al traerla a la Media Luna la salva, encarnando así a Perseo. Pero el asunto es que Pedro no logra vencer a su rival, el primer amor de Susana; Florencio Fineas. El rival, aunque muerto, es invencible.

## 2. Langford, Brotherston, Tittler: otras lecturas

Walter Langford al señalar la rápida internacionalización del libro, anota:

Naturally, *Pedro Páramo* was soon translated into various other languages (a total of seventeen up to now) and, as might be expected, the Mexican film industry was interested in the success attained by the novel<sup>36</sup>.

En 1955, apunta el crítico norteamericano, mientras aún disfrutaba del reconocimiento y popularidad ganada a través de *El llano en llamas* (1953), Rulfo vio publicada su novela *Pedro Páramo*. Aunque breve y polémico este trabajo lo colocó en un prominente sitio entre los escritores mexicanos e hispanoamericanos. El lector nota que en su novela hay una evidente relación con las historias del primer libro de 1953; el mismo paisaje, la misma atmósfera y la misma parquedad en el lenguaje se encuentran en ambos textos, incluso los personajes pueden intercambiarse de un libro a otro y encajar perfectamente en cualquiera de los dos lugares.

36 Walter M. Langford, *The Mexican Novel Comes of Age*, p. 100.

Langford hace notar que la primera lectura de *Pedro Páramo* puede convertirse en un trabajo difícil y confuso, particularmente para el lector que está poco enterado en materia de estructuras novelescas contemporáneas. Pero con una segunda y probablemente una tercera lectura podrá convertir la complejidad y oscuridad del texto en claridad, siempre que el lector encuentre la clave para entenderla. La llave, sigue explicando el crítico, consiste en percibir que en el texto de Rulfo se prescinde de los planos temporales tradicionalmente usados. Rulfo hace un lado el tiempo. En su libro la vida y la muerte se mezclan libremente, sin fronteras rígidas entre una es y otra (en todo caso la frontera entre ambas es tan confusa que es imposible precisarla) vida y muerte dialogan casualmente, como si se tratara de una plática cotidiana. A la mitad del libro el lector se da cuenta que todos los personajes están muertos y que dialogan sobre sí mismos en torno a lo que fue sus vidas. Estas estrategias confunden al lector; pero también lo iluminan. Completar la historia del cacique requiere un esfuerzo del lector, su imaginación se verá duramente presionada, es necesario poner juntas las cosas que captó en su primera lectura, seguir con cuidado los tennes indicios que el autor deja para saber quién está hablando, es necesario desechar la idea de una secuencia cronológica lineal porque esta historia no se presenta en esa forma. No hay otro camino que el recoger indicios aquí y allá y tratar de armar el rompecabezas, acoplar las distintas piezas esparcidas y concretar un todo coherente, se unen pistas, murmullos, pensamientos, diálogos entre la vida y la muerte o recuerdos de los diferentes momentos de la vida de los protagonistas. Todo ello traerá como resultado un cuerpo

coherente, firmemente estructurado que recompensa el esfuerzo del lector.

Uno de los problemas al que el lector se enfrenta, es que Rulfo deja indicios tan tennes que más de una vez el lector no identifica al personaje que está hablando. Pero gradualmente el lector se va haciendo más hábil en determinar éstos y otros monólogos de personajes desconocidos, y para ello siempre hay un dato pequeño por el cual puede ser reconocido. Otro problema para el lector es el constante cambio del punto de vista narrativo lo que representa un trastorno para quien se ha acostumbrado al punto de vista del narrador omnisciente.

A la mitad de la novela se descubre que todos los personajes están muertos; desde ese momento el lector tiene la sensación de que todo lo que leyó es el recuerdo de Juan Preciado quien ha estado hablando desde la tumba con otro muerto, la vieja Dorotea.

En cuanto a las técnicas, Langford dice que es interesante aquella que consiste en regresar varias veces al mismo incidente, pero desde diferentes perspectivas; de esa forma el suceso parece bien redondeado y el personaje principal del episodio asume una creciente dimensión. El mejor ejemplo de esto es la muerte de Miguel Páramo, a quien el lector encuentra discutiendo en cuatro escenas separadas, en cuatro ángulos distintos. La suma de ello es un cuadro completo del evento y sus implicaciones en varias vidas.

Pero aún así, cuando leemos y releemos *Pedro Páramo* estamos conscientes de que ninguna de las figuras de la historia es desarrollada como se espera, esto es, como se esperaría en la mayoría de trabajos convencionales. Hay que recordar que esta nebulosidad quizá se

deba a que el personaje está muerto y que la intención del artista es recrearlo y hacerlo aparecer como lo que es, un fantasma, brumoso, vago, perfilado por sus memorias y pensamientos, por murmullos y rumores en torno a él, un fantasma que a pesar de serlo resulta finalmente un verdadero retrato interno del cacique de Comala.

Señala el crítico norteamericano el simbolismo intentado por Rulfo al escoger el nombre de "Páramo"; la expresión significa tierra árida, tierra desierta y en este caso el simbolismo encaja muy bien con lo que la novela describe.

Langford afirma, como lo hemos transcrito en el capítulo anterior, que el verdadero protagonista de *Al filo del agua* es el pueblo. Ahora afirma que en Rulfo la muerte es el protagonista real. La muerte es la verdadera y única presencia en la novela.

*Pedro Páramo*, explica el crítico, no es una imitación de *Al filo del agua*. No es impropio afirmar que *Pedro Páramo* lleva a la novela mexicana un paso más allá del camino tradicional. Algunos elementos de ambos trabajos están en contraste: densidad y amplitud en *Al filo del agua*, pocos detalles y sobre todo brevedad en *Pedro Páramo*; total caracterización por parte de un narrador omnisciente en contra de atisbos por parte de narradores protagonistas sobre los personajes y sobre lo que sucede; lenguaje barroco, con insistentes repeticiones de frases contra un lenguaje simple y ágil; una tensa y opresora conciencia de culpa que domina al pueblo de Yáñez, contra la relajada moral del cacique de Comala.

Y por otro lado las coincidencias. Las dos novelas son un esfuerzo por crear artísticamente una imagen de realidad rural durante las primeras décadas del presente

siglo en un lugar geográfico coincidente. Pero sobre todo ambos libros demandan un alto grado de participación del lector, más que ninguna otra novela mexicana de su tiempo; en busca de este objetivo ambos recorren, en mayor o menor medida, a una especie de hermetismo intencional, estrategia con la que obligan al lector a buscar pistas, analizar todo lo que los personajes dicen y hacer conexiones a la manera de un detective literario.

As I see it, the extra step, which *Pedro Páramo* takes is Rulfo's negating of time and thereby more or less equating the natural and the supernatural, the living and the dead. He obviously is not the first writer to explore the supernatural and to give the dead a voice, but I know no other modern novel that tells all or nearly all of its story from the grave. This is not some thing that is interesting merely because it is out of the ordinary. It is a daring concept, and it took unusual narrative skill to bring it off. In doing so Rulfo scores a signal success.<sup>37</sup>

La capacidad innovadora en el plano literario y la habilidad en el uso de las técnicas narrativas que logran impactar a los críticos literarios son motivo básico para garantizar el prestigio de *Pedro Páramo* entre las novelas modernas de Hispanoamérica.

También lo es su capacidad evocadora que comprende la herencia cultural mexicana, por lo menos ése es el punto de vista de Gordon Brotherston:

With its atmosphere of suffocation and abandonment, Comala stands as the heritage of rural Mexicans whom Rulfo has known and spent many years of his life with. The paternal gift that is Pedro Páramo's to Juan, was first made with the arrival of



Cortes and the conquistadors, who brought the title 'Don' to Páramo so insists on, and the fiery stallion ridden by his pathological son Miguel.<sup>38</sup>

Para el crítico éstos fueron los hombres que desforastaron y acabaron con los pájaros de México para hacerlo un desierto, un páramo que pudiera recordarles la propia ruina y corrimiento de sus hogares. Hay una historia de resentimiento que inicia desde entonces, que se trasmite de padres a hijos, se trata de la historia de un largo resentimiento. Juan está resentido por su madre, Pedro por su padre.

Para Brotherston los únicos que aparentemente sobreviven a la catástrofe de Comala son unos pocos indígenas quienes más tarde vienen de las montañas con sus hierbas, bajo la lluvia, riéndose y bromeando acerca de sí mismos. Esa frescura de los indígenas bien podría significar la reminiscencia de las evocaciones de Dolores Preciado sobre la lluvia y el maíz traídos al texto por el flujo de conciencia de Juan.

The Church, the traditional source of redemption in Mexico since the traumatic arrival of Pedro Páramo's ancestors from Spain, cannot help his descendants and victims any more than the Indian sin the hills can. Centuries of abuse have killed whatever virtue that institution had, so that it is no longer in the power of a rural priest to absolve even when he wants to.<sup>39</sup>

38 Gordon Brotherston, *The Emergence of the Latin American Novel*, Cambridge University Press, 1977, p. 75. (Este texto se publicó simultáneamente en Gran Bretaña, Estados Unidos y Australia.)

39 *Ibid.*, p. 76.

Para el crítico el padre Rentería es el espíritu guardián del pueblo, mismo que está comprometido con la maldad de Pedro y su hijo Miguel. Todos los personajes de la novela son seres caídos de la gracia y viven en un purgatorio dantesco en donde recuerdan sus vidas y en donde todo su futuro se confecciona de lo que hicieron en el pasado.

Jonathan Tittler, al hacer un estudio sobre la ironía en la novela contemporánea, establece que la ironía es valiosa como instrumento crítico, especialmente en la novela. El propósito de su libro es:

In this book I attempt to explore the ways in which irony, as a figure of speech, paradoxical turn of events, and a state of mind, helps explain several outstanding works of current Spanish-American fiction. I introduce in addition the concept of "narrative irony"—the distance between and among novelistic elements—and employ it to study the spatial dimension of these structurally complex and highly self-conscious texts. I contend that, perhaps because of the erratic modernization and political volatility peculiar to the region, irony, in all its senses, is a characteristic property of the contemporary Spanish-American novel, a factor without which no understanding of the phenomenon can be complete.<sup>40</sup>

El término ironía, explica Tittler, surgió como un término coloquial de burla en la antigua Grecia, adquirió legitimidad en la época Romana y pasó al idioma inglés en forma escrita durante el siglo XVI. Hoy, aunque desplazadas por las preocupaciones de la crítica deconstructivista, la ironía sigue siendo una llave para la teoría y la

40 Jonathan Tittler, *Narrative Irony in the contemporary Spanish American Novel*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p. 9. (Publicado simultáneamente en Londres y Nueva York).

crítica literaria contemporánea. La ironía es fecunda porque engendra confusión, porque raramente usa una palabra dos veces en el mismo sentido.

In the chapters devoted to textual analysis, I propose to establish irony's credentials as a fundamental presence in fiction, particularly in the Spanish-American narrative.<sup>41</sup>

Dentro de este marco, al abordar el trabajo de Rulfo, establece que la historia del trato de Pedro con Comala consiste en una cadena de sexualidad, de actos de agresión, económicos y políticos, en contra de los otros pobladores. La interacción entre el pueblo y el cacique es invariablemente antagonista, excepto por su tratamiento de Susana San Juan; sólo ella puede mitigar su hostilidad.

En el trabajo de Rulfo la ambigüedad funciona simultáneamente para elevar la novela desde el plano de la mera denuncia del caciquismo a un plano esencial: el de la soledad humana.

Las situaciones irónicas que Tittler encuentra son, entre otras, la condición de Susana ella pasa todo el tiempo en la cama, pensando en Florencio, mientras Pedro piensa en ella. La descripción de Comala por Dolores y el encuentro de un paraíso calcinado por Juan es otro momento. De mayor complicación la intimidad de Juan y Dorotea, subvertida y devaluada, porque todo ocurre, después de todo, entre dos fantasmas, dos no-cuerpos; el significado de su cercanía no es sólo neutralizado, es irónicamente invertido.

41. *Ibid.*, p. 17.

A pesar de la inevitable confusión con respecto al papel de Juan en la novela, él es un relator no irónico. No se propone engañar a su interlocutor, él no está al corriente de la presencia del lector y no conoce nada de los mecanismos del autor o del narrador omnisciente.

En términos generales las estrategias de la ironía narrativa hacen que la conflictiva situación política de Comala se construya sobre el campo ocupado por el narrador y el lector. A través de información incompleta (quién está muerto, quién está vivo) y una escasa presencia de signos (cuándo cambia de tiempo y lugar) el lector es forzado a recrear el trabajo reordenando las partes, tratando la novela como si fuera un acertijo verbal.

Pero la mayor ironía, dice Tittler, es la de la muerte, en torno de la cual el lector debe superar sus expectativas y prejuicios; debe aprender a aceptar lo sobrenatural como casual, al igual que los habitantes de Comala.

"His unhappy work has assumed the role of pretextual pawn for the discourse of literary criticism —and has undergone a death of still another sort."<sup>42</sup>

### 3. Recapitulación

La crítica norteamericana sobre la novela de Juan Rulfo ha mostrado mayor interés sobre la dimensión mítica de *Pedro Páramo*. Pero esto no quiere decir que no existan estudios norteamericanos que aborden el aspecto sociológico de la novela, que identifiquen los escenarios

42. *Ibid.*, p. 77.

geográficos e históricos que en ella se implican. Son valiosos los estudios que han observado de manera muy aguda el entorno sociológico de *Pedro Páramo*, han advertido que para hacer cualquier interpretación semiológica, o como en nuestro caso, mítica, es necesario reconocer lo evidente, hay un logrado retrato del caciquismo en México, hay reproches a la revolución mexicana, a la guerra cristera, a la institución eclesiástica, al retraso social de las zonas rurales. No es posible disociar los cuadros realistas que presentan los fragmentos de la novela con su equivalente en la estructura rural de la nación mexicana. Rosser ha sugerido como itinerario de aproximación a la novela, que primero hay que interpretar a *Pedro Páramo* como el retrato de una época y lugar específico, después es posible cualquier lectura en la profundidad artística de esta obra.

Dos causas son, desde nuestro punto de vista, elementos que ayudan a explicar la inclinación de la crítica norteamericana en la profundización del sustrato mítico de la novela del jalisciense. Primero, después de la novela de Yáñez, *Al filo del agua* (1947), la novela mexicana logra que el valor artístico sobrepase el valor antropológico; después de Yáñez, y especialmente con Rulfo, la crítica norteamericana pone mayor atención al valor creativo de las obras y deja de lado el valor testimonial de éstas. Segundo, profundizar en la dimensión mítica de *Pedro Páramo* es, por decirlo así, la aproximación menos peligrosa al texto, menos comprometida con una cultura regional. No implica tomar posición respecto de una realidad inmediata y hace que los juicios sobre una obra de arte dejen de lado posiciones éticas y sean predominantemente juicios de valor estético.

La década de los cincuenta coincide con una época en Hispanoamérica en la que los artistas de las palabras utilizan modelos arquetípicos que permiten el tránsito de temas regionales a temas universales. Mediante una gramática arquetípica los escritores codifican en la trama de sus novelas problemas locales para convertirlos en temas de interés universal. De esta forma los problemas del habitante de América Latina dejan de ser problemas de una región pintoresca, llena de revoluciones sin sentido, para la visión norteamericana, de hambre, de corrupción y de incapacidad para progresar; dejan de ser problemas de un sitio en la orilla de la civilización para convertirse en problemas que competen, no sólo a latinoamericanos, sino al hombre de cualquier lugar y época. La novela de Miguel Angel Asturias, *Hombres de maíz*, y la de Augusto Roa Bastos, *Hijo del hombre*, son, al igual que *Pedro Páramo*, ejemplo de este procedimiento.

Este periodo fue muy fructífero para Hispanoamérica; durante estos años, como lo ha documentado Bruchwood, se escribieron novelas fundamentales para la historia de la literatura hispanoamericana. Los narradores refinan sus técnicas y trabajan con la certeza de que la novela es una expresión artística válida.

Al hablar de sustrato mítico, la crítica norteamericana se refiere al paralelismo que hay entre la vida de los héroes de los grandes mitos —mitos griegos, mitos judeo-cristianos y mitos mesoamericanos— y la vida de los personajes de la novela que se analiza. En el caso de *Pedro Páramo* la crítica norteamericana se refiere a las semejanzas entre las circunstancias y naturaleza de los personajes (Juan Preciado, Pedro Páramo, Susana San Juan, Abundio, Doloritas, etc.) con la de los héroes de los

mitos. En este caso encuentra, como los hemos mostrado detalladamente varios puntos de contacto; sin embargo, a pesar del evidente interés de los críticos en establecer este paralelismo, hay un punto que no abordan. La crítica no explica suficientemente si el paralelismo entre héroes y personajes es deliberado, no profundiza sobre si en el proceso creativo el artista de la palabra, consciente o inconscientemente, establece el paralelismo. Sobre este tema la crítica norteamericana no es ilustrativa, deja de lado ese punto y se preocupa mayormente por verificar el paralelismo entre las características que los héroes de los grandes mitos griegos y cristianos que comparten con los personajes de la novela de Rulfo.

La crítica norteamericana apunta que no es posible establecer un paralelismo total; la semejanza entre las microhistorias que se agrupan en los mitos y la trama de la novela de Rulfo es parcial. En algunos pasajes las situaciones coinciden, pero en otros momentos éstas toman un camino independiente. La no coincidencia en todos los puntos entre el mito y la novela, provoca dos reacciones entre la crítica norteamericana. Una que, a riesgo de caer en el absurdo, violenta la lectura de *Pedro Páramo* e introduce paralelismos difícilmente sostenibles. Otra, que ve una innovación en la divergencia entre el mito y la novela; la tergiversación es, para algunos críticos norteamericanos, la contribución artística de Rulfo a la versión de los mitos. El hecho de no repetir totalmente las condiciones y situaciones del héroe de los mitos universales otorga un aliento renovador a estos textos.

Los que hacen una lectura en torno al sustrato mítico de la novela consideran también que el texto es

una hibridación de mitos occidentales y mesoamericanos, la cosmogonía prehispánica se mezcla con la cosmogonía griega y la tradición judeo-cristiana; incluso hay algunos críticos que piensan que los mitos codificados en *Pedro Páramo* están más cerca de las creencias sobre los dioses mesoamericanos que sobre los dioses griegos y personajes bíblicos.

Los momentos de paralelismo evidente entre el mito y la novela son escasos: el encuentro de Juan Preciado con la pareja de hermanos, el viaje que Juan emprende, desde la cama de su muribunda madre, hasta el pueblo de su padre es de vital importancia en la configuración arquetípica de la novela.

Y aunque los momentos de coincidencia son contados, ellos son suficientes para impregnar la estructura global de la novela. Freeman ha mostrado cómo estos dos puntos son ilustrativos de los arquetipos que se codifican en la obra en general. Los dos momentos tienen una serie de consecuencias que una vez detectadas es posible interpretar un paralelismo más extenso entre los héroes míticos y los personajes novelescos.

Juan Preciado es un protagonista comprometido en la búsqueda de su padre; es en este sentido un héroe arquetípico. Lo es también por su origen, su gestación es extraña como la de los héroes. Pero también posee características de disminución; el Telémaco moderno, encarnado en Juan Preciado, sufre una disminución en su estatura heroica que consiste en no lograr su objetivo, no encuentra a su padre, encuentra su propia perdición y muerte.

Otro tipo de paralelismo que la crítica trabaja se refiere al hecho de establecer que Juan se aproxima al

modelo de héroe que emprende el relevo, con ayuda de su madre, de un decrepito soberano. La primera parte se cumple, pero el relevo no se lleva a cabo. Zeus releva a Cronos con la ayuda de su madre, Reha. Cronos devora a sus hijos; pero Zeus sobrevive y logra sustituirlo. Como Cronos, Pedro devora a su manera, a sus hijos. Así como Juan es llevado a Comala por la fuerza evocativa de las memorias de Dolores, y es guiado por esos recuerdos a Comala, en busca del padre para pedirle lo que a este hijo legítimo le pertenece; así Zeus es guiado por su madre Reha en la lucha contra Cronos. Pero entre Juan y Zeus, Reha y Dolores, Cronos y Pedro hay una gran diferencia, Zeus-Juan Preciado no logra sustituir a Cronos-Pedro Páramo.

Recordemos que el propio Cronos, a su vez, había sustituido a Urano, su padre, con la ayuda de su madre; el mismo modelo se repite. En esta misma lógica es permitido pensar que se trata también, en el caso de Juan Preciado, de una aproximación al caso de Jacobo uniéndose a su madre para sustituir a su padre, Isaac.

Podemos ejemplificar con una serie de personajes cómo cada uno de ellos puede ser incrustado en una parte de un mito determinado. Por lo menos la crítica norteamericana se ha empeñado en eso. Por ejemplo, hay quien ve en la relación entre Pedro Páramo y Susana San Juan la historia de Andrómeda. Andrómeda es encadenada a una roca por su padre, está destinada a un sacrificio, pero Perseo, quien se enamora desde la primera vez que la ve, la rescata y después de vencer a Fineas, su rival en el amor, contrae nupcias. Pedro-Perseo efectivamente rescata a Susana-Andrómeda de su aislamiento en un sitio alejado al que la había llevado su padre; pero Pedro-Per-

seo no vence a Florencio-Fineas, el rival de amores y nunca pudo ser suyo el objeto de su amor.

En el intento de identificar un sustrato mítico en la estructura novelesca hay críticos, como Siemens, que encuentran figuras hermafroditas en los personajes de las novelas. Es el caso de Eduviges y Dorotea, Eduviges porque tiene que ser padre y madre de los hijos que procrea con distintos hombres, y Dorotea porque en una confusión de palabras es a la vez Doroteo y Dorotea.

Pero independientemente del papel que los personajes de Rulfo cumplen en paralelo a los héroes míticos, ese desempeño se verá disminuido, invertido, los personajes sufren un revés. Por ejemplo Telémaco sufre un revés en la personificación de Juan Preciado. Sucede lo mismo con el pasaje de Comala que pasa de vergel, de paraíso, a un sitio calcinado, seco e infernal.

Sucede algo semejante con el descenso de Juan Preciado a Comala y el descenso de Susana San Juan a una oscura mina; Juan encuentra en Comala su muerte, Susana una calavera deshaciéndose en el fondo de la mina.

Críticos como Taggart, sin mayor preámbulo, argumentan que Comala es el Hades; que Abundio es Hermes; que el río cerca de la casa de Eduviges es el Estigia, o bien el que es necesario cruzar para llegar a Miclán. Susana puede ser Perséfone; Pedro, Plutón. Y en el extremo de estos paralelismos hay quien ve en Donis a un José y en Pedro un San Pedro. Pero comenzar a manejar estos puntos de contacto es llegar al extremo, a querer establecer, mediante la violentación de la lectura del texto, paralelismos difícilmente sostenibles.

*Pedro Páramo*, la novela representativa de los años cincuenta, despierta el interés de la crítica norteamericana por ser una forma artística bien lograda que se aleja del valor testimonial de la narrativa anterior a los cuarenta.

Este interés tiene relación directa con la cálida recepción de *Pedro Páramo* en Europa, especialmente en Alemania. Pero refleja a la vez el creciente interés de Estados Unidos, al menos por parte de sus académicos, por asuntos de literatura mexicana. Es un hecho conocido que, mientras la poesía mexicana ha gozado de un tradicional prestigio a nivel mundial, la narrativa ha tenido que esperar hasta la mitad de este siglo para comenzar a tener un sitio a nivel internacional. Bruswold argumenta que *Pedro Páramo* es el segundo momento de importancia en la novela mexicana; el primero se lo concede, por orden de aparición, a Yáñez con su novela *Al filo del agua*.

La crítica literaria contemporánea en Estados Unidos habla de la novela rulfiana como quien habla de Don Quijote, es decir, se refieren a ella como a una obra de la literatura universal, como un legado mexicano a la literatura universal.

### CAPITULO TERCERO

#### LOS AÑOS SESENTA: LA NOVELA MEXICANA EN EL CONTEXTO DEL BOOM, EL CASO FUENTES

El presente capítulo toma como punto de partida la noción, generalizada entre los críticos norteamericanos, de que el *boom* de la nueva novela latinoamericana ocurrió en la década de los años sesenta.

Se suele emplear la palabra *boom* con respecto a este fenómeno de los años sesenta, en Hispanoamérica misma y en otros países. Esta palabra es del todo justificada porque la cantidad de novelas de alta calidad ha aumentado enormemente<sup>1</sup>.

La gran mayoría de novelas que dieron nombre a ese fenómeno fueron publicadas en ese decenio. *Rayuela* (1960) de Julio Cortázar, *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, son algunos ejemplos de novelas que

1 John S. Bruswold, *La novela hispanoamericana del siglo XX*, México: FCE, 1984, p. 9.

se hicieron famosas y que constituyeron el llamado *boom* de la nueva novela latinoamericana. Pero, como algunos Brushwood sostiene el *boom* no es cuatro novelas, ni cinco, ni seis, es un número mayor de novelas y novelistas que participaron en las actividades, las actitudes y los beneficios del *boom*. Este fenómeno tiene su raíz en la experimentación e innovación de los narradores de la década de los años cuarenta y de los años cincuenta. Los mayores logros artísticos de las décadas anteriores en cuanto a técnica narrativa y tratamiento temático, son incorporados a la novela de los sesenta. Al respecto Philip Swanson escribe:

...the Boom in Latin American new novel occurred basically in the 1960s building on the foundations laid by major experimental works in the 1940s and 1950s, themselves anticipated by even earlier narratives.<sup>2</sup>

Visto así el *boom* de la nueva novela latinoamericana tiene sus orígenes en la década de los años cuarenta y de los años cincuenta, tiene su apogeo en la década de los años sesenta y su punto de inclinación principia en la década de los años setenta. La opinión de Swanson es que el *boom* fue apoyado por la Revolución Cubana en términos de dar a los escritores de ese tiempo un sentido de unidad y, al mismo tiempo, llamar la atención mundial sobre América Latina; nuestra opinión es que se trató de una coincidencia que fue aprovechada por ambas partes. El crecimiento de la industria publicitaria española, por otro lado, ayudó también a promover la nueva y diferente

2 Philip Swanson, *Landmarks in Modern Latin American Fiction*, London and New York: Routledge, 1990, p. 222.

novela latinoamericana. En esta misma lógica la quiebra de la editorial Seix Barral y el arresto del poeta cubano Heberto Padilla, al término de los sesenta y al inicio de los setenta, marcan el daño vertebral en la cohesión del *boom*.

El así llamado *boom*, por otra parte, describe mejor el interés jamás visto que despertaron los novelistas hispanoamericanos en la década de los sesenta, y el incremento espectacular de novelas que produjeron.<sup>3</sup>

La participación de México en este fenómeno literario fue muy importante. Para la crítica norteamericana la presencia de Carlos Fuentes es el factor más visible que relaciona a nuestro país con el fenómeno del *boom* de la nueva novela latinoamericana.

Equally important for an understanding of the literary currents of the period is an acknowledgement of the role of individuals like Carlos Fuentes who through their public demeanor and professional example helped to create an *esprit de corps* among those who would shortly find themselves in the vanguard of so-called Boom of Latin American fiction.<sup>4</sup>

Al respecto Brushwood escribe:

En términos de publicidad, el aumento de cantidad y calidad ha recibido empuje por la actividad internacional —el renombre— de escritores como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa.<sup>5</sup>

3 John S. Brushwood, *Op. Cit.*, p. 207.

4 Robin Fiddian, "Carlos Fuentes: La muerte de Artemio Cruz" en *Landmarks in Modern Latin American Fiction*, p. 97.

5 John S. Brushwood, *Op. Cit.*, p. 9.

El presente capítulo se escribe a partir de la recepción en Estados Unidos de *La muerte de Artemio Cruz*, novela de Carlos Fuentes considerada como su primer mejor novela y como modelo representativo de la ficción mexicana y latinoamericana en esos años.

### 1. Un testimonio

Emir Rodríguez Monegal no es una crítica norteamericana, pero es autora de un valioso testimonio sobre la recepción de la literatura latinoamericana en Estados Unidos. En las páginas siguientes parafraseamos extensamente sus argumentos en virtud de que es una de las escasas críticas que se ocupan de la recepción de la literatura latinoamericana en Estados Unidos durante los años sesenta; el texto tiene fecha de 1969 y ofrece un importante aporte de lo que en ese decenio estaba sucediendo en ese país con respecto a la literatura latinoamericana.

Monegal inicia diciendo que es muy conocido el hecho de que Edmundo Wilson, el brillante crítico e incansable políglota, ha rechazado resueltamente aprender español porque está convencido de que nada ha sido escrito en esa lengua que justifique el esfuerzo de aprenderla. La misma circunstancia la ejemplifica con Lionel Trilling, quien una vez dijo, a uno de sus alumnos, que había leído literatura latinoamericana y que en su juicio ésta tenía sólo un valor antropológico. Monegal se pregunta:

So, in a country where important critics reveal such prejudices, is it any wonder that the majority see Latin America only as a

distant continent of revolutions and hunger? Is it really surprising that this impression is only occasionally alleviated, but hardly altered, by the fragile charms of tropical tourism?<sup>6</sup>

Pero a pesar de ello, dice Monegal refiriéndose a aquellos años, los efectos del *boom* se han hecho sentir por sí mismos; los críticos y lectores que conocen el contenido de este suceso deben continuar la lucha contra los prejuicios literarios. Un lector inteligente no puede continuar ignorando la literatura que se genera en lengua española.

The painful contrast with what is now happening in Europe makes the situation here all the more noteworthy. In France, Italy, Spain and even England, people are quoting Borges at every turn (sometimes without any special reason), reading the novels of Sábato and Fuentes, devouring Cortázar, Guimaraes Rosa, García Márquez, translating all of Neruda. Here in the United States things are different. The "cause" of Latin American Letters has been traditionally relegated until recently to the realm of Academe. In the universities and specialized centers, Latin American literature has been known and discussed for several decades; these were the centers of its diffusion, so to speak. But for the common reader that every author dreams of reaching, this literature was not even a mystery nor *terra incognita*—it was an indifferent void. However, the success of the new Latin American novel in Europe, the triumph of Borges, the recent successful public appearances of Neruda, Paz and Nicanor Parra have begun to change, almost imperceptibly, this situation. *The New York Review of Books* publishes the latest poem by Paz, *The New Yorker* signs Borges to a handsome contract. Important publishers are now seriously interested in Latin American literature, and in these last

6 Emir Rodríguez Monegal, "The New Latin American Literature in the USA", en *Review '68*, New York: Center for Inter-American Relations, 1969, p. 3.



years, a considerable quantity of essential works have been published in attractive editions; these have in turn brought forth the interest of the best reviewers.

El número de traducciones de literatura latinoamericana que circulan en Estados Unidos es significativo, afirma Monegal. Sobre todo si se compara con el reducido número que circulaba hasta hace pocos años. Entre las ediciones recientes de literatura latinoamericana en los años sesenta se encuentra la versión de *Human Poems* de César Vallejo, dos textos de Pablo Neruda: *The highs of Macchu Picchu* y *We are many*; dos libros de Jorge Luis Borges: *Other Inquisitions* y *Personal Anthology*. Una parte importante del trabajo poético de Nicanor Parra compilado en *Poems and antipoeems*. Entre los novelistas, el guatemalteco Miguel Angel Asturias, con *Malata* y *Strong Wind*; el uruguayo Juan Carlos Onetti, con su novela *The Shipyard*, y al brasileño Joa Guimares Rosa con *The Third Bank of the River*.

A esta lista se agregan los libros de los entonces jóvenes maestros: el mexicano Carlos Fuentes, con *A Change of Skin*; el colombiano Gabriel García Márquez con su texto *No One Writes to the Colonel and Other Stories*; y el peruano Mario Vargas Llosa con *The Green House*. Finalmente, informa la autora que la novela del joven escritor mexicano Gustavo Sainz, *Gazapo*, recibió el honor de ser también publicada en forma rústica.

En cuanto al asunto específico de la novela las apreciaciones de Monegal son las siguientes:

Se puede decir que mientras la crítica de poesía es, en general, excelente, la crítica de la novela adolece serias deficiencias. Algunas veces las mejores novelas latinoamericanas son juzgadas junto con otras de originalidad y calidad cuestionables.

Cita el caso específico de *Cambio de piel*, en donde la crítica norteamericana se muestra "tan dividida en sus opiniones como Latinoamérica en su geografía". Esto no es sorprendente, argumenta Monegal, porque se trata de uno de los libros difíciles del boom. En contraste con Onetti y García Márquez, Carlos Fuentes es bien conocido en Estados Unidos. Sus principales novelas han aparecido allí y frecuentemente ha provocado polémicas. Así, en el *National Observer* (26 de febrero de 1968), William Kennedy elogia al libro y al autor pero sin dejar de comentar que al lado de uno de los grandes maestros de la novela como James Joyce, Fuentes no es sino un discípulo:

Mr. Fuentes's reputation should rocket into the center ring of world literature with this book. But let somebody else call it a masterpiece, for it isn't that. There is no Leopold Bloom of *Ulysses* to come to total life on these pages. Mr. Fuentes's people live mainly as types, as symbols. Next to Joyce, Mr. Fuentes still looks a 90-pound weakling. But next to almost any body else in the literary gymnasium he looks like Superman.<sup>8</sup>

En *The Catholic World* (junio 1968), William Hjortberg escribe:

In the end we don't believe a word of it. It's too abstract, too obscure. Fuentes's cinema technique works against him and the

7 *Ibid.*, pp. 3-4.

8 Citado por Emir Rodríguez Monegal en "The New Latin American Literature in the USA", p. 10.

crucial scenes, the climatic action deep within the seven layered Chohulan pyramid; the bizarre mock trial where the narrator and his following of sinister hipsters pass judgement of Franz in a Mexico City brothel, are all lost in vagueness, smothered by cinematic structure which at first was inviting.

En otro sentido se orientan los comentarios de las revistas *The Nation*, *Saturday Review* y, especialmente, *The New Yorker*. El crítico de *The Nation*, un escritor, Elmer Bendiner, argumenta que la novela de Fuentes no tiene el carácter de "carnal" y "sangrienta" con que William Kennedy la califica. Afirma que a pesar de sus errores o exageraciones, *Cambio de piel* está condicionada para ser estimada por su lenguaje:

What saves the day for Fuentes is the intoxicating prose we have been led to expect from him. Here it is rendered from the Spanish into brilliant luxuriant English by Sam Hieleman<sup>10</sup>.

Roberts J. Clements del *Saturday Review* (27 de febrero de 1968), escribe sobre el mérito que encuentra en la novela de Fuentes:

Fuentes's is a novel bursting in energy, capacious in content, gripping in evocation, and humanitarian in its universal tolerance. When one compares the experimental narratives of Fuentes in Mexico or Cortázar in Argentina with the nationalistic or indigenista works of the recent past, it becomes clear that the Latin American novel has reached maturity.<sup>11</sup>

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 11.

11 *Ibid.*

Pero para Monegal el más inteligente de los revisores es Anthony West, de *The New Yorker* (8 de junio de 1968). West es un reconocido novelista inglés, hijo de H. G. Wells y Rebeca West y crítico de primera línea. Sus comentarios sobre la traducción de Hileman revelan, en opinión de Monegal, una conciencia profesional que no es común en los revisores de libros. West hace una detenida lectura y establece su interpretación del contenido de la novela:

The author's worry—or perhaps one should say the book's worries—is not so much over the rights or wrongs of Jellinek's death as over mankind's astonishing capacity for rationalizing blood sacrifices at every level of cultural development and under every form of social organization. The sense that man is by nature murderous expresses itself in the terrible savagery of the relationship that the narrator invents for the characters in his fantasy: the imagined lovers are as ruthlessly in the pursuit of their ends as the avengers are, and as the pre-columbian priests were in harvesting hearts for their rituals.<sup>12</sup>

Entre sus conclusiones, Emir Rodríguez Monegal apunta que el conocimiento de la literatura latinoamericana en Estados Unidos debe ser estimulado. Para lograr un avance significativo en dicho propósito se requiere —a pesar del considerable esfuerzo realizado por décadas en universidades y centros especializados— de más y mejores traducciones al inglés y, al mismo tiempo, de fomentar una clase de crítica capaz de orientar al lector americano a través de esas traducciones.

Monegal señala que las cosas han cambiado en los últimos años; hay jóvenes profesores y críticos, dice, co-

12 *Ibid.*

mo Alejandro Coleman, John Simon, David Gallagher y Mark Strand, entre otros, que se dedican a revisar periódicamente nuevos libros de Latinoamérica y, aunque algunos de ellos no son especialistas en América Latina, tienen sensibilidad para la buena literatura. Contribuye también al cambio el hecho de que existen jóvenes lectores que han descubierto, casi por sí mismos, la nueva literatura latinoamericana. Para Emir Rodríguez Monegal, los americanos jóvenes de ese decenio comenzaron a interesarse en la literatura latinoamericana a través de películas tales como *Blow-up*, basada en una historia de Cortázar; o a través de libros como *Ficciones and Labyrinths* de Borges. Ahora, concluye Rodríguez Monegal, ellos están descubriendo a Vallejo, Neruda, Fuentes, García Márquez, Sáinz, Onetti, Guimarães Rosa y Nicanor Parra.

## 2. Ann Duncan: su revisión de los sesenta

Cuando José Luis Martínez intentó, precisamente en la década de los sesenta, una clasificación de las corrientes literarias en México, que abarcara la primera mitad del siglo, apuntó que éstas no surgen una después de otra; que no son un ordenado desfile donde un grupo de escritores sucede a otro de tal manera que la frontera entre ellas está claramente definida. No hay tal cosa, al contrario, las corrientes literarias están mezcladas, no hay sucesión en su surgimiento, brotan bajo condiciones distintas a las de una mera sucesión cronológica. Por eso los "cortes verticales" en la historia de la literatura muestran sólo distintas corrientes literarias que coinciden en el

corte, sin que se pueda apreciar la interrelación que se da entre ellas, ni su nacimiento, apogeo y deceso.

El crítico mexicano tiene razón; en los dos casos de novela analizados en los capítulos primero y segundo es evidente que tanto el nacimiento como las implicaciones de ambas sobrepasan los límites de una década, es decir, van más allá de donde convencionalmente hicimos el "corte vertical".

La presente investigación, conociendo el riesgo, sugiere cortes verticales. Para efectos metodológicos, relacionados con el acotamiento del fenómeno a estudiar, fue necesario no solamente hacer cortes por década, sino enfocar nuestra atención en sólo una novela, ni siquiera en un novelista. Un universo tan vasto como lo es la literatura tiene que apelar al recurso de la división para ser explicado.

De las numerosas novelas editadas en cada decenio hemos seleccionado la que representa, desde la óptica norteamericana, el momento más sobresaliente. La incidencia con que los académicos se ocupan de determinada novela ayuda a seleccionar los casos. Pero conforme los años transcurren, el número de novelas que atrae la atención estadounidense se hace más grande. Para la década de los cuarenta la decisión fue sencilla. Se eligió, entre dos, una novela —*Dios en la tierra* (1942) de José Revueltas y *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez—, ambas reconocidas como trabajos que inauguran, por su técnica narrativa y su temática, la nueva novela mexicana; la mayor incidencia de la crítica norteamericana recayó sobre la segunda novela. El número de novelas de la década de los cincuenta que atrajo la atención de académicos norteamericanos fue mayor, ello complicó la selec-

ción. Se registran al menos cinco novelas que, en perspectiva, la crítica norteamericana considera importantes. Pero fue finalmente la novela de Juan Rulfo la que tuvo mayor incidencia en la crítica estadounidense.

Hay varias novelas de la década de los años sesenta que llamaron y siguen llamado la atención de la crítica norteamericana. Incluso un mismo autor con diferentes novelas puede tener una reñida competencia entre sus propias novelas, como en el caso de Carlos Fuentes.

*La muerte de Artemio Cruz*, novela publicada en el principio de la década de los sesenta, representa significativamente a este decenio; es parte de la presencia literaria de México en el contexto del boom latinoamericano.

Pero antes de entrar de lleno a esta novela de Fuentes es conveniente revisar rápidamente algo de la producción novelística de los sesenta, vista desde norteamérica.

El trabajo de Ann Duncan, dedicado a los narradores de México poco conocidos en Estados Unidos, es de gran valor para determinar una posible influencia de los escritores mexicanos de los sesenta sobre los de la década siguiente. Duncan, al perseguir dicho propósito, esboza un panorama de la novela durante los sesenta; por ahora interesa este punto. Brushwood, por su parte, en un libro reciente, que busca ser continuación de su primer trabajo extenso dedicado a la novela mexicana, ofrece una visión general sobre la novela de los sesenta.

Con fundamento en ambos trabajos, seleccionados entre un número mayor de textos breves dedicados en específico a una novela mexicana de los sesenta, se sinte-

tiza en las páginas siguientes la percepción norteamericana de la novela de nuestro país durante esa década.

Ambos críticos encuentran en 1967 un año fundamental. Duncan escribe:

The year in which Fuentes published *Cambio de piel*, 1967, marked the climax of a particularly vigorous period of literary growth in Mexico.<sup>13</sup>

Brushwood por su parte anota:

Hice notar, en el mismo libro (*México en su novela*), que el significado del término *nacionaísmo* se iba modificando, puesto que el concepto de nación se transformaba. No comprendí, en esa época, la convergencia de tan ingenua afirmación. No sabía que el cambio iba a ser la característica, la constante más obvia, de la cultura occidental durante los años siguientes. Tampoco sabía que mis estudios futuros encontrarían en el año de 1967 (tan cerca del año en que escribía), el principio de una nueva época.<sup>14</sup>

Duncan sintetiza el rasgo fundamental de esta década diciendo que fue durante esos años cuando realmente se experimentó con el lenguaje; algo apenas hecho por escritores anteriores, incluyendo al propio Fuentes durante su primera época.

Moreover, it was during this decade that experiments with language, scarcely apparent in previous Mexican writers, even the earlier Fuentes, became central to prose narrative, as did increasingly complex techniques, further diversifying the na-

13 J. Ann Duncan, *Voices, Visions, and a New Reality. Mexican Fiction Since 1970*, University of Pittsburgh Press, 1986, p. 16.

14 John S. Brushwood, *La novela mexicana (1967-1982)*, México: Grijalbo, 1985, p. 13.

rrative viewpoint and adding a new dimension of literary collage. The importance given to linguistic invention, to the point that words and word play constitute the action, became a dominant feature of the Spanish American novel in the 1960s.<sup>15</sup>

Los narradores mexicanos de la década de los sesenta que, en juicio de Duncan, deben ser conocidos de manera más amplia por el público norteamericano son los siguientes, de los cuales emite una serie de juicios que también resumimos:

Salvador Elizondo, escritor que en sus novelas hace desaparecer el mundo de objetos y acciones para reemplazarlo por un obsesivo drama intelectual, donde el objetivo del sujeto es la examinación del lenguaje y del acto de escritura. Esto no se cumple enteramente en el caso de su primera novela, *Farabeuf* (1965), pero es totalmente cierto en 1968, cuando Elizondo publica *El hipogeo secreto*. En *Farabeuf* existen todavía algunos personajes y objetos y el lector se introduce en un claustrofóbico círculo vicioso de rituales, actos repetitivos e imágenes. El deseo de Elizondo es renovar el lenguaje y la técnica narrativa y usar el texto para explorar su propia función, intención que es compartida por varios escritores contemporáneos; aunque, como él mismo admite, ese extremo es extraño al espíritu mexicano.

Para Duncan, Elizondo es el experimentador más comprendido de los escritores mexicanos contemporáneos, quien ha buscado emancipar a otros innovadores. Una muestra de sus innovaciones, como la incorporación de diferentes tipos de textos que aparentemente no pertenecen a género alguno y sin estructura visible, se

15 J. Ann Duncan, *Op. Cit.*, p. 16.

pueden encontrar en el texto *Cuaderno de escritura* o en el trabajo titulado *El grafógrafo*. Duncan encuentra que Elizondo ejerce influencia sobre narradores como Guzmán y Campbell durante la década siguiente, esto es en los años setenta.

Fernando Del Paso, novelista en el que la innovación lingüística es central. *José Trigo*, una de sus principales novelas, ilustra la multivalencia de la nueva novela hispanoamericana a través de la pluralidad de sus voces narrativas y dramas narrados. La complejidad de las novelas de Del Paso, argumenta Duncan, están presentes en Delgado, narrador mexicano de los años setenta.

El lenguaje literario de Del Paso experimenta en estilo, sintaxis y vocabulario, enfatizado por una diversidad tipográfica. Ello conduce a una notoria complejidad en técnica narrativa.

En José Agustín y Gustavo Sáinz, Duncan encuentra que el humor e ingeniosidad lingüística son la nota principal de su escritura. Ambos están motivados por el deseo de renovar el lenguaje y la técnica narrativa tanto como sea posible; los dos son autores de los trabajos más experimentales de la literatura mexicana de la década de los sesenta y sus trabajos hacen suponer que la onda fue algo más que una protesta social, involucrada con el gusto cultural y los valores.

En *Gazapo*, de Sáinz, hay una variedad de diálogos mediante cintas sonoras, conversaciones telefónicas, canciones pop e incorporación de otros elementos no literarios al texto. En este sentido, explica la crítica norteamericana, el cuarto libro de José Agustín *Abolición de la propiedad* es también innovador; el diálogo es presentado como un guión de cine, con sus instrucciones para

movimiento de cámara y luces, otra parte es una cinta sonora escuchada por uno de los personajes y, a lo largo del texto, se inserta la letra de diferentes canciones. Los experimentos de José Agustín son radicales en cuanto a su técnica narrativa, efectos de sobreposición de elementos y sobre todo de lenguaje. Cada uno de los textos de *Inventando que sueño* representa un experimento diferente, con distintos puntos de vista narrativos y tipografía diferente; el lenguaje es protagonista de todo, el aparente caos de la narración está unificado por el nombre de los cuatro actos, subtítulos musicales, que sugieren el ritmo a cada parte con interludios basados en canciones populares o juegos de palabras.

Duncan sostiene que el realismo coloquial de los escritores de la onda, la fuerza del lenguaje oral más que literario y los adolescentes como protagonistas —introducción simultánea hecha por Pacheco en una forma más lírica— han tenido mucha influencia. Esta influencia se nota en escritores como Guzmán, Samperio, Puga y Zepeda.

Aunque en García Ponce el interés principal no radica en las innovaciones formales, Duncan encuentra en el trabajo de este escritor una productiva aplicación de técnicas cinematográficas a la literatura.

García Ponce, dice Duncan, ve la novela como un espacio vacío en donde objetos y cuerpos entran modificándose mediante efectos de luz y distancia, decoración y actores se confrontan uno con otro, interactúan, y el texto, a través de un serie de cuadros que paulatinamente iluminan a los personajes, retrata vívidamente alguna faceta de las relaciones interpersonales.

Es esencialmente el acercamiento visual y cinematográfico a los personajes y a la composición del trabajo, lo que constituye la contribución de García Ponce a la forma de la novela moderna. Su influencia se puede mirar en varios escritores como Gardea, Samperio, quienes en la década de los setenta han ido más allá de esta mera innovación.

Asuntos sobre puntos de vista y perspectiva dominan el trabajo novelístico de Leñero. Su interés, anota Duncan, no está relacionado con las técnicas visuales como en cambio lo está con las técnicas literarias y psicológicas. Leñero no presenta personajes redondos o acercamientos analíticos; él muestra las múltiples y conflictivas fases de la conducta humana y las estrategias del discurso, explotando el sentido de la experiencia humana como inexplicable. Leñero, como Pacheco, utilizan las técnicas del género policiaco y juegan con la natural curiosidad del lector.

Otro norteamericano que en diversos ensayos se ha preocupado por mostrar un panorama de la narrativa mexicana en este decenio es John S. Brushwood. En términos generales el norteamericano establece que así como en su primer libro sobre novela mexicana inicia en 1947, el segundo inicia en 1967.

Mi estudio empezaba y terminaba con *Al filo del agua*, porque la conocida novela de Agustín Yáñez inicia según mi manera de ver una nueva época en la novela mexicana —una época caracterizada por la combinación (repito combinación) del nacionalismo y el cosmopolitismo<sup>16</sup>.

16 John S. Brushwood, *La novela mexicana (1967-1982)*, p. 13.

Así como aquel libro inicia en 1947, éste, su segundo libro sobre narrativa mexicana, inicia en 1967 porque, según él, se trata también de una nueva época.

1967, dice el estadounidense, es el año anterior a los acontecimientos de Tlatelolco y para ese entonces muchas novelas anticipan de cierta forma las manifestaciones del 68. Es decir, se habían editado las novelas de José Agustín y Gustavo Sáinz que son esencialmente irrespetuosas frente a los convencionalismos sociales.

Otra característica que anota es el hecho de que la capital del país, la ciudad de México, gana terreno como protagonista literario en la novela, en la misma medida en que la capital adquiere mayor importancia en la vida nacional.

De gran relevancia es también el rasgo que caracteriza a la novela como un ente que se describe a sí mismo, la narración que observa su propia creación. En opinión de Brushwood éste es un fenómeno de fundamental importancia en los sesenta. En 1967 se publicaron tres novelas que versan sobre el acto de narrar, trabajos que hacen referencia a sí mismos, a su propio acto de narrar o bien que se refieren a experimentos con las posibilidades de la ficción. El concepto de experimentación es menos claro en Brushwood que en Duncan, quien es más preciso al referirse a la experimentación con el lenguaje; pero las generalizaciones de Brushwood son también valiosas. Las novelas publicadas en 1967 que hacen referencia al acto de narrar son *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, *Cambio de piel* de Carlos Fuentes y *El garabato* de Vicente Leñero.

La característica que destaca con mayor evidencia es la metaficción, la observación por parte del autor de

su propio acto creativo. Y aunque el fenómeno no es nuevo en la prosa de ficción, tal concentración de autoconciencia en las novelas publicadas en 1967, señala una circunstancia excepcional; Brushwood dice que la importancia de este recurso en la novela contemporánea no es un fenómeno exclusivamente mexicano, sino de índole universal. La obsesión por la exposición y el análisis del proceso narrativo no se explica con facilidad; es posible relacionarla, argumenta el norteamericano, con la tendencia de una sociedad a refugiarse en los detalles o el procedimiento para no enfrentar los objetivos. A este periodo se le puede relacionar con movimientos artísticos que buscan crear obras que se refieran solamente a sí mismas, sin representar ninguna otra realidad aparte de la propia obra. La presencia de la ciudad en las novelas de este decenio es otra característica, ello se puede apreciar en las novelas de la onda, asimismo es posible detectar, según los datos que ofrece Brushwood, que las novelas rurales disminuyen en proporción inversa al aumento de las novelas que tienen como escenario la ciudad.

### 3. Carlos Fuentes: un caso particular

Carlos Fuentes es, para la crítica norteamericana de nuestros días, el escritor mexicano vivo más prolífico, versátil y comercialmente exitoso; receptor de numerosos premios literarios que testifican su labor creativa por un periodo que sobrepasa las tres décadas, reconocimiento al prestigio que tiene en el mundo de habla hispana.

Su carrera registrada en la hemerografía norteamericana guarda memoria tanto de las polémicas como de

las innovaciones literarias de este autor, de su incansable trabajo y de su proyección internacional. Pero ese registro tan vasto sobrepasa los límites de nuestra investigación. Por ahora nos interesa documentar que para varios críticos norteamericanos, Carlos Fuentes desempeñó un papel fundamental en la literatura de los años sesenta. Y que, dentro de ese marco, su novela *La muerte de Artemio Cruz* es un trabajo pionero:

*La muerte de Artemio Cruz* is generally regarded as his first major novel and a landmark in Mexican and Latin American fiction.<sup>17</sup>

### 3.1 Robin Fiddian

Para Fiddian, la novela explora, esencialmente, el legado de la Revolución Mexicana a través de la fragmentada conciencia de Artemio Cruz, a quien el lector visualiza en su lecho de muerte el 10 de abril de 1959. Es una especie de vitrina de experimentación técnica. Explora temas de sicología individual, asuntos morales, historia nacional, rasgos de identidad y preocupaciones regionales y continentales.

Como un punto de partida para la discusión, Fiddian propone que *La muerte de Artemio Cruz* se considere como una novela de la sique, enfocada primordialmente en el laberinto de la memoria del moribundo.

Según el norteamericano, sicología colectiva, raza, historia y cultura son —en la novela de Fuentes— el princi-

17 Robin Fiddian, *Op. Cit.*, p. 99

pal punto de atención de una pesquisa que es conducida en tres niveles narrativos: el YO, voz que actúa como el vehículo de una memoria ancestral y de un deseo colectivo; el TU, voz que se deja escuchar por encima de doscientos años de historia mexicana y trasciende las fronteras nacionales y la geografía regional; EL, voz que genera fragmentos de narrativa en la tercera persona, pertenecientes al seguimiento del curso de la vida de Cruz y de la historia de su familia que abarca cuatro generaciones. Estos modelos expansivos de la narrativa, continúa explicando el norteamericano, son complementados por alegorías y procedimientos figurativos que sirven para orientar la atención del lector, lejos de las experiencias particulares de Cruz, a una estructura donde su conducta tiene un significado más general. Por tanto, como protagonista de una biografía individual, Cruz representa una clase y una época, aquella de crecimiento económico que se dio en México a mitad de siglo. Confirma sucesivos periodos de la historia de la nación, desde finales del porfiriato, pasando por los años de la revolución, hasta el periodo del presidente López Mateos. El retrato de la burguesía en todas esas etapas de la vida mexicana es crudo; sugiere que la colonización económica y cultural sobre México encuentra sus mejores aliados en la aristocracia local.

In it Fuentes mounts a vigorous and coherent assault on moral and political dogmas, with the aid of formal and linguistic procedures which shortly become common currency in the writing of the Boom.<sup>18</sup>

18 *Ibid.*, p. 116.



### 3.2 Jonathan Tittler

Para Tittler, *La muerte de Artemio Cruz* es una novela construida llena de ironía. La acción de la novela toma lugar dentro de la mente de un hombre antes de morir; al igual que la memoria del personaje, la narración a la que el lector se enfrenta está fragmentada, tanto en tiempo como en espacio.

Hay tres narradores, explica Tittler, que representan diferentes partes de la sique del protagonista y su mundo, su pasado y su presente. En dos terceras partes de la novela, la acción es presentada al lector al margen de la cronología en que ocurre el deceso del protagonista. Sólo el narrador YO —la voz de Artemio Cruz, su conciencia— usa la perspectiva de la primera persona para revelar los eventos que constituyen el presente de la novela.

Los narradores TU y EL juegan con el pasado y el futuro de las acciones de la novela.

La intención del crítico norteamericano, al abordar la novela de Fuentes, es explicar la naturaleza de los tres narradores que nos cuentan la historia de Artemio, y ofrecer una interpretación de sus personalidades. En este punto, dice el crítico, es necesario notar que el que usa la segunda persona funciona en ocasiones como subconciencia, una parte del propio Cruz. Y aunque está en constante participación, no puede hablar hasta que la voz consciente esté en silencio. Este narrador usa la forma de la segunda persona para dirigirse al lector y, con pocas excepciones, habla en tiempo futuro. El que usa la tercera persona, narrador tres, habla sólo después de que los otros dos narradores han terminado; mantiene una apa-

rente perspectiva externa relativa al protagonista. Los fragmentos relatados por el narrador tres son los más extensos, comprenden aproximadamente dos tercios de la novela. Del que usa la primera persona, el crítico dice que el lector puede fácilmente reconocer la capacidad del personaje para confrontar a sus adversarios y su deseo de sobrevivir.

El análisis de las tres series narrativas lleva al crítico norteamericano a aspectos más generales de la novela. En las tres series los narradores son el mismo personaje, diferentes sólo por la distancia interna de tiempo (YO), rectitud moral (TU) o cosmovisión del mundo (EL) entre las partes respectivas. El hecho que todos los narradores son —en cierto sentido— Artemio Cruz, sirve para dramatizar un aspecto de la vida de este personaje que despierta mayormente la compasión del lector. En ese sentido la tristeza de Artemio Cruz no es distinta a la que sentiría cualquier otra persona al borde de su muerte.

La pluralidad de perspectivas sugiere un rasgo doloroso en la naturaleza humana; nuestra propia multiplicidad. La identidad de Artemio Cruz aparece fragmentada, parcial, depende del punto de vista narrativo en que está siendo considerada. Su inestabilidad en la identidad es reforzada por personajes cuyo destino corre muy cerca de Artemio Cruz; ellos, al coincidir en alguna circunstancia con Cruz, contribuyen a la dispersión de su ser<sup>19</sup>.

19 Jonathan Tittler, *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*, Cornell University Press, 1984, pp. 31-57.

### 3.3 Djelal Kadir

A partir de uno de los epígrafes de la novela de Fuentes, Kadir hace su lectura de la *Muerte de Artemio Cruz*. Se trata de la afirmación sacada de los *Essays de Montaigne*: "La premeditación de la muerte es la premeditación de la libertad". La declaración de Montaigne, dice Kadir, anticipa la representación de una metáfora erótica en el trabajo de Fuentes; más aún, el mundo de la novela y su héroe es el jeroglífico de la misma metáfora. Artemio Cruz no premedita la muerte, pero su condición entre la existencia y la inexistencia hacen que la alegoría de su vida signifique muerte.

En la novela, explica Kadir, tiempo e identidad -interrelacionados- pierden todo sentido de unidad; las experiencias del héroe, su vida sin orden lógico, coexisten en un caótico mundo de objetos y lenguaje. Los eventos históricos de México están presentes en ese caos, de esa forma la historia es redescubierta en la novela como una terca repetición sin tiempo, contado, desplegado a través de un lenguaje frenético. En estas alucinaciones el lector percibe a México como una superposición de mentiras culturales, ese reconocimiento a lo largo del libro es, para el protagonista, autorreconocimiento. Artemio Cruz, hijo de una mujer mulata indígena y un hacendado blanco, se descubre a sí mismo como un sincretismo genético, como espectral encarnación de un proceso cíclico de violencia, conquista y despoliación. Artemio Cruz, en esa repetición de la historia, está destinado a ejercer la violencia y el despojo sobre otros.

Para Kadir la historia de México es una especie de remolino lleno de fantasmas, ello explica que la experien-

cia individual sea una caja protectora, que esconde tras la máscara de invulnerabilidad y hermetismo una necesidad afectiva, un sentimiento de inseguridad e insuficiencia. Cuando Artemio Cruz ha rechazado a todos los enemigos y la fortaleza de sí mismo ha quedado asegurada, entonces la verdadera batalla comienza. Hay dos actitudes en la cultura machista mexicana en las que el anterior comportamiento se inserta; uno, la estoica sofocación de sentimientos y dos, la máscara de invulnerabilidad, aún frente a la muerte:

The obsessive preoccupation of Fuentes's hero with the hitherto masked, solitary self and its deformed interiority in the face of death, on the liminal threshold of existence, may be understood in part through Octavio Paz's insight that "Our deaths illuminate our lives. If our deaths lack meaning, our lives also lacked it."<sup>20</sup>

Coherentemente, Artemio Cruz, el bastión del poder, debe extender la dominación que él ejerce sobre otros en vida hasta su muerte. El poder también encuentra su reflejo en la muerte, si esto tiene sentido. Entonces, como soporta el dolor físico de su colapso, él calla, sin soportar el desprecio por aquello que le rodea. De hecho se mofa de su altruismo como de sus preocupaciones egoístas. El no revela que ha dejado un testamento. Cuando finalmente sugiere algo para ese efecto, diabólicamente, envía a su esposa e hija a buscar en el lugar equivocado. Su única "diversión" desde el dolor y recuerdos en la hora final consiste en escuchar los cassetes grabados, otra

20 Djelal Kadir, *Questing Fictions: Latin America's Family Romance*, University of Minnesota Press, 1986, p. 83.

forma de maestría propia en recordar sus negocios, tratos y maquinaciones políticas.

El círculo se va cerrando, Artemio Cruz —dice el crítico norteamericano— se ve a sí mismo como animal que ve su muerte, canta su muerte, habla de ella, la danza, la recuerda. Entonces llega a esa primera escena de reconocimiento y se adelanta, otra vez, a donde los extremeos se juntan —nacimiento y muerte convergen. En ese esencial espacio entre el principio y el fin está la libertad, el hilo de la libertad. Es el hilo de Ariadna, no sin laberinto, pero en una repetida peregrinación a través de su camino sin tiempo, la repetición que deshace tiempo e historia, pero que no puede erradicar la necesidad congénita de regresar sobre sus pasos, para buscar el hilo a través de la sangre de sus antecesores. Así como la narración de la novela nos lleva a ese momento sin tiempo y sin geografía, donde el comienzo y el fin son igualmente inevitables. Kadir está dando a entender que la abuela de Artemio Cruz vislumbraba algo cuando hablaba de las razones de sangre. El niño Artemio Cruz, a quien ella vio tras sus ventanas por 13 años acarreará en su interior la semilla de la familia.

#### 3.4 John H. Sinnigen

Bajo el título "El desarrollo combinado y desigual y *La muerte de Artemio Cruz*", Sinnigen argumenta que si bien los conceptos que describen fenómenos sociales —como es el caso del desarrollo combinado y desigual— no pueden ser aplicados indiscriminadamente a obras artísticas, éstos, sin embargo, sí pueden servir como instru-

mento para comprender mejor la novela latinoamericana contemporánea.

Su enfoque se particulariza en el personaje principal de la novela de Fuentes, Artemio Cruz.

Fuentes utiliza la forma artística burguesa por excelencia, que es la novela, para tratar de definir el desarrollo nacional. Todo esto es muy tradicional. Por otra parte, para lograr este proyecto emplea armas ideológicas y artísticas que son antiburguesas y antitradicionales. Entonces existen simultáneamente un proyecto tradicional y otro antitradicional, que son los dos polos de una oscilación que, como veremos, se manifiesta continuamente a lo largo de la obra<sup>21</sup>.

En la novela de Fuentes, explica el académico, hay un paralelismo entre la vida de Artemio Cruz y la burguesía mexicana; el personaje central encarna la clase dominante en México. El cual, a la vez que reivindica su tradición revolucionaria, entrega el país al imperialismo y reprime a quienes no aceptan su dominio.

Para Sinnigen *La muerte de Artemio Cruz* perfila un sistema social particular, típico del capitalismo dependiente. Cruz depende de sus socios norteamericanos, es el prestanombres que permite el saqueo de la riqueza del país. Defiende los intereses de sus socios por encima del interés y beneficio local, con sus acciones contribuye a perpetuar el subdesarrollo y su propia posición económica depende de mantener este estado de cosas. En público defiende los principios de la Revolución Mexicana, en la que él participó; pero en privado confabula y realiza acciones concretas en contra de esos principios. Tras la

21 John H. Sinnigen, "El desarrollo combinado y desigual y *La muerte de Artemio Cruz*" en *Caudernos Hispanoamericanos*, Núm. 394, abril 1983, p. 699.

máscara del nacionalismo se esconde la entrega de la riqueza del país. La dependencia económica se aprecia en diferentes escenas: en la entrevista de Cruz con los norteamericanos, en la sobrevaloración de los productos norteamericanos, en el empeño de la esposa e hija de Cruz por pronunciar correctamente el inglés y en el deseo del propio Artemio de querer ser norteamericano.

Establecida esta dependencia inicial, el crítico documenta otras estructuras de dependencia representadas en el universo novelesco. Habla del control ejercido por la capital federal sobre las distintas regiones del país. En el caso específico de la reforma agraria. Desde el centro del país se diseña una estrategia para que los nuevos propietarios sigan dependiendo del terrateniente y, así como la máscara del nacionalismo esconde la entrega de la riqueza, la reforma agraria se proyecta como otra máscara que pretende ocultar una nueva forma de explotación.

La vida del personaje central articula la sociedad dependiente que en la novela se perfila. Se trata de una nueva organización social heredera del antiguo orden. Esta nueva sociedad emerge del pacto del antiguo orden con el nuevo (el casamiento de Artemio con Catalina), de esta forma la clase media y la vieja oligarquía seguirán sometiendo al grueso de la población.

Revolución "institucionalizada"; nacionalismo dependiente; reforma agraria manipulada. Así es la hipocresía de la sociedad mexicana. Enmascara la realidad de su existencia para tratar de evitar el desarrollo de una nueva revolución. Esta sociedad exige de los que quieren vivir bien dentro de ella, que ellos

también se enmascaren. La imagen de la máscara recorre durante toda la obra<sup>22</sup>.

Así, los personajes que rodean al moribundo Artemio asumen una expresión compungida; la actitud de Catalina con la dueña de la tienda de vestidos. En los rostros de los participantes de la fiesta de nochebuena en 1955 y, quizá, uno de los mayores ejemplos es la postura asumida por Artemio Cruz en la casa de don Gamaliel. Participar en ese juego de máscaras es vital, deja de ser un juego para convertirse en un mecanismo de supervivencia, una forma para mejorar su suerte, para enriquecerse y para acceder al poder. Catalina y su padre, también desde el inicio, asumen máscaras; él con su posición de padre bondadoso; ella al aceptar el destino que su padre le fija y que se resume esencialmente en lograr que la estirpe familiar no se pierda, que perdure la posición de la familia por encima de todo.

Todos los participantes en este juego saben lo que hacen al asumir sus máscaras, están obedeciendo a una necesidad socio-económica. Sus actitudes fingidas y sus mentiras facilitan el pacto entre la nueva clase media y la antigua clase terrateniente, que establece las bases de la futura clase dominante. Para sobrevivir hay que enmascarse<sup>23</sup>.

Utilizar máscaras distintas, asumir actitudes diferentes en el contexto vital de los personajes los conduce a la fragmentación de su propia individualidad, a la división interior del personaje en cosas distintas, incluso opuestas. Catalina es claro ejemplo de la bifurcación de

22 *Ibid.*, p. 701.

23 *Ibid.*

actitudes, de la división interna; ella admite que su vida se divide en día y noche, en el día alimenta su odio a Artemio y en la noche alimenta amor hacia ese mismo hombre. La fragmentación es en último y primer término la consecuencia del uso de máscaras por parte de los personajes.

En resumen para Sinnigen la novela describe una especie de cadena de causas y efectos que parten del contexto socioeconómico de los personajes. Ese contexto obliga a los protagonistas, si es que éstos quieren sobrevivir, a que tengan que asumir máscaras, lo cual conduce a la fragmentación individual. Y la fragmentación, entendida como alienación, es consecuencia de una situación social. Ello explica que Artemio eligiera la máscara más apropiada en cada ocasión. Elegir una máscara para cada ocasión fue su gran secreto, de otra forma sería hombre muerto, o en el mejor de los casos sería uno de los hombres que conforman la gran masa de explotados. Se revela así uno de los rasgos fundamentales de la obra, una de las denuncias ideológicas que se pueden leer entre líneas: la ambigua moral de una sociedad.

El académico aborda también la visión existencialista de la novela. El existencialismo se evidencia en la confrontación del personaje con la muerte y en el papel tan importante que juega la obligatoriedad de elegir. Artemio Cruz es lo que es a consecuencia de sus elecciones.

Unido al existencialismo se encuentra una visión fatalista en la que se habla del cíclico desgarramiento entre la nueva y vieja generación; pero siempre para ser tan rapaces y ambiciosos como los anteriores. La historia

de México es el producto de una continua violencia interna que es necesariamente cíclica.

Desde este punto de vista, Sinnigen dice que la causalidad es de tipo moral; producto de un mal inherente a los mexicanos. Existencialismo y fatalismo se conjugan. Se da mucha importancia al personaje central, todo gira alrededor de Artemio Cruz y a éste se le da una privilegiada perspectiva de los sucesos en el universo novelesco.

Políticamente hay un claro proyecto antiburgués que desmascara el sistema y demuestra las consecuencias del capitalismo dependiente. También literalmente hay un proyecto de luchar contra el falso sentido de totalidad que se asocia con el realismo burgués clásico.<sup>24</sup>

La novela, en suma, se centra en la corrupción, alienación y preocupación de los sectores dominantes. *La muerte de Artemio Cruz* es una visión fragmentaria de la realidad histórica a la que se refiere; pero tal limitación es coherente con el hecho de que la novela se centra en la situación de la nueva clase dominante que surge de la revolución. Esa clase es denunciada y retratada sin su antifaz. Se omite la historia de la masa de los mexicanos a los que Cruz explota. Pero esa historia es fundamental para explicar la de Artemio Cruz.

### 3.5 Lanin A. Gyurko

Gyurko es otro académico norteamericano que ha trabajado el caso que nos ocupa. Cuidadoso en sus análisis, hace de *La muerte de Artemio Cruz* y de *Citizen Kane* un ejemplar ejercicio comparativo. Inicia estableciendo que en diferentes entrevistas, Fuentes ha comentado el enorme impacto que tuvo sobre su niñez el filme *Citizen Kane*.

El protagonista de *Artemio Cruz* es una figura híbrida, cuyo papel como luchador revolucionario convertido en oportunista y nuevo rico corresponde a figuras históricas, a la carrera de varios generales revolucionarios que posteriormente explotaron sus posiciones privilegiadas para construir ostentosas mansiones, dejando de lado sus postulados sobre repartición de tierra, justicia social y reformas educativas por los que habían luchado. Una parate signficante de la génesis de *Artemio Cruz*, según lo aprecia el académico norteamericano, está en el filme *Citizen Kane*. El personaje Kane es un niño pobre, al igual que Cruz, violentamente sustraído de su mundo de inocencia, embarcado en una carrera de idealismo social que degenera en demagogia y autoengrandecimiento. Ambos hombres amasan grandes fortunas y controlan vastos imperios, pero no logran lo que más desean. Y la influencia —explica Gyurko— de *Citizen Kane* sobre la *Muerte de Artemio Cruz* no se detiene en la creación de personajes; ésta también se encuentra en la estructura de la novela de Fuentes, con sus múltiples y constantes cambios de puntos de vista sobre el protagonista, la evocación de la vida de Cruz no como una progresión cronológica del nacimiento a la muerte, sino como una serie de fragmen-

tos que cambian rápidamente en el tiempo, de la temprana carrera de Cruz a su edad madura y de regreso a su niñez en consecuencia a la asociación de ideas en su fragmentada conciencia y en este estilo su dramática intensidad, su deliberada manera y su barroco amontonamiento de imágenes. Esto que sustenta Gyurko, afirma, no es para intentar disminuir la genuina y profunda obra de Fuentes, "una novela que se ha convertido en un clásico moderno de la literatura latinoamericana"; pero sí para mostrar cómo la influencia en Fuentes de importantes artistas como Wells ha catalizado la literatura mexicana, emergiendo ésta como una verdadera forma de arte universal.

El hecho de que Fuentes elija para crear un símbolo del México moderno un plutócrata moribundo debe mucho al film de Wells que justamente inicia con el fin. Ambas, novela y film, se concentran en el desarrollo de un sólo hombre, una individualidad titánica a quien le es dado la imponente y complejidad necesaria para emerger como símbolo de una nación entera.

Como Wells, Fuentes es un maestro para crear personajes que funcionan no sólo como individuos sino también como símbolos nacionales. En *La región más transparente* y en *La muerte de Artemio Cruz*, los personajes primarios y secundarios se convierten en símbolos tanto del México antiguo como del México moderno. Artemio Cruz es desarrollado en términos duales: de Hernán Cortés, para indicar la influencia continua que el arquetipo del conquistador dejó en la sociedad mexicana; y de una moderna versión del emperador azteca Moctezuma, o del dios Hitzilopochtli, que demanda sangre para renovarse a sí mismo. La autoetración de Cruz es simbó-

lica del fracaso mexicano por actualizar los ideales de la revolución de 1910; la desesperada lucha por renacer y por trascender simboliza la nación que de nuevo, a través de su sangüinaria historia, ha luchado por regenerarse a sí misma después de la conquista, de su independencia de España, de las reformas liberales de la era de Juárez, de la revolución de 1910, después de la nacionalización de recursos petroleros bajo el gobierno de Cárdenas.

La naturaleza paradójica de Cruz y Kane, según el crítico norteamericano, es evidente desde el principio de ambos trabajos.

El resultado de estas paradojas lleva al espectador a un insoluble misterio referente a la verdadera identidad de Kane.

Una similar ambivalencia caracteriza a Artemio Cruz.

Cruz rompe el modelo maniqueo en que muchos personajes de la literatura latinoamericana son diseñados crueles y despóticos caciques, peones sumisos, extranjeros corruptos y explotadores o criollos en busca del bien común. El universo del propio Cruz es de naturaleza dual, a la vez defensor del nacionalismo y malinchista, a la vez un inescrupuloso hacendado y un hombre extremadamente sensible en asuntos amorosos (expresado a través del tú). Obsesionado con la recapitulación del pasado de Cruz y el escrutinio de sus fallas morales, esta voz lo coloca en un tiempo futuro "ayer volarás", como si el renacimiento y salvación fuera todavía posible para él.

Ambos, Kane y Cruz son personajes complejos.

El tema de la expulsión del paraíso es una llave tanto en la novela como en el film, dice Gyurko. El paraíso espiritual del amor que le ha sido negado es

sustituido por un paraíso material que parece proclamar su invencibilidad —el viejo monasterio de Coyoacán que él transforma en su "sitio". Sus acciones son paralelas al retiro de Kane del mundo exterior a su propio universo, elaborado por él mismo —el mundo de Xanadú. Los dos protagonistas parecen demiurgos, crean el universo nuevamente.

Una parte esencial de la estructura del film y de la novela, argumenta Gyurko, es la incorporación de *leitmotiv*. En trabajos que cambian abruptamente en el punto de vista que regresa frecuentemente la secuencia temporal, el uso de estos *leitmotivs* acompaña dos metas: garantiza continuidad a las múltiples escenas y episodios truncados, y proporciona un profundo sentido de misterio y suspenso que en cualquier novela o film tradicional en el momento de desarrollar el argumento.

Los *leitmotivs* en ambos casos representan el pasado remoto de los protagonistas; ello también simboliza el centro espiritual del que sus vidas carecen. Los motivos de los personajes son ambiguos y complejos.

A través del uso de esta técnica, Fuentes, como Wells, logra la enigmática naturaleza del protagonista. La muerte de los protagonistas, evidente desde el principio en la novela y la película, remueve todo posible suspenso concerniente al hecho de su muerte. El suspenso viene, sin embargo, como resultado de la revelación de las mentiras de ambos protagonistas.

El tema del idealismo es también importante en ambos trabajos. El espectro de Caín se hace presente en la vida de Cruz y Kane. En la novela de Fuentes el caínismo se da como una línea generacional sobre la familia Menchaca de la que Cruz descende, y, simbóli-

camente, como una invisible línea sobre la totalidad de la historia mexicana que es evocada por Fuentes en éste y otros trabajos como una serie de traiciones que comienzan con la de Moctezuma y terminan con la de Porfirio Díaz, Victoriano Huerta y los revolucionarios mismos.

Gonzalo Bernal, Laura, Lorenzo, todos ellos son los dobles espirituales de Cruz y son sacrificados por el protagonista al igual que Kane sacrifica a los personajes cercanos a él.

En adición a los *leitmotifs*, la imagen del espejo es utilizado extensivamente tanto en la película como en la novela. Esta incesante duplicación sugiere diferentes aspectos del personaje Kane la multiplicidad de sí mismo y también su fracaso por integrar esas diferentes facetas.

Como en *Citizen Kane*, la imagen del espejo es utilizado a lo largo de la novela de Fuentes para enfatizar la contradictoria naturaleza de Cruz, la permanente división en su identidad. Los espejos enfatizan la tremenda discrepancia entre el actual y el potencial Cruz.

Cuando Cruz confronta su imagen, reflejada en el espejo, se niega a reconocerla.

Ambos, Fuentes y Wells, fusionan tema y estructura. La severa alienación que caracteriza la vida de sus protagonistas no es meramente descrita, se le otorga forma estructural y de esta forma el impacto es intensificado.

Cruz y Kane, dice Gyurko, sufren de una carencia en el plano amoroso. Cruz ama genuinamente una vez a Regina, quien muere. La pérdida de Regina es tan grande que nunca más se atreve a exteriorizar sus sentimientos por temor a ser herido, humillado o fracasar en el amor. Entonces, aunque él quiere amar a Catalina, nunca con-

fiesa su culpa sobre la muerte del hermano de ella, temiendo que su esposa interprete cualquier muestra de humildad de su parte como signo de debilidad que sólo despertará su desprecio.

El amor y la irremediable pérdida del amor juega una parte importante en la vida de Kane.

El crítico norteamericano encuentra también rasgos distintos en la película y en la novela. En la película, particularmente en la apertura y cierre de escenas en que Xanadu, evocado en la noche, emerge de la neblina como una estructura fantasmagórica, misteriosa y profética.

Un ambiente demoníaco emerge de Xanadú y del monasterio de Coyoacán.

En *La muerte de Artemio Cruz* la misma atmósfera alucinatoria es sugerida, aunque con diferente técnica. Wells crea su mundo basándose en escenarios expresionistas. Fuentes con la ventaja conceptual que la palabra escrita tiene sobre la imagen visual, penetra directamente a la laberíntica mente de Cruz, que mentalmente tuerce lo que ostensiblemente es una celebración de la vida dentro de un ritual de la muerte.

Gyurko anota que la fragmentación en ambos trabajos es un tema básico y una técnica estructural muy importante. En *Citizen Kane* el diálogo es continuamente interrumpido y gran parte de la película se parece, dice el norteamericano, al noticiero *March of Time* proporcionándonos pistas para vislumbrar la vida de Kane. A través de *La muerte de Artemio Cruz* los fragmentos del narrador en primera, segunda y tercera persona simbolizan no sólo la multiplicidad de Cruz sino la incompatibilidad de sus diferentes vidas.



La desintegración física y espiritual de Cruz es evidente, y se expresa a través de la extrema fragmentación del lenguaje que caracteriza al monólogo en primera persona de Cruz.

Otro hábil ejemplo de fragmentación en el film es sugerido por los grandes acertijos que Susan Alexander incesantemente elabora en un intento por llenar el vacío de su vida en Xanadú.

Pero ni Kane ni Cruz tienen un sucesor —ambos indirectamente destruyen a sus hijos.

Kane empuña la esfera de cristal como una manifestación de su profundo deseo por unificar el presente y pasado con objeto de lograr una unidad espiritual. Similáramente, en *La muerte de Artemio Cruz*, el moribundo lucha desesperadamente por efectuar un cambio de piel con objeto de reconstruirse y renovarse a sí mismo.

Es significativo que sólo cuando la forma unificada — la primera persona del plural, nosotros, es empleada en el monólogo de Cruz sirve para describir sus aventuras en Coyoaca con Lorenzo. Estos breves momentos de unidad, de trascendencia espiritual entre padre e hijo son, sin embargo, un preludio de su inevitable y permanente separación. El intento de Kane por unificarse a sí mismo con los otros también es frustrado. Es irónico que el joven Kane, jugando exuberantemente en la nieve grite "la Unión por siempre", como parte de la simulada batalla de la guerra civil que él está peleando en el exacto momento cuando su madre está cantando el documento que disolverá su familia. Ambos, Cruz y Kane mueren en desolación espiritual. La única unidad alcanzada entre los tres narradores antagonistas de Cruz es una: la muerte de Cruz.

En ambos trabajos, observa Gyurko, hay una constante interacción entre libre voluntad y destino. A pesar de las tremendas voluntades de ambos protagonistas, a pesar del inmenso poder que ellos ejercen sobre cientos de personas, Cruz y Kane son reducidos a títeres. El fatalismo de ambos trabajos es enfatizado por el hecho de que las vidas de los flamantes protagonistas es explorada como algo concluido. La muerte de Artemio Cruz no puede modificar el pasado, excepto en su febril imaginación, las posibilidades para la auto-recreación y auto-trascendencia se hacen presentes cuando es demasiado tarde para que Cruz elija de nuevo. *Citizen Kane* es también un trabajo fatalista, crea un falso futuro similar al que opera en *La muerte de Artemio Cruz*.

Como Wells, Fuentes también usa elementos estructurales que otorgan una perspectiva irónica sobre sus protagonistas. El autor mexicano utiliza la técnica cinematográfica de acciones recordadas y proyectadas, como la yuxtaposición de la figura silenciosa de la esposa de Cruz, Catalina, quien libera una gran lucha con su conciencia y contra la tentación de sucumbir ante Cruz.

El interés perdurable de *Citizen Kane* y *La muerte de Artemio Cruz* es, argumenta Gyurko, que ambos son creaciones totales, tradicionales y experimentales, históricas y míticas, épicas en el sentido de que capturan el espíritu de países enteros, lírica en el retrato sensitivo de los mundos interiores de los protagonistas. Ambos trabajos están bien estructurados e igualmente abiertos a la ambigüedad. Ambas combinan acción y conquista con asuntos filosóficos, ambas indagan los problemas metafísicos del tiempo, memoria, muerte e inmortalidad, ambas

representan un dramático rompimiento con la historia previa de sus respectivos géneros.

*La muerte de Artemio Cruz* es una obra de arte ecléctica, combinación exitosa de novela de personajes, argumento y acción con la narrativa intimista. *La muerte de Artemio Cruz*, para el crítico norteamericano, rinde homenaje a la novela de la Revolución Mexicana —desde *Los de abajo* de Mariano Azuela y *Maderista* de Andrés Bello a la *La sombra del caudillo* de Guzmán— pero al mismo tiempo va más allá de estos trabajos clásicos de la literatura mexicana al explorar dimensiones psicológicas y metafísicas, y para experimentar con el lenguaje y el estilo, particularmente en la segunda persona narrativa.

Otro paralelo significativo entre *Citizen Kane* y *La muerte de Artemio Cruz* es su intensidad en la película y novela. Cada escena, personaje e incidente sirve para reflejar, iluminar o problematizar la vida del protagonista.

Novela y película son extensas en su alcance de tiempo e historia, son a la vez intensivas en la indagación dentro de la vida de sus respectivos protagonistas.

Otro aspecto que los dos trabajos tienen en común es el papel significativo que le dan al espectador/lector, quien funciona no como un mero agente pasivo receptor de imágenes visuales y verbales; le es dado la libertad de poner juntos los fragmentos de la vida de los protagonistas y elaborar sus propios juicios. El espectador/lector es empujado a ser activo, a llevar orden al caos, a sintetizar las diferentes perspectivas y a comprender la problemática estructural de los dos protagonistas.

En el intento por descubrir los factores que unifican el trabajo, el lector/espectador duplica los esfuerzos de

Cruz por encontrar un significado trascendental a su vida, y los del reportero Thompson por descubrir el verdadero significado de la paradoja que es Charles Foster Kane.

Aunque ambos, Fuentes y Wells, son moralistas y sujetan la vida de sus protagonistas a un escrutinio, ninguno de los dos es didáctico en el sentido de pretender dar clases de moral a través de sus personajes.

Como en el estreno de *Citizen Kane* la publicación de *La muerte de Artemio Cruz* en un principio confundió a muchos críticos tradicionales que difícilmente aceptaban nuevas formas de expresión artística.<sup>25</sup>

### 3.6 Irvin D. Solomon

Solomon sostiene que la perspectiva feminista de la literatura es más que repensar y analizar la posición de la mujer en la palabra escrita<sup>26</sup>. Solomon escribe que ese movimiento debe estar preocupado por luchar contra la degradación inconsciente y consciente de la mujer en la literatura.

En este sentido el crítico norteamericano enfoca su artículo desde el punto de vista de la literatura sexista. Presenta una discusión sobre *La muerte de Artemio Cruz* en donde involucra tópicos feministas inherentes a la literatura latinoamericana.

25 Lavin A. Gyurko, "La muerte de Artemio Cruz and Citizen Kane: A Comparative Analysis" en *A Critical View*, Carlos Fuentes, editado por Robert Brody y Charles Rossman, University of Texas Press, 1982, pp. 64-94.

26 Irvin D. Solomon, "A feminist perspective of the Latin American Novel: Carlos Fuentes' *The death of Artemio Cruz*" en *Hispanofilia*, Núm. 95, enero 1989, pp. 69-75.

Las figuras femeninas en la vida de Artemio son presentadas como adjuntas al personaje principal. Ellas, Catalina, Teresa y Regina, aparecen fragmentariamente a través del libro.

Regina, primer amor de Cruz y quizá el único, aparece inicialmente como si hubiera sido raptada y violada por el joven Cruz; pero pronto descubren que están enamorados, en ese hecho permanecen hasta la muerte de ella. En juicio de Solomon, Catalina emerge como una figura más sustancial que Regina. Muchas dimensiones de la vida de Catalina representan una extensión del ego machista. Hija de un empedernido hacendado y hermana de un revolucionario idealista, Artemio se casa con ella para entrar en un círculo social; con su matrimonio Cruz logra obtener riqueza y posición, pero fracasa en su intento por obtener el amor y el respeto de ella. Durante los años que viven juntos, Catalina, en privado, continúa luchando por no rendirse, por no dejar que él la gane totalmente. Comparten su vida físicamente, pero espiritualmente viven separados.

She is in many ways the Latin version of the despondent Southern belle about whom Anne Firor Scott (1970) has written so cogently: the woman on a pedestal; the woman at odds with her image.<sup>27</sup>

Como Catalina, Teresa se acostumbra a la vida de mujer rica y se encuentra a ella misma, capitulando a la voluntad de la familia patriarcal. Por esta parte, Artemio ve a Catalina y Teresa como dos mujeres separadas.

27 Ibid., p. 71.

Thus Regina, Catalina and Teresa are never seen in the novel as complete persons. Rather they are seen only, as Kate Millett might say, as both conscious and unconscious victims of patriarchy.<sup>28</sup>

La madre de Artemio, Isabel Cruz, representa otra figura disminuida; es un personaje especialmente diseñado para mostrar cómo el hombre conquistista y posee a una mujer y cómo la mujer es forzada a aceptar su parte quietamente. Isabel Cruz no aparece sino hasta el final del libro, y entonces la narración del violento ataque a manos del rico hacendado y el eventual nacimiento de Artemio parecen representar un último gesto de parte del autor para demostrar el poder que el hombre latino tiene sobre sus mujeres.

El tratamiento de Ludivina es quizá lo más cercano que Fuentes quiere retratar con respecto a una figura femenina no dominada por el hombre. Ludivina es la abuela de 93 años con recuerdos de Santa Anna y de Maximiliano. Es la única mujer en la novela que no está directamente controlada por un hombre.

Podemos asumir entonces, apunta el crítico norteamericano, que la estructura novelística de *La muerte de Artemio Cruz* emplea técnicas que reflejan el mundo interno del protagonista y la sociedad de quien proviene. Lo que crece es una dimensión multicultural que descansa sobre nociones patriarcales de la autoridad masculina, el poder y la dominación de la mujer. Este fenómeno demuestra para el crítico una conciencia que confunde el rol y las prioridades personales de la mujer y las enajena en sus propias metas. El pensamiento feminista que de

28 Ibid., p. 72.

see evaluar *La muerte de Artemio Cruz* como posible reflejo de la estructura de poder en América Latina se enfrenta a la pérdida del poder de la mujer frente a la dominación masculina.

Desde la perspectiva feminista, argumenta el académico, *La muerte de Artemio Cruz* no es un retrato de la estructura de poder creada por el cacique, sino el sojuzgamiento y degradación de la mujer.

In sum, a feminist analysis of Carlos Fuentes' *The Death of Artemio Cruz* reveals that the portrayal of woman in this important Latin American novel is based on the paternalistic notion that females are lesser beings who need to be controlled and dominated. The work has a strong paternalistic infrastructure of symbolic political meanings. Indeed, the personal experience of the women of this novel carry political overtones, especially regarding theory and perpetuation of female class oppression. The possibilities that the Latin American novel embodies the basic structure of its society would suggest that the political oppression of woman might have radical implications not only for feminist, but indeed for all categories of women in Latin America. What has appeared first as methodological criticism, then, becomes important political<sup>29</sup>.

#### 4. Recapitulación

La década de los años sesenta fue el marco cronológico del *boom* de la nueva novela latinoamericana. ¿Qué es el *boom*, cuál es su naturaleza, quiénes lo conforman? Estas preguntas tienen distintas respuestas. La de Brushwood nos parece cauta, el *boom* puede ser des-

29 Ibid., p. 74.

crito en términos del interés, sin precedente, que despertaron las novelas latinoamericanas generadas en el decenio de los sesenta. El así llamado *boom* encuentra sus raíces en las innovaciones en cuanto a la técnica narrativa introducida en la década de los cuarenta y cincuenta. La nómina de los escritores que conforman el boom puede ser muy breve o muy amplia, dependiendo del crítico o escritor que exprese su opinión. Lo cierto es que ese fenómeno benefició a una gran cantidad de escritores en América Latina. México, una de las capitales donde floreció, aportó un número significativo de novelas.

El trabajo de Emir Rodríguez Monegal citado aquí, a pesar de no ser una crítica norteamericana, es un testimonio valioso sobre la recepción de la literatura latinoamericana en Estados Unidos durante el decenio de los sesenta. El artículo de Monegal confirma una intuición que surgió al inicio de este capítulo: se refiere a que nuestra literatura ha tenido que pasar, en primer término, por la aprobación europea para poder arribar más tarde al mercado editorial estadounidense. A nuestra literatura le fue más sencillo atravesar un océano que un río; primero atravesó el Océano Atlántico antes de atravesar el Río Bravo. Nuestra literatura transita a Estados Unidos sólo después de haber sido traducida, leída y aprobada en las capitales europeas.

En 1969, casi al finalizar la década que nos interesa, Emir Rodríguez Monegal nos informa que en Estados Unidos circula un significativo número de traducciones de literatura latinoamericana, pero la calidad de la crítica sobre poesía y narrativa es diferente. La crítica de poesía es en general excelente, pero no así la crítica de narrativa. Este argumento, comprobable en la vasta memoria he-

merográfica norteamericana sobre literatura hispanoamericana, conduce a Emir Rodríguez Monegal a sugerir que el conocimiento de la literatura latinoamericana en Estados Unidos tiene que ser estimulado y que para lograr un avance importante en ese propósito se requiere de dos cosas básicamente. Primero, de más y mejores traducciones al inglés; segundo, de fomentar una clase de crítica que sea capaz de orientar a los lectores americanos a través de esas traducciones. Aún así, en este paisaje poco alentador, Rodríguez Monegal encuentra sus excepciones: críticos que fundamentados en sus propios descubrimientos difunden la literatura latinoamericana.

Críticos posteriores, como Ann Duncan, rescatan desde una retrospectiva a escritores mexicanos que, desde su punto de vista, merecen ser conocidos más ampliamente en Estados Unidos. Para Duncan la característica de los años sesenta en México fue que durante esos años realmente se experimentó con el lenguaje, algo que apenas intentaron escritores anteriores, incluyendo al mismo Fuentes durante su primera época. Hablar de la presencia literaria mexicana en Estados Unidos conduce irremediablemente a hablar de Carlos Fuentes.

El trabajo artístico de Carlos Fuentes es, en Estados Unidos, una presencia permanente. Representa de distintas formas la presencia literaria de México en ese ámbito no hispanoamericano. Carlos Fuentes ha sido un escritor traducido, comentado y objeto de controversia en Estados Unidos. *La muerte de Artemio Cruz* es considerada por Fiddian como su primera mejor novela. En ella encuentran a México en su revolución, en su estructura de pensamiento, en su violencia, en su concepción de poder, de amor y de odio. Pero además encuentran en

esa novela uno de los modelos que constituyeron el llamado *boom* de la nueva novela latinoamericana.

La palabra *boom*, con que se denomina este período literario, tiene su origen en el idioma inglés, fue acuñado por la crítica norteamericana. Indica una actitud de reconocimiento y de estudio de la literatura latinoamericana, señala que a partir de entonces nuestra literatura comenzó a ser objeto digno de atención por parte de la crítica de aquel país. Se puede decir que a partir de ese momento la literatura latinoamericana, y con ella la mexicana, llegó a un círculo de lectores más amplio, más allá de los especialistas y de los centros académicos en donde tradicionalmente se leía nuestra literatura.

## CAPITULO CUARTO

### LOS AÑOS SETENTA: LA NOVELA MEXICANA DESPUES DEL BOOM, EL CASO PACHECO

Al inicio de la década de los años setenta se comenzó a hablar de la muerte del *boom*, o al menos de que dicho fenómeno había llegado a su punto más bajo. Esta postura parece sugerir que con la década de los años sesenta concluye también una era fructífera y renovadora en la literatura latinoamericana.

Para el caso particular de las características de la novela mexicana, generada después de que se decretó la muerte del *boom*, la crítica norteamericana tiene distintas apreciaciones; dos nos parecen significativas y las documentamos en la sección primera del presente capítulo. Una argumenta que la novela mexicana de los años setenta posee una identidad propia, diferente a la novela del *boom*; esta posición se puede encontrar en críticos de habla inglesa como Theda M. Herz, Merrel Floyd y John S. Brushwood. La otra apreciación, más audaz, sostiene que la novela mexicana de los años setenta contribuye con sus experimentaciones a hacer del posboom una época igualmente fructífera y renovadora; esta posición es sos-

tenida y documentada principalmente por J. Ann Duncan.

Compartimos el punto de vista de la crítica norteamericana. Duncan está en lo cierto, la década de los años setenta es fructífera, las novelas generadas en esos años dificultan la selección del trabajo representativo que signifique el momento más importante de la ficción mexicana en esa década. En la sección segunda sin pretender que el caso Pacheco sea el más importante, además de que el texto al que nos referimos fue publicado originalmente en la década de los sesenta, buscamos ilustrar que para la perspectiva norteamericana la novela *Morirás lejos* es un momento importante en la historia de la literatura mexicana posterior al *boom*.

### 1. ¿Ruptura o continuidad?

Antes de abordar el caso específico de la novela *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, revisaremos algunos puntos de vista que la crítica norteamericana ha expresado sobre la novela mexicana de los sesenta.

¿Tiene, la novela de ese decenio, una identidad propia? ¿Es la novela de los setenta una continuidad de la novela del *boom*?

Para Floyd Merrell la narrativa mexicana generada después del *boom* tiene una identidad propia:

El derrame reciente de narrativa del "post-boom" en México demuestra, en la cresta de sus olas, un semblante relativamente único. Aunque haya conservado varias características de la llamada "nueva narrativa" estructura alínea, fractura de tiempo y espacio, fusión de categorías genéricas, experimentación

lingüística, el rechazo de imperativos miméticos trae algunas nuevas.

Pero, ¿cuáles son esas nuevas características? La que más destaca, en juicio de Merrell, es la que se relaciona con los sucesos de Tlatelolco en 1968. Estos acontecimientos inclinaron a varios escritores mexicanos a la introspección; *Posdata*, el ensayo de Octavio Paz, es el momento introspectivo por excelencia, fue publicado dos años después de la crisis de Tlatelolco.

Pero el trío de obras que anunciaron, según el norteamericano, el cambio en la narrativa mexicana aparecieron en 1967: *Cambio de piel* de Fuentes, *El garabato* de Leñero y *Morirás lejos* de Pacheco.

Tlatelolco despertó inquietudes que marcaron el rumbo de una significativa porción de la literatura mexicana. Incluso las novelas como *El hipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo, *Obsesivos días circulares* (1969) de Gustavo Sáinz y *La invitación* de Juan García Ponce, y aun las novelas anteriores que no aluden a la crisis política, económica y social de México, están, dice Merrell, interrelacionadas con Tlatelolco. Sus técnicas narrativas —que abarcan un lenguaje polivalente, autorreferencial, —que abarcan un lenguaje polivalente, autorreferencial, tono imaginario, pesadillesco o alucinatorio— se relacionan con Tlatelolco en el sentido de destacar una rebelión en contra de lo establecido.

Otra corriente de estos años es la literatura de la onda, que encuentra su más lograda expresión en: *De perfil* (1966) y *Se está haciendo tarde* (1963) de José Agustín, *Gazapo* (1965) y *La princesa del palacio de hierro*

1. Floyd Merrell, "La cifra laberíntica: más allá del Boom en México" en *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, Núm. 150, enero-marzo, 1990, p. 49.

(1974) de Sáinz. Esta literatura ha sido definida como literatura de ciudad. Desde el punto de vista de Merrell se trata más bien de una narrativa "costumbrista", en el sentido de que describe la cultura popular de la juventud de una época, representada por un acendrado rechazo a la pedantería intelectual; en el deseo de renovar técnicas narrativas, de captar el sabor del lenguaje oral y espontáneo más que literario, de reflejar una ingeniosidad lingüística, llena de humor, fomentando la cultura de vivir intensamente los días, la música rock y el espíritu de rebelión de la época.

Cabe decir también que Agustín y Sáinz han demostrado talentos verdaderamente artísticos: *Inventando que sueño* (1968) de Agustín, experimento lingüístico compuesto de una topología de perspectivas narrativas, y la obra enciclopédica y prometedora, *Obesivos días circulares* (1969), tanto como *Fantasmas aztecas* (1982), un impresionante vaivén de pasado y presente, realidad e ilusión, de Sáinz<sup>2</sup>.

Otra tendencia literaria es la llamada corriente de la escritura, que toma forma en *Farabeuf* (1965), *El hipogeo secreto* y sobre todo en *El grafógrafo* (1972) de Elizondo. El intento es hacer de la escritura un proyecto de escribir lo imposible, "lo que bien podría conducir a la página en blanco", sugiere Merrell. Se trata de una búsqueda de textualidad pura. "La escritura, en lugar de vehículo, es su propio objeto, y ese objeto es el autor mismo de la escritura".

La impresión que tiene Merrell sobre los prosistas experimentales, los prosistas jóvenes de los setenta y principios de los ochenta es que:

2 *Ibid.*, 52.

Perceben a la literatura del "boom" como un hecho ya establecido, y ahora asumen la responsabilidad de trabajar desde dentro del lenguaje literario, interpolando sus propias innovaciones con unos pasos sumamente tenues. No proponen abrir nuevos horizontes con la intrepidez confiada de sus antecesores, sino que se ponen a explorar cada rincón de un territorio delineado por el lenguaje mismo. Esta tarea revela cierta resignación hacia las obvias limitaciones humanas, acompañada por una propensión obsesiva, y algo paradójica, de ir más allá de sus propias restricciones<sup>3</sup>.

Las reflexiones en torno a estas características son ilustrativas. A pesar de que se pueda sostener que los narradores de la década de los setenta no han producido nada de dimensiones notablemente nuevas, se puede también decir que en México existe una diferencia entre la narrativa publicada en el apogeo del *boom* y la que le siguió:

Los autores del "boom" en general se rebelan contra la literatura misma y contra el lenguaje, mientras los de la literatura posterior parecen más conscientes de que están condenados a la esfera de las cifras. Los anteriores se esforzaban por adoptar otros medios, sobre todo técnicas cinematográficas, a su texto, mientras que los de ahora se conforman con una exploración tentativa de la relación entre la palabra escrita y nuestra concepción de la realidad; dándole al lector a la vez la posibilidad de alterar su interpretación del texto tanto como su perspectiva del mundo. Los nuevos narradores han desechado de una vez el sueño de la capacidad representativa del signo, las promesas del realismo, y las visiones optimistas de nuestra herencia positivista. Han podido dirigirse, por un rumbo tan general, hacia la construcción de realidades alternativas, hacia mundos más bien de la imaginación pura y en gran parte ajenos a toda conexión denotativa.

3 *Ibid.*, p. 53.

4 *Ibid.*, p. 53.



Merrell argumenta que, aunque existan excepciones, la "nueva narrativa" reclama una explicación, no importa que sea breve. Utiliza para ejemplificar este punto a la novela de Pacheco, *Morirás lejos*. Su selección obedece a la originalidad del texto. Pacheco, explica el crítico norteamericano, yuxtapone tres sucesos de la historia (1. La destrucción de Jerusalén por las legiones de Tito, 2. La aniquilación del ghetto de Varsovia en 1943, 3. El exterminio de judíos en los campos de concentración) con otro singular suceso; un narrador de identidad desconocida, un ex-nazi que probablemente padece de tendencias paranoicas. Pacheco utiliza, para lograr la tensión, un lenguaje especial, una prosa híbrida que borra la línea divisoria entre mundo y sueño, lo que es y lo que pudo haber sido. El lector no recibe todo, tiene que colaborar con el autor, las conjeturas que éste le ofrece no son suficientes, es necesario repensar las posibilidades de cualquier conclusión, por eso:

*Morirás lejos* es una indagación hacia la mera posibilidad de la creación literaria. Es la pluralidad Bakhtiniana hasta el extremo.<sup>5</sup>

La característica que deriva del trabajo de Pacheco, y que el crítico señala común en muchos trabajos de prosa que le siguieron, es un elemento que denomina instancia-instante, esto es, la reducción de tiempos diversos a un sólo instante. Ello sirve para hacer de la pluralidad una identidad del yo y del mundo. Por esta razón, al igual que Duncan, el crítico norteamericano relaciona en varias

5. *Ibid.*, p. 54.

ocasiones las prosas de Borges y Beckett con la de los escritores más experimentales de la nueva generación: Borges es el maestro del eterno instante y Beckett de las infinitas afirmaciones y negaciones simultáneas.

Dentro de esa simultaneidad de los tiempos y los eventos, estos escritores procuran generar textos cuya función es escribir, sobre todo, el acto de escribir. Ofrecen una combinación de técnicas y temáticas, con una dosis de sátira o parodia, que crea realidades divorciadas del reino de este mundo: escritura desligada de su contexto, como producto de una máquina cibernética.<sup>6</sup>

En suma para Merrell nos hallamos frente a la barrera petrificada de la comunicación, de la desintegración, del signo referencial. Para el académico norteamericano queda patente que la preocupación absorbente por el lenguaje unifica la postura de muchos narradores contemporáneos. Ello es notorio especialmente en la narrativa introspectiva reciente. Esta novedad es el retorno a una intención no totalizante, sino de enfoque sobre la vida cotidiana, una narrativa aparentemente sencilla. Pero cuyo objetivo central es el de explorar el lenguaje como medio para crear un tono de incertidumbre capaz de alterar la perspectiva del lector.

En estos términos se puede afirmar que gran parte de la narrativa mexicana es "textualista", en el sentido que el autor abandona el lenguaje como correspondencia del mundo, el concepto del arte entendido como mimesis:

6. *Ibidem*

Es decir: el lenguaje se sumerge en un mar de significación de múltiples dimensiones —como la hipersfera de la cuarta dimensión que une tiempo y espacio. Da lugar a la esquizofrenia lingüística... Es como si dijéramos, para parafrasear las palabras ya citadas de Delgado: De haber sido este lenguaje y no el otro, su otro que perpetuamente se está escribiendo, aquel otro que se habría escrito a sí mismo, es decir, como éste ahora se está escribiendo. Este ensimismamiento lingüístico es por cierto inquietante. Pero inevitable. Es que el lenguaje siempre ha gozado de un monopolio en Latinoamérica.

Theda M. Herz sugiere que la ficción mexicana de los setenta supera la dicotomía, establecida por la crítica en la década anterior, entre la tendencia a la temática nacional y la orientada al esteticismo cosmopolita.

A persual of major narratives from the 1970s by writers who became prominent during that period demonstrates a linkage between technical virtuosity and national awareness. Fictional works by Agustín, Arana, Avilés and Sáinz challenge the critics' bipartition of Mexican literature in the post-1968 era since the foregrounding of Mexico does not preclude a large humanistic or literary context, just as the priority on literariness does not exclude specific social commentary or preoccupation with the human condition.<sup>8</sup>

En la erosión de la dicotomía, creada por los críticos al confundir representación con experimentación, en el esfuerzo de los escritores por evadir el dualismo entre nacionalismo y cosmopolitismo, en ello Theda M. Herz encuentra el rasgo de identidad de la ficción de los setenta.

7 Ibid., p. 58.

8 Theda M. Herz, "Mexican Fiction in the 1970s and the Critical Controversy on Artistry versus Significance" en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Núm. 1, Otoño, 1988, p. 67.

La crítica sobre las letras mexicanas, dice Herz, se ha detenido en una discusión sobre forma y contenido, sobre arte y realidad. Dividen la producción literaria en nacionalismo y cosmopolitismo. Lo primero significa a la literatura que da preeminencia a las situaciones locales sobre lo artístico de la expresión; lo segundo da nombre a un marcado esteticismo que otorga mayor importancia a cuestiones regionales.

Para ejemplificar estos extremos Herz coloca en un lado a Luis Leal, en otra a Brushwood. Leal argumenta que durante los años setenta los novelistas regresaron a las formas artísticas con mensaje social; Tlatelolco inspiró a los narradores a regresar al tratamiento de México como tema principal, provocó que la mayor preocupación del escritor fuera el descubrir el verdadero significado del México contemporáneo. Brushwood, en el otro extremo, argumenta que el experimentalismo y esteticismo definen los atributos de los escritores posteriores al 68 en la ficción mexicana.

Para Herz la apreciación de Leal puede tener signos de verosimilitud si se piensa en el significativo número de trabajos que en tema, argumento, escenario y personajes refieren al movimiento estudiantil de 1968 y a sus actores. Pero analizados con detalle, aun en los trabajos más realistas, se puede encontrar una combinación entre lo específico y lo universal. Es el caso de *El gran solitario del palacio* (1971), o de *Nueva utopía* (1973), ambos trabajos de René Avilés Fabila.

Para el crítico, la novela *El gran solitario del palacio* combina lo universal y lo específico porque cuestiona la capacidad del hombre para captar la verdad y naturaleza del lenguaje desde una versión oficial de los eventos que

nifican los acontecimientos atestiguados por los estudiantes. El tema de la irrealidad del lenguaje y la autorreferencia de un texto, explica Herz, cuyo narrador frustrado es un escritor componiendo una novela que bien podría llamarse *Ahí vienen los tanques* o *El gran solitario del palacio*, sugiere una preocupación metaficcional medida en el discurso de la exposición política. De esta forma, la novela combina un tema nacional relevante con una exploración estética.

Avilés in his novel serve to highlight the limitations entailed in evaluating Mexican fiction in the 1970s based upon story line. Recent critical studies on contexts and codes have argued in essence that fictional events form only one of the plural levels of texts.<sup>9</sup>

*El grafógrafo* (1972), de Elizondo, y *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974), de Julieta Campos, son las novelas que encarnan el otro extremo, el de la novela encerrada en sí misma de la que Brushwood nos habla.

Most Mexican critics fall somewhere in between the Leal / Brushwood extremes while proposing a fresh set of dualities for the literature of the 1970s: escritura / onda; creación verbal / crítica social; conciencia escapatoria/conciencia crítica; Writing / Speech; the Mafia / the New. These dichotomies seem, nonetheless, to represent a new cycle in the old dispute and again imply a gap between artistry and social relevancy, metafictional and mimesis. Criticism may have thus failed to grasp that many narratives after Tlatelolco work to dethrone the perennial dichotomies largely produced by the critics them selves and are provocative precisely because they jumble experimentalism and representationalism.<sup>10</sup>

9. *Ibid.*, p. 69.

10. *Ibid.*, p. 71.

Mientras que por un lado los textos que, aparentemente evaden la realidad, admiten una conexión entre innovación técnica y condiciones reales de una sociedad, los que proponen el regreso al nacionalismo tienden a devaluar el discurso y a ver en la metaficción un total desinterés por los problemas nacionales.

En suma, para Herz lo híbrido caracteriza a los trabajos más significativos de la década de los setenta. Es el caso de Sáinz, Arana y Agustín entre otros.

Con *El rey se acerca a su templo* (1978), de José Agustín, se testimonia la integración de lo que es el experimento artístico y el realismo. Ello lleva una lección implícita: que la metaficción no necesariamente debe ser considerada antitética del realismo. La misma naturaleza híbrida puede ser constatada en *La princesa del palacio de hierro* (1974), de Gustavo Sáinz, y en *Las jiras* (1973), de Federico Arana. Sáinz y Arana usan expresiones coloquiales y utilizan el lenguaje popular como llaves veladas para renovar una mentalidad gastada, creando personajes triviales que funcionan como mensajes cifrados de las imperfecciones nacionales y de la alienación. Ambas narrativas son mistificaciones literarias que pretenden ser sencillas respuestas estéticas. La ausencia de una voz autorizada enfrenta al lector a reaccionar ante el texto más que a meramente disfrutarlo.

Entonces contrariamente al inconsciente acto discursivo de su narrador, Sáinz súbitamente sugiere la interrelación entre conocimiento, moralidad y literalidad. Arana también está en la misma propuesta.

La escritura de Sáinz y Arana —dice el crítico— presentan metaficciones con un sesgo distinto, ellos están preocupados por el proceso de lectura —entendido como

discernimiento— más que como acto de escritura. Como ficciones normales sobre la creación de ficción, aunque ellos subvertan la ilusión novelística con objeto de ser el soporte de la cultura, iletrada y prosaica, de gran parte de la sociedad.

El tema y la experiencia de creación artística podrá entonces ser algo íntimo, no como escapismo, sino como penetración en la existencia.

Ambos narradores son escritores conscientes que en su escritura luchan por articular una ambigüedad, mientras ellos rivalizan con la realidad externa. Material extraliterario inicia la exposición al propio lector para este proceso. Ofreciendo un narrador que se convierte en sinónimo con el lector real, por compartir experiencia en la literatura.

*Compadre Lobo* (1978), de Sáinz, invita a sus lectores a la protesta. Durante las últimas páginas el personaje ficticio se une al estudiante en las calles. El final "no sabíamos" personifica arte y creatividad mediante el reforzamiento de una ambigua expresión entre la novela y los eventos externos de 1968.

Experimentación técnica, indefinición, repetición y circularidad corresponden a la ambigua representación de ideología e identidad cultural dentro de México.

El trabajo de Fabila titulado *Tantandel* (1975), aparentemente menos ambicioso, contiene también una dimensión sicosocial y metaficcional a la vez.

Gran parte de la ficción mexicana de los setenta representa, para Herz, una lucha por sintetizar lo nacional y lo experimental, implicado en la indagación de la dualidad del representacionalismo contra el esteticismo. Aunque sociales en grado evidente, los textos literarios

de la década de los setenta hacen algo en este sentido. Mientras el concepto de los dos mexicanos ha dado luz en otros ámbitos culturales del país, concluye Herz, la crítica literaria basada en esta dicotomía requiere revisión por- que es erróneo evaluar significado contra artísticidad a pesar de conocer la armonía entre contenido y forma.

### 1.1 Los argumentos de Duncan

Pero la argumentación más explícita y extensa, que en nuestra búsqueda bibliográfica hemos encontrado sobre la identidad de la novela mexicana del *postboom* está en la investigación de J. Ann Duncan<sup>11</sup>. El libro lleva por título *Voices, visions and a New Reality. Mexican Fiction since 1970*, un texto de más de 250 páginas consagradas a las innovaciones en la narrativa mexicana de la década que a este capítulo interesa<sup>12</sup>. Vale la pena detenerse en los propósitos y conclusiones del estudio.

11 J. Ann Duncan, *Voices, Visions, and a New Reality. Mexican Fiction Since 1970*, University of Pittsburgh Press, 1986.

12 El libro de Duncan ha sido bien recibido entre los académicos norteamericanos. Malva E. Filer del Brooklyn College, escribe: "El libro de Duncan es una contribución muy oportuna al estudio de los nuevos autores mexicanos, algunos de los cuales no habían recibido antes la atención de la crítica. Su esclarecedora caracterización del grupo, dentro de una perspectiva más amplia, y su excelente análisis de las obras individuales hacen de este libro una fuente bibliográfica indispensable para futuros investigadores"; pero también hace notar que no todos los autores se incluyeron: "Sorprende la omisión, tanto en este capítulo como en el resto del libro, de toda referencia a María Luisa Menéndez y Justem Campos (aunque nació en Cuba, su obra pertenece a la literatura mexicana). Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina" (premio Villaurrutia 1974) es una novela experimental que hubiera merecido alguna atención en este estudio sobre dicho género en México". Ver: *Revisión Beronmerkanu*, University of Pittsburgh, Núm. 137, Oct.-Dic., 1986, pp. 1078-1079.

Al inicio de su trabajo Duncan establece que su objetivo es mostrar el panorama de la narrativa mexicana después del *boom* y llevar narradores mexicanos poco conocidos en Estados Unidos:

My aim is to give some idea of more recent developments in Mexican prose fiction, now that Rulfo, Fuentes and Del Paso have become familiar with many of the achievements of the Spanish American "new novel", and to bring the work of writers other than the justly famous figures to the attention of a wider public.<sup>13</sup>

Su punto de partida es la certeza de que la ficción mexicana de los setenta transita por una vereda desafiante y experimental, sin convertirse por ello en una novela excesivamente conceptual como en el caso de la ficción francesa del mismo período. En este sentido el nuevo camino que exploran los narradores mexicanos conduce a poner en tela de juicio el propio concepto de lo que es la literatura.

Duncan discute ampliamente las obras de ficción publicadas durante los setenta, procurando situarlas en su contexto. Y aunque no trata de ofrecer una panorámica, sino un detallado análisis de escritores mexicanos poco conocidos en norteamérica, el número de trabajos seleccionados es considerable.

Any selection is ultimately arbitrary and personal, especially when one is faced with the embarrass duchoix presented by the number of gifted writers in Mexico today. The first criterion was that the works chosen should be, not just among the best in Mexico today, but distinctly innovative.<sup>14</sup>

13 J. Ann Duncan, *Op. Cit.*, p. 4.

14) *Ibid.*, p. 4-5.

La investigación omite a varios escritores importantes, como Juan García Ponce y Angelina Muñiz, cuyos trabajos Duncan admira, pero que a pesar de su brillantez y originalidad no ilustran el tipo de innovación discutida en su libro. Una de esas innovaciones se relaciona con la erosión de las diferencias entre prosa y poesía, por ello no es fortuito que varios de los escritores que Duncan selecciona sean también poetas (José Emilio Pacheco, Carlos Montemayor). Otra innovación tiene que ver con el surgimiento de narrativas edificadas en la capacidad sugestiva de la palabra más que en el desarrollo de un argumento.

Los novelistas de los setenta que aborda son:

1. Carlos Montemayor. El punto de vista desde el cual Duncan analiza el trabajo de Montemayor es el de suponer que la narrativa es parte esencial en su búsqueda de formas de expresión. Y, aunque la experimentación no es la meta principal de Montemayor, se puede afirmar que ésta es un rasgo característico de su trabajo literario.

Experimentation with form is not his main preoccupation, although it is an important feature of his prose fiction and obviously an integral part of his concern with aesthetics - his desire to find new modulations for the eternal lyric themes and his wish to expand human consciousness through art.<sup>15</sup>

La academia norteamericana comenta la narrativa de Montemayor. Interesa a nuestro capítulo sus observa-

15 *Ibid.*, p. 63.

ciones sobre las novelas *Mal de Piedra* y *Minas del Retorno*. En ambos textos, dice Duncan, el realismo regional provee el escenario y, en gran parte, la inspiración. La simplicidad evocativa da la nota poética al tema tratado, la estructura es moderna basada en sugestivas repeticiones y cambios de planos temporales, incorpora a su estructura la memoria de los personajes, experiencias pasadas, rituales religiosos y detalles de la vida diaria en un pequeño pueblo del norte de México. El autor no pretende, como los realistas, describir costumbres sociales o elucidar modelos sociales de causa y efecto; Montemayor sugiere un humor y una atmósfera, recuerdos sin tiempo, dramas metafísicos.

Los detalles concretos de sus novelas son vívidos y envuelven inmediatamente en el drama. Fusiona los niveles de experiencia y reflexión más completamente, tanto para el protagonista como para el lector, sin que el autor necesite intervenir.

Duncan ejemplifica con *Mal de piedra* el manejo del lenguaje en Montemayor, dice que crea una tensión dotando de cualidades inexistentes, a objetos, haciendo monólogos interiores dramáticos, logrando una superposición de tiempos.

El significado oculto de *Mal de piedra* se hace gradualmente presente a través de la estructura en donde el funeral del hermano se repite y fusiona con el funeral del abuelo. Ambos están mezclados con pasajes del rito de la extremaunción. La estructura de la novela contrapone hábitos cotidianos y rituales religiosos con la simplicidad del lenguaje, recordando emociones, sensaciones y acciones. Al mismo tiempo se varía el tono realista y ello hace

de dicha novela tanto un retrato verosímil como un poema.

La muerte como nuestro destino y el círculo que va de la vida a la muerte es central en la novela *Minas del retorno*. Al igual que en la anterior novela, en *Minas* hay dos tiempos básicos; el pasado, englobado en una serie de capítulos titulado "El retorno"; y el presente, desarrollado alternativamente en los capítulos agrupados bajo el título "El fin". A pesar de ello, dice Duncan, la novela evita la confusión deliberada de las modernas técnicas narrativas, cuando memoria y experiencia presente se convierten gradualmente en una misma narrativa, ello es presentado en diferentes formas. Las dos narrativas son desarrolladas simultáneamente a lo largo del trabajo, aunque confinada en diferentes capítulos; la recolección es dada tan vívidamente como en el presente, el lector hace de la experiencia pasada y presente un acto simultáneo, al menos ese es el efecto que el texto produce. Esta novela, para Duncan, es más que un poema o una novela en el sentido tradicional. A pesar de la diferencia entre pasado y presente, hecha por el agrupamiento en capítulos separados, no es fácil seguir el hilo narrativo. Principalmente porque en términos de acción pasa muy poco, y la acción es eminentemente interna una metafísica odisea o retorno a los orígenes más que un material regreso a casa.

El estilo está lejos del estilo seco, objetivamente informativo, de la crónica o de la novela realista. La primera página está notablemente llena de verbos en pasado, designando acciones y dando información más que aquellos sugerentes sentimientos que en páginas posteriores serán predominantes.

*Minas del retorno* comienza y termina con la muerte. El estilo es lírico y sugestivo.

Duncan dice que la función de la narrativa ha sido transformada y el resultado está lejos de parecer poesía o algo intermedio, pero en donde la palabra es verdaderamente creativa.

2. Humberto Guzmán. Para Duncan la narrativa de Guzmán expresa pensamientos, ideas y tentaciones. La dimensión lírica de sus textos, perceptible por el lector y convertida en constante a lo largo de sus escritos, se logra por la capacidad inventiva de Guzmán, por la preeminencia que da a la imaginación, como algo opuesto a la lógica, al análisis o a la mimesis.

The impetus of the narrative is created entirely by the suggestive power of words, which rely on patterns of sound and mental association rather than logical discourse to create the meaning of the story, or to suggest its absence. Language becomes the protagonist... In common with most contemporary experimental prose on both sides of the Atlantic, in Guzmán's work the main function of the text, which has no point of reference outside itself, becomes that of exploring the literary process.<sup>16</sup>

Estas afirmaciones Duncan las sustenta mayormente en el análisis de cuentos, y de manera secundaria en las novelas de Guzmán; nuestro interés es la novela, nos referimos aquí únicamente al caso de ellas.

La estructura y el asunto de la primera, *El sótano blanco* (1972), es confesional. Presentada como una au-

16 *Ibid.*, p. 95.

tobiografía ficticia de un adolescente, ostensiblemente escrita para una novia; esta necesidad por la justificación y la comunicación a través del acto de escritura es un tema dominante del trabajo de Guzmán. Describe los lugares comunes del género autobiográfico, como los amigos de la escuela, los rivales, los primeros encuentros sexuales, los problemas de la adolescencia particularmente con la generación más adulta.

Refiriéndose a la otra novela de Guzmán, *Historia fingida de la disección de un cuerpo* (1982), Duncan dice que en ella cualquier cosa se convierte, o puede convertirse, en un pretexto para la especulación y en juegos verbales que constituyen en sí mismos la principal función e ímpetu del texto. El lenguaje se convierte en el protagonista, y la aventura de escribir crece como un hongo sobre la no-aventura de la vida, reemplazando de esta forma la acción.

El sólido conocimiento de Duncan del idioma español le permite hacer la siguiente observación sobre la narrativa de Guzmán:

The word play in *Historia* is in itself inventive and amusing. It consist mainly of puns: "El metro que más bien parece centímetro" ... neologisms: "el cacomixtle del jardín de la infancia" ... zeugma: "suben y bajan precios como calzones" ... plays on homonyms: "secretor /secretorio/ secretario... or sound associations linking two word with different meanings to forma a new word combinny the psychological association, such as "mother" and "ultimatum" when his stepmother talks to him "ultimadrementé" ...<sup>17</sup>

17 *Ibid.*, p. 108.

Lo que se debe admirar de Guzmán, dice Duncan, es su imaginación disfrazada de ingenuidad verbal; sus textos son vívidos y emocionantes porque las situaciones y personajes que inventa son extraños y misteriosos, son originales. Esto abre un espectro amplio de posibilidades para el lector, lo invita a una creatividad activa, por encima de la pasiva aceptación del mundo que ya ha sido definido y explicado.

3. Ester Seligson. Estética y moral son la preocupación dominante en el trabajo de Seligson, dice Duncan. Pero hay una nota de seriedad en su trabajo que está basada en una profunda preocupación espiritual. Su trabajo, explica la norteamericana, apela al lector a través de la ternura y el lirismo de la prosa, la belleza de las imágenes sensoriales y la permanente atmósfera de encantamiento; en este mundo de ensueño, ricamente evocativo y de lenguaje encantador, uno se somete al hechizo.

En la raíz del trabajo narrativo de Seligson, dice Duncan, hay una profunda nostalgia y un deseo por capturar la felicidad que ha sido perdida. Hay un sentimiento de ser excluido del paraíso, sólo vislumbrado a través de sueños o de la memoria, pero que sería inmediatamente reconocido si en algún momento lo recobráramos. Esto es explícito en *Otros son los sueños* (1973) y en las tres primeras secciones de *Luz de dos*, y es más lírico y místico en *De sueños, presagios y otras voces*, que, a la primera lectura, parecería un movimiento creciente, la alegría de vivir, mirar y amar, alternado con la angustia de la imposibilidad de ser verdaderamente uno con la belleza del

mundo, en la situación de recordar por siempre que fuimos exiliados de una perfección. *Otros son los sueños* fue un texto ganador del premio Villaurrutia de novela en 1973.

Este texto tiene una especie de estructura en donde hay algunos elementos que implican un principio y un fin, físico y moral. Hay un viaje en tren, un punto de partida y un punto de llegada, con una progresión, de pensamiento más que de acción, simbolizada por el viaje.

*Otros son los sueños* es primeramente una investigación individual; es la exploración del personaje en torno a su propia experiencia, enfocado principalmente sobre unas pocas, íntimas memorias. Ella, el personaje, está empeñada en un urgente esfuerzo por descubrir su propia identidad en el vacío representado por un solitario viaje en tren. El viaje es un continuo presente sin pasado ni futuro. Pero esta investigación por sí misma es sobre todo un proceso colectivo e histórico; es una investigación por el significado de la existencia dentro de la pareja, la familia y su tradición cultural.

*Sueños* es breve, lírica e intensa. Uno puede leer el texto como meditación sobre la alegría y la agonía de las relaciones humanas; uno puede igualmente enfocar el texto desde la perspectiva femenina, de la necesidad de la mujer de definirse a sí misma, de liberarse de los roles impuestos a ella como hija/ esposa/ madre.

Es un monólogo mezclado con diálogos, estríbillos, que renueva la pregunta universal por el significado de la experiencia individual.

La inspiración básica de todo el trabajo de Seligson, explica Duncan, la que le otorga su viveza lírica, es la necesidad de expresar este anhelo.



Los seres humanos son fundamentalmente seres solitarios y creaturas amputadas; pero el esfuerzo humano, a través de todas las épocas, es para trascender ese estado de desdicha.

La esencia del trabajo de Seligson, continúa diciendo Duncan, es el Lirismo y sus preguntas espirituales, definidas como el esfuerzo por recapturar una unidad perdida y una perfección que quizá nunca hallamos conocido en esta vida. Es raro encontrar esta dimensión metafísica en los experimentadores modernos de la narrativa.

However, the true originality of Seligson's work lies not so much in its mystical inspiration or in its technical innovations, but in the way in which she fuses the two adapting the modern idiom to timeless preoccupations, blending the ancient and the modern in a unique style. Her personal search for unity and harmony, and for integration of the individual into the collective identity and history of ideas, is conducted quite independently of a concern for literary experimentation...<sup>18</sup>

4. Antonio Delgado. Tiene publicados dos volúmenes de prosa: *La hora de los unicornios* y *Figuraciones en el fuego*, con este último ganó el premio nacional de novela en Querétaro en 1979. En juicio de Duncan estos dos trabajos revelan un original y talentoso narrador que pertenece al grupo de escritores experimentales mexicanos más interesantes. Estos volúmenes reúnen la difícil combinación de ser accesibles y a la vez innovativos en términos de estructura y técnica narrativa.

18 *Ibid.*, p. 141.

... *Figuraciones en el fuego* transcends conventional narrative. As with poetry and most experimental texts, its is not about anything; it is. Although it received the Premio nacional de la novela in Querétaro in 1979, it can be termed a novel only in that it is a more or less continuous piece of prose narrative, with an obvious unity of theme and certain recurrent named characters. Without being self-consciously experimental or deterring the reader through its strangeness, it does not tell a story, develop characters, or deliver a message. It constitutes a powerful aesthetic expression of certain human experiences — one might even say, for the human condition.<sup>19</sup>

Y aunque los personajes no son —sigue explicando Duncan— consistentes ni totalmente redondeados, son suficientemente convincentes para que el lector se intese en ellos y para que su enigmática naturaleza nos inquiete y mantenga nuestra atención. Hay sólo la suficiente acción y el realismo exterior para mantener atento al lector; el estilo no es abstracto ni barroco, es simple, pero poético.

La noción de la naturaleza cíclica de la existencia está en la base de *Figuraciones*. Al principio nosotros leemos, en una oración repetida al final, tensando su importancia y la naturaleza circular de la experiencia y la narración: "Se borrarían las huellas; no el destino de las figuraciones. La existencia constituye una circularidad que va estrechándose cada vez más hasta la muerte".

Por su virtuosidad literaria y técnicas innovadoras, Delgado no niega o minimiza la muerte ni la vida. Ensayo el concepto tradicional de literatura y realidad, pero no cae en una sofisticación literaria al punto de convertir sus trabajos en textos muy conceptuales y sólo legibles

19 *Ibid.*, p. 165.

para una minoría cultural. Por el contrario, uno en su trabajo una impetuosa simplicidad con una condensación poética y un estilo figurativo; una reconocible realidad rural y personajes típicos son combinados con temerarias innovaciones en técnica narrativa. El trabajo de Delgado está compuesto igualmente de una realidad observada y de una visión interior o fantasía. Y por esta razón la muerte en su trabajo es no sólo una pregunta para escribirse en las páginas, es una de las pocas realidades incontrovertibles de la vida.

5. Jesús Gardea. No es un escritor conscientemente experimental, dice Duncan, que haga de las innovaciones su meta primordial. Sin embargo, anota la crítica norteamericana, la innovación es claramente una de sus características.

Su novela, *La canción de las mulas muertas* (1981), parece al inicio una narración sobre un grupo de hombres en un pueblo de provincia, animados únicamente por la rivalidad de los dueños de dos cantinas. Pero la acción, desarrollada a través de escenas desiguales, compuestas por diálogos y acciones que son banales en sí mismas, dejan un oscuro significado. En un nivel, interpreta Duncan, la muerte de las mulas refiere al juego perdido de dominó que es central en la historia; en otro nivel hay bestias de carga y un arriero que mueren cuando hombre y animales han dejado de ser útiles. La novela parece al inicio un relato de sus vidas; pero es realmente la historia de sus muertes.

The originality of *La canción de las mulas muertas*, and its challenge to the reader, does not reside in its elegiac qualities, or its function as a minor epic of modern times and humble people—which it undoubtedly is—but in its manipulation of time (...) The reader who expects simplicity of structure to match that of dialogue and characters, is therefore confused and finds it increasingly difficult to unravel what is happening—the more so since causes and outcomes are often left unexplained. Our attention is transferred from action to mood, and we see each drama as enacted in a kind of perpetual present (although the narrative tense is generally the past), suggesting the timeless aspect of these scenes.<sup>20</sup>

Los personajes —sigue explicando Duncan— parecen existir en una zona sin tiempo, de tardes cálidas sin final, encantados en un modelo cíclico de una breve lucha, inevitable derrota, y una larga resignación. Similarmente, aunque los personajes y escenas en el trabajo de Gardea tienen un fuerte sabor mexicano, la localización es también indefinida como el tiempo mismo. Esta gente no es parte de ninguna sociedad particular, localidad, o época; ellos están rodeados por la desnudez, muros anónimos o montañas, conciencia del calor implacable y la arena.

En juicio de Duncan, esta mezcla de lo específicamente mexicano por sí solo es suficiente para hacer de Gardea una significativa figura en la literatura mexicana contemporánea, pero el interés de su trabajo y su originalidad es más profunda. El no es deliberadamente un escritor experimental, pero su trabajo es estimulante porque posee una generosa dotación de dos cualidades esenciales de un escritor: observación e imaginación. Hay una explotación de los aspectos bizarros, de lo banal que sólo

es perceptible al ojo del contador de historias, al revelador de detalles en lo más mínimo; hay más creatividad, menos mimesis. Su inspiración viene más del deseo de manipular la realidad que de los modelos populares a los que él alude y que le dan a su trabajo una cierta fortaleza y lo hacen no ser pretencioso. Ello viene del deseo de crear una realidad alternativa, un deseo de explorar las corrientes ocultas de lo cotidiano. Este elemento de lo impredecible bajo lo familiar —dice Duncan— nos deja sorprendidos con un sentimiento de que nosotros no hemos examinado la evidencia con el suficiente cuidado y que hay más en la vida y en el texto que lo que nuestro ojo encuentra.

6. Huerta Puga, Azuela, Samperio, Ruíz, Campbell, Hiriart. A este grupo de innovadores Duncan los define así:

Fascination with the sinister and unexpected possibilises lurking beneath apparently normal and anodyne situations so that the dividing line between hallucination and observed reality is unstable, a source of ecstasy or anguish, is central to most other recent innovative writers in Mexico such as Samperio, Puga, Huerta and Ruíz, among the most talented.<sup>21</sup>

Duncan aborda en primer lugar los cuentos de Alberto Huerta para posteriormente referirse a Puga. De Puga dice que es la autora que trae el tema del compromiso político a la novela mexicana con una calidad y sensibilidad poco vista en la década de los setenta. *Las posibilidades del odio* (1978), tiene un escenario poco usual para la novela mexicana.

21 *Ibid.*, p. 195.

Aunque África ha ocupado la imaginación literaria de escritores franceses e ingleses, explica Duncan, y aun que la novela está basada sobre una experiencia de primera mano, el país no es presentado en forma del impacto visual sobre el visitante extranjero; es presentado en cambio como la autoconciencia de la gente africana con el malestar por las consecuencias políticas y sociales en juego. La técnica moderna de cambio de punto de vista es utilizado por Puga con gran ventaja; un instrumento estético se convierte en una exposición política al mover la voz narrativa de un individuo representativo a otro. Muchas de las voces se sustentan en la población negra, pero los personajes incluyen a un europeo y un visitante mexicano que mira el país con una perspectiva diferente de aquella con que lo miran europeos y africanos. Duncan dice más adelante que esta novela es altamente original y perceptiva, es una contribución a la literatura sobre África, así como un ejemplo de la literatura mexicana combinando la conciencia política con la innovación estética —una combinación que a menudo coexiste con el realismo y la fantasía.

Pertenece a los más significativos ejemplos de esta mixtura de preocupaciones políticas con la experimentación de formas es la novela de Arturo Azuela. Azuela continua la tradición totalizadora, de la novela con base histórica combinada con técnicas innovativas que provee una constante fuente de inspiración para los escritores mexicanos, desde Yáñez y pasando por los trabajos de Fuentes y Del Paso. *Manifestaciones del silencio* (1979), es una novela inspirada en el movimiento estudiantil de 1968. Como en su primer novela, *El tamaño del infierno* (1973), el drama de *Manifestaciones* se desa-

rolla a través de constantes flashbacks. A pesar de ello el tratamiento del tema es realista en las dos novelas. La serie de narradores en primera persona, explica Duncan, frecuentemente no identificados en *El tamaño*, es más innovadora y construye efectivamente la impresión de voz colectiva.

El narrador colectivo es importante, en ambas novelas, para tensar la dimensión mítica que opera en muchos niveles y es un elemento de la "nueva novela". La acción está a cargo de un personaje legendario, un protagonista ausente, quien aparece sólo en flashbacks hasta casi el final. El misterio de su desaparición al principio instiga las memorias que constituirán el texto. El efecto no es lejano al de *El luto humano* de Revueltas o igualmente al de *Pedro Páramo*. En *El tamaño* el sustrato mítico es rico y complejo. La trama dentro del drama de la creación y destrucción de México, como una nación y una ciudad, es multivalente y frecuentemente es una irónica alusión bíblica, el protagonista ausente es llamado Jesús. El elemento mítico en *Manifestaciones* concierne más al tratamiento de la ciudad, que es una parte activa del drama, una presencia viva, un personaje colectivo que unifica las ambiciones y vidas fragmentadas de otros actores más que de los protagonistas ausentes. Esta identificación con la ciudad da a los dramas individuales un aspecto generacional, enfatizando un punto de vista poético.

Azuela, argumenta Duncan, es un legible e inteligente escritor. Quizá *El tamaño del infierno* se convierta en uno de los clásicos de la literatura mexicana.

Guillermo Samperio, cuentista, combina conciencia política con técnicas innovadoras y un espíritu de

fantasía. Por ello está, en opinión de Duncan, en el camino más característico de los jóvenes escritores mexicanos de la década de los setenta. Samperio ve la literatura como una agresión contra los valores establecidos, igualmente en política o en arte, y su trabajo pide un cambio en las actitudes sociales. Protesta contra los absurdos políticos e injusticias. Las armas usuales de Samperio son el humor y la manipulación del lenguaje.

Bernardo Ruiz es otro escritor joven, en su narrativa sobrevive el espíritu lúdico. Ha publicado dos tomos de cuentos y una novela breve. *Obvidar tu nombre* (1982) es un texto que Duncan analiza muy brevemente, se detiene más en sus cuentos. La técnica de esta novela recuerda otros textos como los de Montemayor (*Las llaves de Urgell*), que es temáticamente muy cercano a Ruiz en cuanto a nostalgia, mitología y metafísica. Como Montemayor, Ruiz varía la voz narrativa y el tono continuamente, paradójicamente despersonaliza sus temas líricos ganando con ello universalidad; logra un texto moderno que invita al lector a una activa participación.

*Pretextos* de Campbell, documenta Duncan, apareció por primera vez en 1977 con el subtítulo "Fragmentos de novela". En 1979 el texto original de 47 páginas fue aumentado a 132, sin que sea enteramente claro si la segunda versión es un complemento de la primera *Pretextos* que es por consiguiente doble: un pre-texto y un pretexto, o si lo segundo es meramente una reordenación de fragmentos, formando el pre-texto para otra novela. Ambas posibilidades están abiertas. Es interesante que Campbell no descarta ninguno de los materiales iniciales, simplemente los reordena drásticamente y los expande,

virtualmente regresa el fin al principio. Esto es indicativo de la estructura abierta y su carencia de secuencia.

La novela de Campbell, como mucha literatura lúdica, es una continua parodia. El protagonista Bruno parodia al periodista y al escritor de ficción por su manía de reunir materiales que luego descarta; cesando de observar la vida porque él está viviendo a través de archivos y periódicos. Parodia así el laberinto de documentación de los escritores naturalistas. El texto es también una constante burla de varios estilos. Esto no sólo incluye la manera típica contemporánea de la variación en las voces narrativas, aquella de la introspección en primera persona alternada con una más objetiva de la tercera persona y con diálogos; incluye su integración en los problemas de estilo y de los personajes enfrentando al autor, así como la forma del sujeto del trabajo.

El texto paródico, compilado de alusiones a muchos estilos diferentes, ya existe autónomamente, indescifrable por la referencia a un mensaje o realidad fuera de él, apoteósico. Se trata, de acuerdo a Duncan, de la novela de Hugo Hiriart, *Cuadernos de Goffa* (1981). Su primera novela, *El Galoar* (1972), es una humorística parodia del romance caballeresco. En su segunda novela, *Cuadernos de Goffa*, va mucho más allá e inventa una civilización entera, con su propia mitología, lenguaje y literatura, costumbres y arte gastronómico.

Las conclusiones a las que Duncan llega sobre la novela mexicana de los setenta pueden resumirse en lo siguiente:

- a) La vitalidad del boom está lejos de la decadencia y su futuro no se encuentra en un pequeño grupo

de escritores. Existe un permanente deseo de explorar nuevos canales de comunicación, de experimentar con forma y con lenguaje para renovar nuestra visión de mundo como lo fue en la década de los sesenta.

- b) En los trabajos innovadores de los setenta, aquellos que expresan corrientes significativas en la literatura moderna, hay una tendencia por lo ambiguo, los aspectos extraños de la personalidad, lo cotidiano; buscan ilustrar las posibilidades más inverosímiles bajo la apariencia de lo normal; buscan desconcertar más que explicar. De esta forma los lectores se ven empujados a una nueva experiencia; nueva porque la manera de presentación no es usual y hace desacostumbradas demandas sobre los hábitos de lectura de quien se enfrenta al texto; y nueva porque el mundo descrito es desconocido.
- c) Los escritores que Duncan analiza no están tratando de probar alguna teoría sociológica o comunicar un mensaje que preceda a la composición de la novela; ellos están comprometidos con la pregunta por la literatura. Sus trabajos no indican una solución, sino que con su trabajo dan forma a la pregunta.
- d) En los escritores que Duncan estudia se observa que el realismo es reemplazado por un mundo imaginario y en ocasiones se da una fusión fértil entre lo real y lo imaginario.
- e) Los trabajos de los escritores de los años setenta tienden a erosionar distinciones entre géneros por un proceso acumulativo referente a las

técnicas de periodismo, poesía, técnicas cinematográficas y cualquier otro material que llegue a sus manos. Esto conduce a redefinir la literatura.

- f) El concepto del tiempo como simultáneo y reversible, básico en la nueva novela, continúa siéndolo para los novelistas de los setenta que Duncan trabaja. Como los personajes, el tiempo es fragmentado y múltiple, recuerdos diferentes o momentos históricos diferentes coexisten, el eslabón es tanto temático, como lógico.

## 2. El caso Pacheco

El prestigio de José Emilio Pacheco en los círculos académicos norteamericanos es confirmado cuando uno revisa los juicios de la crítica en aquel país; su prestigio como poeta sobrepasa el de narrador.

Existen pocos, pero significativos, acercamientos a su trabajo como novelista.

Para Dieter Saalmann, por ejemplo, *Morirás lejos* es una novela que se acerca a un tema poco abordado por latinoamericanos:

José Emilio Pacheco's novel *Morirás lejos*, published in 1967, is the only Latin American prose work to date dealing exclusively with the Nazi Holocaust.<sup>22</sup>

Hace la aclaración que si bien en otros trabajos hay referencias al tema, como en el caso de *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes y en *David* (1976) de Salomón

22 Dieter Saalmann, "Holocaust literature: José Emilio Pacheco's novel *Morirás lejos*", en *Hispanófilia*, Núm. 28, enero 1985, p. 89.

Laiter, el trabajo de Pacheco encuentra en este tema su pilar fundamental.

La característica especial de *Morirás lejos* es la analogía entre la destrucción de un templo judío por Tito en el año 70 y la heroica insurrección en el ghetto de Varsovia en 1943. La ciudad de México sirve como el punto focal de la acción que envuelve la persecución del doctor eme, criminal nazi, por un misterioso forastero que lee el periódico en un parque de la capital mexicana.

*Morirás lejos* es un ejemplo, dice Dieter, de la tendencia universal en la novela hispanoamericana contemporánea. Ello muestra que algunos escritores mexicanos están conscientes de su capacidad para abordar temas que durante mucho tiempo sólo pertenecieron a la imaginación europea.

La novela aborda problemas de persecución racial que denotan en el autor una preocupación, una voluntad por encarar el asunto de la intolerancia religiosa en su propio país.

Para el académico, Pacheco toma parte de los movimientos denominados Onda y Escritura, en los que combina innovaciones formales con una fina sensibilidad para asuntos eminentemente sociales. Perteneció también a la cuarta generación de autores latinoamericanos dedicados a la experimentación lingüística y a la crítica social; en este grupo se encuentran Gustavo Sáinz, Jorge Aguilar Mora, Fernando Del Paso, Salvador Elizondo, José Agustín, Vicente Leñero y Juan José Arreola. Sus cuentos lo colocan en la tradición de Jorge Luis Borges, y como poeta lírico demuestra afinidad con Octavio Paz.

Para Pacheco, explica Saalmann, la famosa antítesis civilización y barbarie debe inevitablemente aparecer

como una excesiva simplificación idealista. La era posterior a Auschwitz es un asunto muy complejo. Desafía cualquier intento por reducir su esencia al nivel de una fácil y ana crónica dicotomía. La civilización ha sido corrompida por la barbarie de los hombres, al grado que ambos términos casi se han convertido en sinónimos. En reconocimiento a este hecho la única alternativa viable para el hombre de letras latinoamericano es otra antítesis más pertinente. No se trata ya de la civilización y barbarie, sino de la imaginación o barbarie, el conocimiento aliado con los poderes imaginativos del hombre como una manera de probar la sique humana.

En este sentido *Morirás lejos* deja a un lado la tradicional discrepancia entre lo estético y el mundo empírico. La meta convencional de la perfección artística formal ha sido sostenida por el deseo explícito del autor de apelar a las facultades críticas del lector. El trabajo, desde este punto de vista, se muestra como una de las respuestas a los que Sartre ha definido como la necesidad de una "lecture créatrice". El dilema de "politizar" contra "poetizar" ha sido resuelto en favor de "*une parole exigeante*", como Ludovic Janvier caracteriza la ambición de la "*nouveau roman*". En otras palabras, la forma literaria entendida como algo que empuja al lector a adoptar una nueva actitud frente al texto, haciéndolo más activo e involucrándolo en las intenciones del trabajo. Este propósito no es ideológico, como en el caso de Sartre la preocupación del mexicano, dice el académico, es estrictamente humanitaria.

It must also be remembered that the avowal of the nouveaux romanciers to fight any overt socio-political commitment provides one of the main points of disagreement between the

Pacheco sugiere una serie de hipotéticas identidades para los dos protagonistas de la novela, esto les da una dimensión de personajes no definidos ni cerrados. Tal actitud hace pensar a Saalmann que el uso del lenguaje deja de ser un instrumento autoritario (que en su definición de cosas las cierra a otras definiciones); por el contrario, el lenguaje asume una posición en que todo lo cuestiona, hace que lo innegable sea controvertible. De esta forma la palabra pierde su fuerza autoritaria.

*Morirás lejos* tiene la forma de un acertijo, una especial historia detectivesca en donde el lector debe asumir un papel activo. En este aspecto la novela de Pacheco sigue el precepto de Sartre, quien dice que el trabajo de arte es el resultado de una interacción cerrada entre autor y lector. Pero, en juicio de Saalmann, lo que realmente importa es el lector disfrutando el privilegio de ser juez y parte.

*Morirás lejos* es un ejemplo típico de forma abierta en literatura moderna, una obra en movimiento o una obra por acabar, como Umberto Eco describe la interdependencia entre autor y lector. Lector y novela existen en estricta relación. Por el mismo motivo *Morirás lejos* es un intento por expresar por escrito lo que se ha conocido como épica judía; la rebelión en el ghetto de Varsovia contra la opresión nazi.

Para el mexicano, explica el académico, los eventos europeos representan la culminación de una corriente

cíclica en donde se aprecia la apoteosis de un ciclo histórico de destrucción. El concepto cíclico del tiempo en *Morirás lejos*, reminiscencia de Rosario Castellanos y Octavio Paz, señala una actitud pesimista como ilustración del sentimiento de fatalidad, la repetición de la destrucción del templo, la repetición de la historia del pueblo judío.

Para Pacheco, argumenta Saalman, la función va más allá de la mera recepción de los hechos. Es esencialmente una actividad cognoscitiva, analítica. Un punto muy importante, desde el momento en que tenemos que ver con un resultado eminentemente sensitivo y emocional, es que la naturaleza excepcional de lo relatado exacerba al público y ese dolor inimaginable sólo es posible si se supone al lector como coautor. Pacheco sabe que vivimos en un tiempo en que la tragedia no es una forma de arte, pero sí una forma de la historia. *Morirás lejos* es, por la razón anterior, un intento explícito de una lectura contemporánea en la que no existen los lectores pasivos, en donde se apela a la activa participación del sujeto que lee en el génesis de la novela; se trata de, como Cortázar los llamó, lectores cómplices.

*Morirás lejos* está muy cercano al *Hipogeo secreto* (1968), de Salvador Elizondo, en tanto que su confusión de identidades, en el papel del lector como piedra angular en la génesis de la novela y especialmente en el diálogo que establece entre personaje-lector y personaje-autor. La novela de Pacheco, escribe Saalamann, así como otros ejemplos de literatura de holocausto, invalidan la idea de Stürner, aquella que dice que hablar de lo indecible es arriesgar la sobrevivencia del lenguaje como creador y portador de la humana verdad racional. En este contexto

debe ser notado que la idea de algo indecible e inimaginable es una respuesta emocional. Por otro lado el lenguaje es básicamente un medio racional. Steiner, por tanto, iguala de manera injustificada la naturaleza fundamentalmente racional de la palabra con la emotiva reacción del hombre ante hechos horripilantes.

Para el académico, el novelista mexicano invita a su audiencia a un autoanálisis de los hechos que conformaron el holocausto judío. Por otro lado está mostrando la discrepancia entre la realidad de la rebelión en la capital polaca y la percepción de ésta por los lectores contemporáneos, después del hecho. Pacheco, de alguna forma, hace una unión entre el suceso moderno y la experiencia original, separados espacial y temporalmente uno del otro, pero fundamentalmente el mismo suceso. Esto es esencialmente un problema de comunicación de las modalidades divergentes del texto histórico y la disposición de la audiencia en la época posterior a Auschwitz. Como resultado, *Morirás lejos* procede de la función primaria de la literatura, aquella que entiende al lenguaje como una fuerza productiva, como un catalizador para hacer notar el asunto urgente de la alienación en materia de comunicación que existe entre los hechos empíricos de la historia y su lectura contemporánea.

En otras palabras, explica Saalman, la literatura no es mimesis sino experimentación, evocación, sugestión y sobre todo provocación. Y esto, subraya el académico, es el aspecto que involucra la textura de *Morirás lejos*, la habilidad para crear en el recipiente un sentido de compatibilidad con la intangible materia de sus pensamientos privados. Esto es comprobable sobre todo en trabajos de ficción que tienen que ver con el holocausto; la audiencia



judía en este caso reaccionará de manera diferente a como reaccionaría una comunidad no judía; y dentro de la comunidad judía los de la época posterior a Auschwitz adoptarán una posición distinta a la de los sobrevivientes de la tragedia. De cualquier forma el procedimiento metodológico de Pacheco es cualquier cosa, pero no una evasión. Por el contrario, se reconoce el profundo sentido de un trabajo relacionado con el problema del genocidio depende, más que de cualquier otra cosa, de las reacciones individuales de cada persona.

Debe ser mencionado de paso, dice Saalamann, que *Morirás lejos* tiene mucho en común con *Cambio de piel*: múltiples perspectivas, varias identidades, una variedad de contextos temporales y espaciales movidos de un lado a otro, por ejemplo flashbacks que involucran la persecución de los judíos en la edad media, su sufrimiento en los campos de concentración nazi. En otras palabras la intención del autor se encuentra en lo que Pacheco llama monótonas elipsis en los intersticios entre las distintas partes de la novela como portadores del significado. Estos vacíos son de crucial significado para la teoría de la recepción.

El procedimiento novelístico de Pacheco, concluye Saalamann, combina la tradicional forma documental latinoamericana con el interés en el acto creativo. Debe recordarse que Pacheco no ha escrito una novela en sentido convencional, no está preocupado con la noción de género. La novela es como un método de experimentación, un instrumento metodológico para la búsqueda, para la interrogación.

Por su parte Duncan escribe que la reputación internacional de Pacheco está basada principalmente en su

poesía, pero también es autor de dos novelas y varios volúmenes de cuentos. En ellos, fantasía y realidad, pasado y presente, varias identidades, son característica constante. También, a pesar de su interés narrativo, la creación está subordinada a generar una atmósfera y al desenvolvimiento de posibilidades extrañas en situaciones aparentemente banales. Estas cualidades de sus cuentos hacen de Pacheco un escritor innovador, más que sus predecesores. La primera novela de Pacheco, *Morirás lejos*, es también poética a través de su estructura y estilo elíptico; tiende, como sus cuentos, a desafiar la definición de géneros. Combina prosa con poesía, ficción con hechos documentados, alude a otras formas artísticas como son las técnicas de pintura y técnicas cinematográficas, hay también una discusión de la función de la literatura a través de formas no literarias como son documentos oficiales, cintas sonoras y periódicos. *Morirás lejos* ilustra más claramente que otras novelas modernas el problema de la perspectiva y el estilo.

Duncan considera que Pacheco es uno de los escritores más significativos hoy día, razón por la cual discute en detalle su primera novela.

No discussion of present developments in Mexican literature would be complete without including Pacheco. He does how ever present a problem of chronology. By age he belongs to the generation who became known in the 1970s and around whom this book revolves, although he began publishing both prose and poetry during the 1960's, at relatively early age...<sup>24</sup>

24 J. Ann Duncan, *Op. Cit.*, p. 36.

El tipo de innovaciones en su trabajo es el resultado de un estilo original, de una visión personal del mundo y una independencia en cuanto a las modas literarias.

Aunque Pacheco comenzó escribiendo en la década de los sesenta, como sus mayores y más famosos compatriotas—Fuentes, Del Paso y Leñero, o los más jóvenes, pero no menos precoces como Sáinz y Agustín—, Duncan considera a Pacheco como perteneciente a la generación de la década de los setenta. Probablemente su libro más conocido de cuentos sea *El principio del placer*, el cual fue publicado en 1972, y su primer volumen, "El viento distante", que apareció en 1963, fue sustancialmente revisado y aumentado por ocho nuevas historias en la edición de 1969. La edición de 1977 es la que hoy día más circula entre sus lectores (3a. ed.). A Duncan no le parece llamar a Pacheco escritor de los sesenta, puesto que es en la década de los setenta donde ha adquirido mayormente reputación.

En sus cuentos, Pacheco describe, con discreto pero afinado entendimiento, el desconcierto y agonía del adolescente, la soledad de los niños y de los ancianos, la crueldad de las masas conspirando contra los individuos que son diferentes, el prejuicio que preside la conducta social y traumatiza la niñez cuando la confronta por primera vez. Fantasía y realidad se fusionan constantemente; una especie de ensueño y de mundo no predecible coexiste con lo familiar. Este es un logro realizado gracias a la penetración psicológica que caracteriza a estas historias.

This and many other features, especially the potent suggestiveness, compassion, and irony of these texts, associate them with those other masterpieces of concision and lyricism, Baudelaire's

re's *Peitis poèmes en prose* (Prose poems), which are also attempts to find a newer, more flexible expression for the poet's preoccupation, and are conscious experiments with form. Pacheco's stories are original and moving, written with eloquent simplicity and an unerring choice of the telling phrase, gesture, or echo.<sup>25</sup>

La técnica narrativa de Pacheco es versátil; estilo, punto de vista narrativo y forma varían constantemente para ajustar cada sujeto y el ángulo desde donde es retratado. Este es frecuentemente el principal recurso de interés y originalidad, particularmente en el segundo volumen, *El principio del placer*, en donde todos los textos giran en torno a la confusión o sobreposición de esquemáticas temporales e identidades. Lo fantástico y frecuentemente macabro, aventuras o ilusiones son en cada caso precipitadas por sucesos banales; la lectura cuidadosa de un periódico, un viaje en el metro, una visita al parque, un viaje en bote, mirando a un viejo amigo de nuevo después de muchos años. En cualquier forma el tono de cada texto es enteramente diferente; no sólo se trata de un narrador protagonista muy diverso (un adolescente, una anciana, una elegante joven madre, un hombre de mediana edad, un adulto) se trata también de diferentes estilos y puntos de vista, así como también son diferentes los caminos en que la ilusión es construida desde la superficialidad de una situación anodina.

La primera y más larga historia de *El principio del placer* al igual que otros escritos modernos, pone especial atención en el acto de la escritura y del habla a través del uso de la forma del diario, cartas y diálogos coloquiales.

25 *Ibid.*, p. 37.

Duncan considera que la primer novela de Pacheco, *Morirás lejos*, es su trabajo más importante en prosa. Inicialmente publicado en 1967 pero logrando sólo un relativo éxito entonces. Quizá la sofisticación literaria del autor y su técnica fue más lejos de su público en aquel entonces. La novela parodiaba las innovaciones literarias de Europa que ya habían sido aceptadas en su forma no paródica en México, la novela iba más allá de estas innovaciones en su interrogación sobre el papel de la ficción y de los problemas de perspectiva tanto en el arte como en la realidad. Cuando Pacheco amplió el trabajo en 1977 y publicó una nueva versión, en donde fueron aclaradas algunas de las ambigüedades que aparecían en el primer texto, encontró un público más receptivo y atento, lo que garantizó una tercera edición en 1980 (nuevamente revisada), todo lo cual refuerza la sugerencia de que su trabajo es contemporáneo y universal y no sólo un fenómeno de los años sesenta. En cualquier caso, la técnica de Pacheco en *Morirás lejos* hace altamente significativa cualquier discusión sobre literatura experimental.

*Morirás lejos* tiene todas las características de una novela experimental; fue verdaderamente escrita como un experimento (para investigar e ilustrar los métodos y limitaciones de la comunicación). No se trata de comunicación en abstracto lo que está en juego aquí, y el ejercicio no es puramente estético. Se trata de comunicación de un problema particular que es básicamente moral y social, lo cual envuelve la totalidad de la pregunta referente a la realidad y la ficción, punto de vista narrativo y perspectiva.

*Morirás lejos* es también un texto que explora las posibilidades de la literatura, no sólo por su propio bien,

sino para mostrar los caminos en que la narración distorsiona la verdad. Deliberadamente ha tomado prestada la técnica de la novela contemporánea experimental, *Morirás lejos* es una invitación a participar en un experimento abierto. No es un experimento contenido dentro del texto; nosotros somos empujados a complementar el proceso iniciado por el autor desde extrañas informaciones y memorias, así que quizá nosotros pensemos nuevamente acerca de eventos que tienen existencia verificable más allá de la ficción. Este ánimo por buscar una verdad más allá del texto está opuesto al vacío moral que se da en la literatura lúdica. Pacheco reconoce todas las incertidumbres; también las tensiona más que otros escritores; pero más allá de la inexactitud de perspectiva y reporte, señala una certeza moral en el mundo: la presencia del sufrimiento.

Previendo que el lector probablemente resista, Pacheco enfrenta el problema mediante el uso del texto para provocar discusión del alcance y método de la literatura. Presenta al texto como una serie de misterios, problemas, soluciones tentativas y versiones revisadas que involucran al lector mediante la curiosidad y provee de un trampolín para la colaboración entre el lector y el autor. Esta discusión sobre la ambigüedad del proceso creativo parece ser inicialmente el principal propósito del libro, y de repente relata una ficción que no tiene nada que hacer con el tema convencional que Pacheco ha introducido al principio.

La narración de hechos y la narración de ficción representa un tema básico de *Morirás lejos*, pero ello constituye una deliberada bipolaridad de temas en términos de la estructura del libro.

A través de este método Pacheco nos obliga a participar y completar el texto no acabado. Pacheco estimula una crítica constructiva, abierta a nuevas formas de pensamiento más allá de las circunscritas por el texto.

The boundaries between history and fiction are therefore confused here, with the consequent fusion of both. This parallel narrative development of document and fiction, which continually intermesh, is matched by a gradual confusion of chronology.

(...)  
This dialectical relation between fact and fiction is further emphasized by the progressive blurring of the distinction between narrative style in the two sections of *Morirás lejos*.<sup>26</sup>

En este sentido Pacheco arroja dudas sobre una clara distinción entre el "hecho" y la "conjetura"; el aporte de los testigos o los documentos originales son mostrados para ilustrar que no son más fidedignos que el material recolectado más tarde por un escritor, el cual no estuvo presente en el evento. Estos instrumentos también sirven para medir la versatilidad de la literatura mediante la ampliación de su campo incluyendo elementos no literarios, un fenómeno frecuentemente encontrado en diversas formas del arte post-surrealista. Esto surge de la afirmación de que el papel del arte está cambiando; la afirmación es ésta, que la literatura es un acto profundamente moral, porque no está divorciada del proceso de vida.

26 *Ibid.*, p. 52-53.

## CAPITULO QUINTO

### LOS AÑOS OCHENTA: LA NOVELA MEXICANA EN EL FIN DE SIGLO, NOTAS PARA SU ESTUDIO

La crónica que documente la historia de la novela mexicana en la década de los años ochenta está por escribirse.

La crítica norteamericana ofrece hasta ahora, 1991, estudios parciales de la producción novelística del decenio 1980-1990. La situación es comprensible; la distancia cronológica que da perspectiva al fenómeno literario no es aún suficiente. El problema se complica cuando, en el caso de los críticos norteamericanos, se trata de un movimiento literario ajeno a su cultura, a su idioma.

La investigación bibliográfica que se elaboró para este capítulo permite suponer que ni siquiera la crítica de México ha elaborado una visión general de la novela durante los ochenta. Lo que se encontró son artículos y estudios aislados que pueden ayudar, desde el punto de vista de la crítica hispanoamericana, a escribir la historia de la novela mexicana de fin de siglo. Por esta razón las páginas siguientes no constituyen propiamente un capí-

tulo, ni en extensión ni en coherencia, sino una serie de notas para investigaciones posteriores.

Durante el periodo 1980-1990 se publicaron en idioma inglés al menos doce libros importantes dedicados al estudio de la literatura hispanoamericana (no se incluyen tesis); pero muy pocos se refieren a la literatura de los ochenta, escasos al tópico particular de la literatura mexicana y muy pocos al tema de novela mexicana. Los doce estudios amplios sobre literatura hispanoamericana, publicados en inglés, durante la década de los ochenta y que nos parecen significativos son los siguientes:

*Contemporary Latin American Fiction* (Scottish Academic Press, 1980), editado por Salvador Bacarisse. Estudio constituido por seis capítulos, uno dedicado a Fuentes.

The seven essays collected here accurately reflect both the variety and the quality I have just mentioned. The writers studied fall broadly into two groups: those with a predominant concern with the world and its problems over and above aesthetic ones, and those holding the opposite view. Carpenter, Roa, García Márquez, Fuentes and Sabato come into the first category; Onetti and Donoso into the second. (Pág. IX)

*Conflict and Transition in Rural Mexico: the Fiction of Social Realism* (Crossroads Press, 1980), de Harry L. Rosser. Se trata de uno de los pocos libros dedicados enteramente a la novela mexicana. En el capítulo primero se refiere a la novela mexicana durante el siglo XX; en el segundo se aproxima a las novelas de Yáñez, Garro y Mojarró; en el tercero aborda a Mondragón, Magdaleno, Barriga Rivas y Azuela; en el capítulo cuarto se estudia a

Rulfo, una vez más a Yáñez y Benítez; por último se interpretan novelas de Fuentes, Galindo y Castellanos.

The intent of this book is to examine a variety of representative novels that are of considerable value in forming a complete picture of the realities of the nonurban areas of the nation, "the other Mexico". (Pág. 2)

*Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel* (Cornell University Press, 1984), de Jonathan Titler. Utilizando el concepto de *ironía*, como herramienta de interpretación, el autor ofrece una novedosa perspectiva de la novela hispanoamericana.

In this book I attempt to explore the ways in which irony, as a figure of speech, a paradoxical turn of events, and state of mind, helps explain several outstanding works of current Spanish American Fiction. (Pág. 9)

Dedica dos capítulos a la novela mexicana, uno a Fuentes y otro a Rulfo.

*Worlds Reborn. The Hero in the Modern Spanish American Novel* (University of West Virginia Press, 1984), de William L. Siemens. Dedicados capítulos a novelistas mexicanos, uno a Juan Rulfo y otro a Carlos Fuentes. Su intención es estudiar la naturaleza del héroe en la ficción hispanoamericana:

... my intention is to show, by way of representative novels published between 1929 and 1975, how the hero has grown in stature in Spanish American prose fiction. (Pág. 1)

Encuentra en uno de los personajes de *Terra nostra* las características que encarnan al nuevo héroe de la ficción hispanoamericana:

As this study will attempt to demonstrate, there has been overall increase in the strength of the hero figure, culminating in Carlos Fuentes' strange Polo Febo. (Pág., 11)

*Poetics of Change. The New Spanish American Narrative* (University of Texas Press, 1984), de Julio Ortega. Originalmente publicado en español, este libro da al lector de habla inglesa un panorama de la literatura en Hispanoamérica. Pero al igual que muchos otros libros la selección de los novelistas de México se limita a Fuentes y Rulfo.

*The Lost Rib. Female Characters in the Spanish American Novel* (Associated University Presses, 1985), de Sharon Magnarelli. Desde una perspectiva arquetípica se aborda los personajes femeninos de varias novelas.

This study will attempt to disentangle some of that mythology while recognizing that Adam's lost rib metaphorical assimilates both woman and language (in as much as Adam was charged with naming all the creatures of the garden, which is a type of creation / recreation) Although woman may have formed merely an incidental part of that mythology. (Pág., 14)

Dedica un capítulo a Fuentes y Rulfo.

*Women's Voices from Latin America. Interviews with six Contemporary Authors* (Wayne State University Press, 1985) de Evelyn Picon Garfield. En esta serie de entrevistas se encuentra una hecha a Julieta Campos, aunque nacida en Cuba, cuyo trabajo literario es considerado parte de la narrativa mexicana.

*Questing Fictions. Latin America's Family Romance* (University of Minnesota Press, 1986), de Djelal Kadir. El autor hace una interesante lectura de varias novelas

tratando de establecer la especificidad de la literatura latinoamericana. Establece que:

The present book, then is an attempt to chart the byways of erring, to map this self-deflecting peregrination in fiction's textual enterprise, in the bias of fiction's own fabric. Our progress will take us from the generic to the specific manifestations of this quest: It begins by surveying the terrain and contingencies through which quest becomes internalized as operating principle; the way it manifests itself as family history as exemplified in Jorge Luis Borges; the ways it is diagnosed as congenital characteristic by such essayists as Octavio Paz and José Lezama Lima. (Pág., XI XII)

El capítulo tercero lo dedica a dos novelistas mexicanos.

Quest in the most traditional sense occupies the third chapter. Examined here are two faces, two specters of timeless seeking after: A telemachiad the search for the father in Juan Rulfo's supremely Mexican version of that topos, and Narcissus as Mexican reflection dissolving into the mirror, the violent mirror of history as skewed by Carlos Fuentes. (Pág., XII)

*Voices, Visions, and a New Reality. Mexican Fiction Since 1970* (University of Pittsburgh Press, 1986), de J. Ann Duncan. Probablemente es el único estudio amplio sobre narrativa mexicana de 1970 a 1982, pensado para lectores de habla inglesa que no son especialistas en literatura mexicana. En los dos capítulos anteriores nos hemos referido ampliamente a este estudio.

*Writing the Apocalypse. Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction* (Cambridge University Press, 1989), de Lois Parkinson Zamora. Extenso

estudio que explora la idea bíblica del apocalipsis en los escritos de ficción latinoamericana y estadounidense.

My subject is not biblical apocalypse per se but rather the literary uses of apocalypse in selected work of fiction by contemporary U.S. and Latin American writers. I will be discussing the historical consciousness and the mythic vision of six writers and, more particularly, the relationship of their vision of historical ends to their narrative endings. (p. 2)

Vicente Leñero. *The novelist as Critic* (Peter Lang Publishing, 1989), de Danny J. Anderson. Se trata de un estudio específico de la obra de Leñero, una sorpresa editorial cuyo contenido motiva a la lectura de las novelas del escritor mexicano que ahí se estudia.

The novels of Vicente Leñero manifest the spirit of innovation and cultural awareness indicative of the Boom in Mexico, in particular, and generally throughout all Spanish America. Through an analysis of Leñero's novels, I have attempted to account for two aspects of his *novelística*: first, the function of the texts as implicit critiques of the potentials of the genre; and second, the use of the novel as a vehicle for exploring and producing a critical interpretation of reality. (p. XI)

Landmarks in Modern Latin American Fiction (Routledge, 1990), editado por Philip Swanson. Dedicados capítulos a la novela de México, uno a Fuentes y otro a Rulfo.

The aim of this book is to offer an overview of the evolution of modern fiction in Latin America via a study of key texts. It is hoped that in this way the book will provide a useful account of overall trends without the pitfalls associated with more general survey, as well as giving detailed analyses by specialists of a number of central works. (p. IX)

En nuestro juicio estos son los doce textos importantes, publicados en inglés, que se refieren a la novela hispanoamericana; pero como se puede observar no hay alguno que cubra íntegramente la década que nos interesa.

En cuanto a la crítica en español encontramos artículos valiosos que permiten tener una idea de lo que ha sido la historia de la novela mexicana en la década de los años ochenta. A continuación un resumen de éstos:

Al abordar la producción novelística 1982-1983, Fernando García Núñez clasifica en tres grupos las novelas editadas en ese bienio.

La agrupación tiene su origen en tres "mecanismos fabuladores de ficción". Cada concepto tiene un doble propósito, como elemento agrupador de un conjunto de novelas y como instrumento epistemológico que explora el trabajo creativo del artista de la palabra.

Proceso de escritura, proceso de lectura y proceso de identificación son los tres mecanismos fabuladores de ficción que agrupan y explican las novelas editadas en 1982-1983.

El proceso de escritura, explica García Núñez, es mecanismo fabulador cuando el narrador, desde la trama de la novela, hace que el texto se genere y se extienda sobre los problemas del escribir.

Por ejemplo, en *Juegos florales*, de Sergio Pitlor, la escritura de la novela sirve al narrador como exorcismo liberador de los propios fantasmas, al mismo tiempo que ello genera un ingenioso intento de recuperar el pasado propio y ajeno del autor ficticio, así como llevar a cabo el intermitente proyecto de escribir una novela sobre una mujer. De esta forma el autor ficticio va construyendo la novela, acompañada de revisiones,

reescrituras, cambio de puntos de vista, etc. los cuales nos permiten ver de cerca el proceso escritural.<sup>1</sup>

En este primer conjunto, además de *Juegos florales* (1982), el crítico agrupa las siguientes novelas:

*Ovidar tu nombre* (1982) de Bernardo Ruiz; el texto se construye a partir de la dificultad de narrar un tema muy trillado, el del primer amor. *Fantasmias aztecas* (1982) de Gustavo Sáinz; el lector recolecta distintas posibilidades argumentales de una novela que no se escribe. *Las púberes canéforas* (1983) de José Joaquín Blanco; el lector, gracias a la ayuda del narrador omnisciente, conoce las fichas, apuntes y organización de la novela proyectada por el protagonista. *Pánico o peligro* (1983) de María Luisa Puga; historia de una mujer tratando de descubrirse mediante la escritura diaria acerca de sí misma y de su entorno. *Camera lucida* (1983) de Salvador Elizondo; emerge de la reflexión en torno a la escritura y sus mecanismos. *Melodrama* (1983) de Luis Zapata; plantea la problemática de la escritura en términos cinematográficos.

El proceso de lectura es mecanismo fabulador de ficción cuando de una lectura crítica surge un nuevo texto. Ello supone una estrecha relación entre el texto leído y el texto escrito; el primero sirve de inspiración y el segundo se liga a éste en tanto que es crítica, parodia, continuación o corrección del texto leído.

Pero un libro más directamente generado en la lectura crítica de otros, es *Los pasos de López*, de Jorge Ibarguengoitia. El libro surge de la lectura crítica de la historia oficial, la difundida

1 Fernando García Núñez, "Panorama de la narrativa mexicana" en *La palabra y el hombre*, Xalapa, Veracruz, Núm. 58, abril-junio 1986, p. 32.

da y manipulada por el gobierno mexicano, del inicio de la guerra de independencia de México en el siglo pasado contra España. El texto de Ibarguengoitia está constituido en el plano de la ficción por las memorias escritas por Matías Chandón, el nombre ficticio de uno de los principales, aunque fortuito, héroes de esa lucha. Chandón nos presenta su versión, contrapuesta a la oficial, de los hechos, desde la cómoda perspectiva de la revolución ya victoriosa y consagrada, la muerte de los protagonistas principales, sus compañeros, y el paso de muchos años.<sup>2</sup>

La novela de Ibarguengoitia constituye el segundo conjunto de trabajos narrativos del bienio 1982-1983. Se incluye *Nuevo catecismo para indios remisos* (1982) de Carlos Monsiváis, *Sueños de Occam* (1983) de Alejandro Rossi y *Los oficios perdidos* de René Avilés Fabila. Estos trabajos, por no ser novelas, quedan al margen de nuestro resumen.

El tercer conjunto de novelas agrupa a aquellos trabajos en los que el proceso de identificación origina el texto.

García Núñez señala que en la narrativa mexicana hay una cantidad significativa de libros orientados al encuentro de la identidad individual y colectiva, por eso no es extraño encontrar, en la década de los ochenta, novelas con esa misma dirección: *Ciudades desiertas* (1986) de José Agustín; un personaje que encarna la figura del macho mexicano, necesita vivir en Estados Unidos para ser capaz de reconocer a la mujer en su valor individual. *Que la carne es hierba* (1982) de Marco Antonio Campos; relato sobre la adolescencia del narrador en

2 *Ibid.*, p. 36.



el que se hace un análisis de los eventos del 68 y su significado para los jóvenes que lo vivieron y para la ciudad de México. *Los años falsos* (1982) de Josefina Vicens; tejida a partir del monólogo interior del hijo que recuerda al padre muerto, la novela se fabula desde la interioridad del protagonista, el hijo poco a poco se va convirtiendo en el padre y termina siendo la propia figura paterna. *La casa junto al río* (1983) de Elena Garro; la protagonista encuentra su identidad en un pueblo de España remembrando su pasado. *El tornavoz* (1983) de Jesús Gardea; voces de diversos matices y persistencia de tres generaciones en un pueblo llamado Placeres. *Tepito* (1983) de Armando Ramírez, crónica de la vida diaria en Tepito con intención de plasmar la identidad colectiva de ese barrio.

Para García Núñez el bienio de 1982-1983 es un periodo en que la narrativa mexicana se da en abundancia, variedad, ingenio, experimentación y calidad, lo cual contrasta con la crisis económica del país en aquellos años.

En la narrativa mexicana de este bienio puede notarse algunas constantes ahora más intensas y matizadas que antes. Las podemos resumir así: tendencia a textos breves, inclusión de todos los géneros, versatilidad discursiva, influencia de las formas y técnicas de los medios masivos de comunicación, contrapunto textual y, finalmente, concientización escritural<sup>3</sup>.

Tendencia a textos breves. Se trata de textos trabajados de tal forma que el escritor pueda las palabras innecesarias logrando una precisión verbal (aun en el caso de

3 *Ibid.*, p. 41.

novelas extensas como *Los pasos de López* de Jorge Ibar-güengoitia).

Inclusión de todos los géneros. Se refiere a la fusión de diversos géneros dentro de la novela, sin mayor límite que la imaginación del escritor, como el caso de *Desfigurados de mi corazón* de Sergio Fernández.

Versatilidad discursiva. Es la representación del habla de distintas clases sociales, profesiones, barrios, generaciones o estados emotivos. En este sentido *Melodrama* de Luis Zapata es representativo de un universo novelesco en donde diversas voces se reconocen.

Influencia de las formas y técnicas de los medios masivos de comunicación. Alude al uso de las técnicas cinematográficas utilizadas con frecuencia en la narrativa mexicana; pero el bienio 1982-1983 se muestra influido muy especialmente por la técnica periodística de la crónica. La escritora que ejemplifica lo anterior es Cristina Pacheco.

Contrapunto textual. Consiste, según el propio Núñez, en la presentación simultánea e intencional de dos o más versiones en la escritura con la intención de mostrar diversas capas de realidad extratextual, como el caso de *Los pasos de López*.

Concientización escritural. Esta última constante alude a la permanente reflexión que el escritor hace de la escritura en el propio acto de escribir, como en los casos de Gustavo Sáinz en *Fantasmas aztecas* y Sergio Pitol en *Juegos florales*.

En la crónica del siguiente bienio, García Núñez hace un análisis menos detallado, pero igualmente interesante para la historia de la novela mexicana.

Las novelas que documenta son:

*La gota de agua* (1984) de Vicente Leñero; novela que aborda los graves problemas de abastecimiento de agua en la ciudad de México contados por un narrador protagonista. *Gringo viejo* (1985) de Carlos Fuentes; el narrador omnisciente nos introduce a los recuerdos de una norteamericana que vivió en México durante los años de la revolución. La constante comparación de la vida norteamericana y mexicana que la mujer hace perfila las diferencias y semejanzas de la cultura de ambas naciones. *Los músicos y el fuego* (1984) de Jesús Gardea; el trabajo mayor de la novela se aprecia menos en la trama y mayormente en la creación del ambiente. *Sóbol* (1985) de Jesús Gardea; analiza la función del concepto de propiedad. *Sóñar la guerra* (1984) del mismo autor; la voz de un protagonista muerto describe los acontecimientos previos y posteriores del ataque a un cuartel. *En jirones* (1985) de Luis Zapata; novela tejida a partir de la utilización de las formas tradicionales de la narrativa amorosa y su cuestionamiento. *Cangrejo* (1984) de Octavio Reyes; sobre la adolescencia de un grupo de amigos recordada años después por uno de ellos. *Donde deben estar las catedrales* (1984) de Severino Salazar; el autor proyecta al narrador adulto ficticio que desea explicarse acontecimientos provocadores de decadencia en un pueblo zacatecano de su niñez. *Arráncame la vida* (1985) de Angeles Mastreta; hace simultáneamente un análisis del poder político en los años cuarenta y el proceso gradual de liberación de una mujer en el contexto de esta época.

El pensamiento de la narrativa mexicana, paralelo al del contexto nacional en el cual surge, parece ser contrarrestado con la gran cantidad de novelas y cuentos publicados en este bienio, según lo hace ver con optimismo el ejercicio crítico en México,

el cual intenta mostrar que a pesar de todos los males se sigue creando ficción y leyéndola con vigor e inventiva...<sup>4</sup>

Evitar que el panorama narrativo de una época se convierta en una extensa lista de autores y obras no es tarea sencilla. Tampoco lo es no ser arbitrario en la selección de los textos comentados. Mempo Giardinelli, conocedor de ambas limitantes, nos ofrece un artículo que, a pesar de ser un listado de autores obras y fechas, resulta útil para ilustrar las diversas perspectivas desde las que se juzga a la narrativa mexicana de los años ochenta.

Para este crítico y escritor argentino la narrativa mexicana de los ochenta hace evidentes tres aspectos:

El primero es que se trata de una literatura que está en la forja y que todavía no fragua, que tiene variaciones de temperatura muy bruscas y que está sometida aún a influencias extremadamente fuertes (entiendo por tales el ascendiente muy marcado de algunos grandes escritores, pero también el fuerte predominio de algunos pocos temas).<sup>5</sup>

Sin especificar los temas hace notar que también los estilos se reducen a dos o tres durante esta década y que por ello es necesario que en los años noventa los novelistas se ocupen de otros temas vinculados a la discusión sobre la democracia, a los aspectos sobre la crisis social, económica y cultural.

4 Fernando García Núñez, "Notas de la reciente narrativa mexicana de 1984-1985" en *La palabra y el hombre*, Xalapa, Veracruz, Núm. 65, enero-marzo 1968, p. 165.

5 Mempo Giardinelli, "Panorama de la narrativa mexicana en los 80's" en *Insula*, Núm. 2, 1989, p. 22.

### Sobre el segundo aspecto dice:

Y aquí estamos en presencia del otro aspecto sobre el que me propongo llamar la atención, y es que la concentración temática que me parece se ha dado en la narrativa mexicana de los últimos, digamos veinte años, puede terminar por convertirse en un tópico. Me refiero a lo que genéricamente puede llamarse "el 68". Y es que en estos últimos veinte años, leyendo la narrativa mexicana publicada, de autores más o menos reconocidos, uno encuentra con mucha facilidad ese tema como dominante, como sello de una época, ya casi como una marca ético-estética. De hecho esto lo convierte en un tópico casi lugar común, una de las formas visibles del contemporáneo naturalismo mexicano.<sup>6</sup>

Sugiere que la narrativa mexicana no puede seguir anclada en un trauma que para muchos escritores jóvenes comienza a ser una historia no vivida.

El tercer aspecto se refiere a lo siguiente:

Quizá una tercera característica que quisiera anotar se refiere a la relación que tienen (que pueden tener, mejor dicho, para no generalizar injustamente) los escritores mexicanos con el Estado. Por un lado esto significa que son, aunque ellos mismos no lo sepan, verdaderos privilegiados de la escritura si se les compara con sus colegas del resto de América hispanoparlante. Por otro lado, significa que hay muchos escritores que viven del presupuesto estatal.<sup>7</sup>

Otras generalizaciones más ceñidas al fenómeno narrativo como producto artístico son las siguientes. Los textos narrativos del *postboom* se han vuelto, dice el crítico

6 *Ibid.*, p. 23.

7 *Ibid.*, p. 23.

co, más sutiles, menos evidentes, menos moralizantes y menos sentenciosos. El *postboom* parece haber perdido toda voluntad de exotismo, la mayoría de escritores del *postboom* ya no tienen aquella vocación por ser exóticos y mostrarse exóticos que parecía común a escritores del *boom*.

Las novelas que registra son: *Andando el tiempo* (1982) de Jesús Gardea; la juzga como verdadera cátedra narrativa. *La canción de las mulas muertas* (1981) del mismo autor y, dice el crítico, probablemente su mejor obra. *De alba sombría* (1985), *Los músicos y el fuego* (1985) y *Las luces del mundo*, también de Gardea. Entre las novelas inclasificables ubica a *Nocturno de Bujara* (1981) de Sergio Pitol, *Todo lo de las focas* (1982) de Federico Campbell, *Los desfiguros del corazón* (1983) de Sergio Fernández y *Olvidar tu nombre* (1982) de Bernardo Ruiz.

Documenta además *Las batallas del desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, *Ciudades desiertas* (1982) y *Cerca del fuego* (1985) de José Agustín, *Pánico o peligro* (1983) de María Luisa Puga, *Las amarras terrestres* (1982) de Joaquín Armando Chacón, *El recuento de los años* (1987) del mismo autor, *Noches de califas* (1982) de Armando Ramírez, *Violación en polanco* (1984) también de Ramírez, *Morir en el golfo* (1986) de Héctor Aguilar Camín, *La vida es larga y además no importa* (1979) de José Joaquín Blanco, *La gota de agua* (1984) y *Asesinato* (1985) de Vicente Leñero. *Amor de mis amores* (1987) de Eugenio Aguirre. *Que la carne es hierba* (1982) de Marco Antonio Campos. *Hemos perdido el reino* (1986) del mismo autor. *El rayo macoy* (1984) de Rafael Ramírez Heredia. *Noticias del imperio* (1987) de Fernando del Paso.

Para concluir, la mexicana es, a mi juicio, la narrativa más pujante en lengua castellana del continente americano. Y junto con la estadounidense y la brasileña, la narrativa que mejor testimoniará el quinto centenario de aquella aventura de Cristóbal Colón que para casi todo el mundo fue un descubrimiento y para muchos de nosotros, latinoamericanos, algo "de cuyo nombre no quiero acordarme"<sup>8</sup>.

## CONCLUSIONES

La presencia de la novela mexicana en los lectores de Estados Unidos es modesta. La mayoría de los libros de ficción mexicanos editados en inglés no fácilmente cruzan los límites de la academia y los centros especializados en literatura hispanoamericana. Algunos se filtran entre los lectores comunes cuando la versión filmica de la propia novela tiene éxito (*Gringo viejo*), cuando se involucra algún suceso escandaloso (*Casi el paraíso*) o bien cuando la insistencia de la crítica académica hace atractiva la lectura.

Sin embargo, dentro de los límites marcados por la academia y los centros especializados, se puede hacer una afirmación de tono distinto. Se puede decir que la novela mexicana ha ganado presencia y se ha convertido en un interesante objeto de estudio entre los especialistas de literatura. Al documentar la presencia de la novela mexicana en Estados Unidos, a través de un caso representativo por década, observamos que el interés de los críticos literarios crecía conforme el tiempo pasaba. Pero el desarrollo de ese interés no siempre fue uniforme; hubo períodos, como en el caso de la década de los años sesenta, en que la atención de la crítica norteamericana

sobre la novela mexicana tuvo cobertura sin precedente; hubo también periodos, como en los años cuarenta y cincuenta, en que casi se cayó en la indiferencia. Los años sesenta fueron el marco cronológico en el que la crítica literaria norteamericana consideró el vasto universo de la ficción hispanoamericana. En el caso particular de la novela mexicana varios académicos estadounidenses generaron estudios extensos destinados a familiarizar a los lectores norteamericanos con la ficción mexicana. De Brushwood y Sommers a Langford y Duncan prevalece un valioso esfuerzo de llevar nuestras obras de ficción más representativas a un público extenso y fuera de los círculos académicos.

En cuanto a la recepción de las novelas seleccionadas por nuestro estudio —*Al filo del agua*, *Pedro Páramo*, *La muerte de Artemio Cruz* y *Morirás lejos*—, son también una modesta presencia en el universo multicultural norteamericano. Estas novelas son por ahora cuatro presentaciones distintas de lo mexicano, cuatro formas que por diferentes motivos alimentan viejos y nuevos mitos en la imaginación americana sobre la mexicanidad. *Al filo del agua* nos retrata en un ambiente sofocante, al borde de la explosión social, en una sociedad hermética, aferrada a sus costumbres y sin embargo sufriendo por ellas mismas; nos retrata en nuestro fanatismo, en nuestro temor al cambio y en nuestra tragedia de vivir escindidos entre una exaltada religiosidad —que quiere que neguemos la vida terrenal— y las ganas de vivir esta vida, lo que nos lleva a abrazar lo mundano. *Pedro Páramo* alimenta entre los lectores y críticos estadounidenses nuestro culto a la muerte, nuestro fatalismo, nuestra sensualidad y nuestra violencia. El culto del mexicano a la muerte es, ya se ha

dicho, exacerbante para otras culturas. No es gratuito que la crítica norteamericana prefiera interpretar este culto en nuevos términos, en los de categorías arquetípicas; de esta forma la muerte se hace condición necesaria para constituir la figura de Telémaco en su búsqueda del padre. *Artemio Cruz* es un ajuste de cuentas con la revolución, algo que en la novela de Rulfo ya se había iniciado; la novela de Fuentes es un crudo juicio sobre nuestra revolución que convierte en certeza la opinión norteamericana sobre el latrocinio y corrupción que existe en algunas esferas sociales de nuestro país. *Morirás lejos* retrata por su parte otra cara. La novela de Pacheco es un ingreso al humanismo y a temas poco abordados por escritores hispanoamericanos. Estas novelas son cuatro distintas maneras de sobrevivir, de ser mexicano, en un contexto multicultural que, precisamente por serlo, tiende a aniquilar especificidades.

Cuatro novelas, una por década, son presencia pobre de una entidad más compleja. México no es sólo su revolución y el desencanto de ésta, no es sólo su peculiar religiosidad que llega al fanatismo, no es únicamente el culto a la muerte y la sensualidad, sus tradiciones prehistóricas y sus costumbres modernas. México como entidad cultural es más vasta que la suma de cuatro novelas. Sin embargo las novelas seleccionadas dibujan en la imaginación de la crítica norteamericana facetas significativas de nuestro país. Es evidente que hay otras facetas de la cultura mexicana que no han sido advertidas. Los críticos norteamericanos han hecho poco caso de la novela experimental (Duncan es la excepción), de la reciente novela que saca a la luz pública la guerrilla de los setenta y, en general, se han ocupado poco de la novela

producida en los últimos cinco años de la década de los ochenta. Para nuestros días tiene vigencia el reclamo que Emir Rodríguez Monegal hizo hace más de dos décadas en una revista norteamericana: en Estados Unidos hace falta mayor número de traducciones y de críticos que orienten al lector a través de la ficción hispanoamericana.

La causa por la que algunas novelas mexicanas tienen mayor presencia en Estados Unidos no deja de ser paradójica. Por un lado se encuentran los temas que alimentan los mitos de la mexicanidad. Por otro lado estas novelas son atractivas para los críticos porque adoptan patrones novelísticos europeos. En el caso de Yáñez y Fuentes quedó documentada la insistencia de la crítica norteamericana sobre el parecido de la técnica de estas novelas a la utilizada por Joyce, Dos Passos y Faulkner. De esa forma, a la vez que nuestra novela aborda un tema regional, adopta, en cuanto a técnica narrativa, formas de la novela europea. En momentos de exceso los críticos norteamericanos europeizan la novela mexicana; en su empeño de utilizar como modelo a Joyce, a los norteamericanos Dos Passos y Faulkner, erosionan la originalidad de nuestra novela, reduciéndola a una copia bien hecha de lo que novelistas europeos y norteamericanos venían haciendo.

Entre México, como objeto de ficción, y México, como entidad generadora de ficción hay un abismo de diferencia. México fue por algún tiempo la meca, el lugar de inspiración para muchos escritores norteamericanos; paraíso e infierno, sitio salvaje y fascinante que fertilizó los mundos imaginarios de muchos extranjeros. Pero eso fue en los años treinta y ya para las décadas posteriores esa idea sobrevivió en formas menos vitales, menos ava-

salladoras, y han perdurado hasta nuestra época. En cambio México como sujeto generador de ficción es menos atractivo para Norteamérica. Suponemos que esa faceta seguirá relegada esencialmente al ámbito académico; no hay indicios que nos permitan suponer que la literatura mexicana salga del terreno de los especialistas y de las universidades para ser moneda corriente entre los lectores norteamericanos.

De manera periódica en los Estados Unidos ha surgido un interés por el arte y la literatura hispanoamericana; periódicamente en Norteamérica reaparece un interés por la producción espiritual de sus vecinos del sur. No nos corresponde explicar las causas de ese fenómeno; pero sí señalar que la crítica norteamericana -al margen de nuestro acuerdo o desacuerdo con ella, al margen de lo que en ocasiones nos parece una caprichosa selección- ha sido importante nuestra literatura, para que su presencia sea notada en ámbitos no hispánicos.

Los centros académicos han jugado tradicionalmente un papel fundamental en el estudio y difusión de la literatura mexicana. Han sido el punto de partida, pero también de enclaustramiento, del viaje de la novela mexicana por mundos culturales no hispánicos. La tarea de traducir al idioma inglés y editar nuestra ficción fue en principio tarea de las universidades. Es posible verificar que la mayoría de las novelas mexicanas, publicadas en Estados Unidos, llevan el sello editorial de alguna institución académica. Pocas son las editadas por las grandes compañías. Es el caso de las novelas de Carlos Fuentes quien mantiene una notoria presencia como intelectual. En diversas ocasiones se ha visto involucrado en polémicas

cas a través de la televisión y en los últimos años sus novelas han sido llevadas al cine.

El número de trabajos de tesis sobre novela mexicana se ha incrementado de manera variable en las últimas décadas. El crecimiento en la matrícula de estudiantes y el aumento de la oferta en las universidades que imparten los estudios de literatura hispanoamericana, en Estados Unidos, pueden ser otro indicador de nuestra presencia literaria en Norteamérica. Sin embargo este indicador, por positivo que parezca, se circunscribe al ámbito escolar, en el sentido de que la mayoría de los especialistas escriben para sus colegas. Pocos son quienes, utilizando medios no convencionales (es decir, no revistas especializadas en literatura, sino revistas y diarios generales a los que accede una más amplia gama de lectores), buscan hacer de la literatura hispanoamericana un ámbito no privativo de los especialistas. Los estudios críticos en torno a las novelas seleccionadas por nuestro trabajo son muestra de lo anterior. De cualquier manera la labor de la crítica es meritoria, ha ensayado sobre la ficción mexicana diversas categorías literarias cuyo resultado —con el que podríamos no estar de acuerdo— es enriquecedor. Nuestra producción narrativa ha sido explicada desde las más diversas categorías, métodos, teorías y cualquier instrumento conceptual que la ciencia literaria pone al alcance de los académicos. Como lo hemos documentado en nuestro estudio, las cuatro novelas que abordamos son motivo de varios análisis. Al menos una de estas novelas ha sido generadora de una poética particular, de un arte de composición novelística muy específico; así como Dostoievski, según Bajtín, crea con sus novelas un paradigma de composición novelística, así

Rulfo genera un peculiar modelo en el arte de escribir novelas. Sin la crítica, estas especulaciones, que tratan de explicar el objeto estético, no serían posibles.

*Al filo del agua*, *Pedro Páramo*, *La muerte de Artemio Cruz* y *Morirás lejos* han sido sometidas, a lo largo de los años, a análisis productivos para la lingüística, la sociología, la ética, la religión y la estética entre otras disciplinas. Sin embargo sigue haciendo falta un mayor esfuerzo para que la literatura mexicana salga del claustro de la academia y se mezcle entre los lectores no especializados.

Durante la década de los años sesenta se registró en Estados Unidos un significativo interés por la ficción hispanoamericana. Periódicamente Norteamérica enfoca su atención en la producción artística de sus vecinos del sur; pero los sesenta representaron un momento sin precedentes.

Como lo ha escrito Brushwood, el *boom* de la nueva novela generó un interés inusitado por Latinoamérica; el fenómeno benefició no sólo a escritores considerados como representantes de ese movimiento, sino que en la búsqueda de los precursores se revaloró la producción novelística de décadas anteriores. Para el caso de México la crítica encuentra antecedentes en *Al filo del agua* y *Pedro Páramo*, es decir en los años cuarenta y cincuenta.

Hemos documentado que para la crítica norteamericana la novela de nuestro país llega a una etapa de madurez con *Al filo del agua*. El trabajo del jalisciense, de acuerdo al juicio norteamericano, incorpora la novela mexicana a la gran corriente de la novela moderna, aquella inaugurada por Proust, Joyce y continuada por Dos

Passos y Faulkner, entre otros. Hemos documentado también que la confección de la novela de Rulfo, su retrato de la violencia, el caciquismo, la desolación y el amor llaman poderosamente la atención de la crítica y hacen de esta novela un libro de múltiples lecturas en donde predomina la interpretación mítica. Rulfo es para muchos críticos norteamericanos, un codificador de mitos griegos y cristianos. Convierte así un tema local en un asunto de importancia no sólo para los habitantes de esa región sino para todos los hombres.

El interés de la crítica norteamericana por la novela mexicana tiene un importante indicador cuantitativo. Quien revise el *Handbook of Latin American Studies* de 1960 a 1970 encontrará un significativo número de traducciones y estudios, guías bibliográficas, resúmenes, compendios y antologías de la narrativa mexicana.

Durante los sesenta, el número de críticos literarios que escribieron sobre literatura hispanoamericana creció, aunque no al ritmo que Monegal exigía. El grupo, entre académicos, escritores y periodistas, que en ese decenio se aproximaron a la novela mexicana en particular, es cuantitativamente superior al de las décadas precedentes. Se publicó un número importante de textos críticos, aparecieron los primeros estudios extensos de novela mexicana moderna, estudios poco frecuentes en los años anteriores y renovadoramente ambiciosos como lo fueron en su momento los libros de Read (*The Mexican Historical Novel 1826-1910*) en 1939, Warner (*Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*) en 1953 y los dedicados a la novela de la revolución.

Brushwood, Langford y Sommers son críticos que se esfuerzan por llevar a un público mayor la ficción

mexicana. Ellos escriben sus libros sobre la novela mexicana con la intención de guiar e informar al lector común. Sus notas incursionan ya no sólo en revistas para especialistas sino en algunos medios de comunicación con mayor cobertura, como *The New York Times Book Review*, *The Nation*, y *The New Yorker*. A finales de los sesenta encontramos, en al menos un diario del Sureste de Estados Unidos, notas frecuentes que comentan las últimas novelas mexicanas traducidas al inglés. Nos referimos a los artículos sobre *Gazapo* (*Kansas City Star* del 14 de julio de 1968), *El Norte* (*Kansas City Star* del 2 de marzo de 1969), *Los recuerdos del porvenir* (*Kansas City Star* del 16 de noviembre de 1969).

Con el renovado interés de la crítica norteamericana la novela de México se convirtió en un objeto digno de estudio, en donde por momentos el valor artístico se impuso sobre el valor meramente histórico, antropológico o sociológico de nuestras novelas. Hubo, durante los sesenta, un significativo interés en la literatura de nuestro país. La novela de Carlos Fuentes, escogida como muestra de este decenio, no puede sino ilustrar una bifurcación del interés norteamericano por la ficción mexicana. En las décadas siguientes, la era del *postboom*, la atención ha sido menor, pero se mantiene constante.

En los últimos años una nueva generación norteamericana de críticos está trabajando la novela actual mexicana, es el caso de J. Ann Duncan, quien ahora se ocupa —como otros lo hicieron en los sesenta— de la narrativa mexicana poco conocida en Estados Unidos. La nueva generación de críticos explora la narrativa reciente y se aventura por caminos poco transitados con la ayuda de recursos teóricos contemporáneos. Sin duda pronto



ayudarán a escribir la historia de la novela mexicana de fin de siglo y, al igual que sus predecesores, serán una ayuda importante en la difícil tarea de hacer de nuestros escritores contemporáneos nombres familiares entre el lector común de Estados Unidos.

En las últimas tres décadas la crítica literaria de Estados Unidos ha buscado disminuir una serie de prejuicios sobre literatura hispanoamericana. El mero hecho de llevar estos prejuicios a la mesa de discusión es un avance importante.

En el capítulo tercero reprodujimos algunos señalamientos de Monegal en ese sentido:

Edmundo Wilson, crítico y políglota de reconocido prestigio, se niega a aprender español porque tiene la convicción de que nada ha sido escrito en esa lengua que justifique el esfuerzo de aprenderla; Lionel Trilling comenta a uno de sus alumnos que él había leído literatura latinoamericana y que en su juicio ésta tenía sólo un valor antropológico.

Se podría pensar que en los datos proporcionados por Monegal hay exageración. Sin embargo, cuando se busca verificar esta opinión en los críticos norteamericanos es posible encontrar testimonios ilustrativos, como en el caso de Langford y Brushwood:

Langford utiliza las primeras líneas de su libro, *The Mexican Novel Comes of Age*, para relatar lo siguiente:

One day, while the preparation of this book was still in the early stages, I was stunned by a question from one of the most cultured persons it has been my good fortune to know. He said to me "Walter, are there really enough Mexican novels to justify a study of them?" Coming from anyone else, this question would have been disturbing; as posed by this person, it was

utterly distressing. Probably nothing else so thoroughly convinced me of the need for such a work as the present one. (p. VII)

Brushwood ocupa parte del prólogo de su libro, *México en su novela*, para señalar el hecho de que, a pesar de vivir tan cerca de México, los norteamericanos conocen poco de este país; a pesar de que frecuentemente viajan a México, su conocimiento de ese lugar es superficial, pobre. Lo que menos interesa a los norteamericanos, señala con crudeza el crítico, es la vida cultural de su vecino del Sur. Brushwood relata lo siguiente:

Tengo muy presente las docenas de veces en que, con rubor francamente nacionalista, he tenido que oír decir, con toda ingenuidad: "No sabía que en México se hubiesen escrito novelas; claro que deben haberse escrito; ¡qué interesante!" (p. 10)

Según estos testimonios la indiferencia hacia la producción artística de México tiene, en diferentes niveles culturales, raíces profundas. Evidentemente los lectores no tienen la obligación de leer sobre la producción artística mexicana; pero la cercanía geográfica y la inevitable interacción entre México y Estados Unidos supone un mayor conocimiento en ambos lados. Aquí la cercanía geográfica es inversamente proporcional al alejamiento cultural. Suponemos junto con Cecil Robinson que la distancia entre México y Estados Unidos está en su herencia cultural.

Americas, in their Protestant individualism, in their ideas of thrift and hard work, in their faith in progress through technology, in their insistence upon personal hygiene, in puritanism and racial pride, found México much to their distaste because

of its hierarchical Catholicism and the extent of priestly power, its social stratification with pronounced sense of caste, its apparent devotion to pleasure and its seeming avoidance of work, its technological backwardness and its alleged ineptness with machinery, its reported indifference to cleanliness and its reputation for pervasive sensuality. (*Mexico and the Hispanic Southwest in American Literature*, p. IX)

Lo que sacamos en claro de las cinco décadas documentadas por el presente trabajo de investigación es que, con el ejercicio de interpretación de la novela mexicana, Norteamérica ha dejado de lado algunos prejuicios que obstaculizaban una interacción cultural más plena y productiva para ambas naciones.

Parte del trabajo de la crítica es, al menos teóricamente, explicar el valor estético de las expresiones artísticas. La crítica norteamericana, en sus interpretaciones sobre novela mexicana, no ha dejado de lado esta tarea.

Los defensores del ejercicio crítico argumentan que éste no es un mero apéndice del arte, una actividad parasitaria que se nutre de la creación de otros. Postulan que se invierte tanto tiempo y capacidad en hacer ficción como en hacer crítica; más aún, sostienen que en los periodos de gran auge literario la crítica aumenta en calidad, mientras que en los periodos de receso sucede lo contrario. Algo de esto es cierto para el caso de la novela mexicana. Según la información compilada por nuestro trabajo, la década de los sesenta —marco cronológico del *boom* de la nueva novela latinoamericana— es un periodo en que se comienza a teorizar sobre la novela mexicana de esos años y de los decenios anteriores. Hay una reflexión fructífera cuyos resultados son libros extensos que buscan explicar la identidad nacional, que se orientan a

señalar lo característico de nuestra mexicanidad a través de las novelas y, aunque podría parecer contradictorio, de explicar el valor artístico universal de una narrativa aferrada a su regionalismo. Ciertamente, en los sesenta no hubo la cantidad de críticos que Monegal pedía; pero sí hubo seriedad y entusiasmo. Sommers es entusiasta al referirse a la novela mexicana, es un lector cuidadoso, su libro sobre ficción mexicana está lleno de observaciones inteligentes. Brushwood es más moderado pero no menos inteligente, su libro es una reflexión seria y ambiciosa del desarrollo de la novela mexicana. Son de gran mérito también la serie de artículos y notas esparcidas en diarios y revistas, especializadas o no, de críticos que en esos años se interesaron por la novela mexicana. Varios de los críticos norteamericanos que hoy siguen escribiendo sobre nuestra narrativa encontraron su interés en la novela mexicana durante aquellos años.

La crítica literaria de Estados Unidos al explicar el conjunto de la novela mexicana (de los cuarenta a nuestros días), sugiere un esquema en el que la ficción transita de una etapa oscura a otra de progreso; de una etapa de entrenamiento, por así decirlo, a una etapa de madurez.

La madurez está representada por la utilización, de parte de los escritores mexicanos, de técnicas narrativas consagradas por Joyce, Dos Passos y Faulkner entre otros. Con estos elementos de juicio se considera la primera novela de Yáñez como un inicial signo visible de progreso en la novela mexicana.

Se argumentó que pasar de formas narrativas tradicionales a formas narrativas "modernas" supone un salto cualitativo; este salto cualitativo significó, en el caso de la novela mexicana, pasar de la narración de carácter

documental, casi testimonial y nacionalista a un modelo narrativo estilizado, en busca de una expresión estética sin las ataduras de los compromisos ideológicos; fue el paso de temas meramente locales a temas universales, fue la búsqueda de una decidida participación del lector en la novela.

El signo inicial de modernidad dado por Yáñez se multiplicado conforme el siglo avanza; en los cincuenta el mayor refinamiento se da en la novela de Rulfo para que, en la siguiente década, surja con estrépito el llamado *boom* de la nueva novela, en la que México juega, con escritores como Fuentes, un papel relevante. Se trata de una etapa de plena madurez para la novela; las décadas siguientes serán etapas de menor estridencia.

Nuestro punto de vista es que para este esquema de la crítica norteamericana sobre la novela mexicana —el paso de una etapa rudimentaria a otra de madurez—, resultan aplicables las mismas objeciones que la filosofía posmoderna hace al concepto de progreso: es ideológico ver la historia en fases de progreso y declive, hacerlo así es analizar la historia con prejuicios y obstaculizar de esta manera la aproximación a la realidad; ¿con qué legitimidad puedo decir que el modelo de novela de mi país (Dos Passos, Faulkner, etc.) es el paradigma para decidir si la novela de otras culturas es madura o rudimentaria, moderna o tradicional?

La crítica literaria de Estados Unidos sobre la novela mexicana ha jugado un papel relevante en el estudio de nuestra ficción. Pero también ha sido poco reflexiva en cuanto al fijar las novelas de Faulkner y Dos Passos como paradigmas de evaluación. Juzgar la rusticidad o madurez de una literatura, bajo la perspectiva de mode-

los específicos es restarle originalidad a esa literatura; es querer ver la producción artística de otras culturas como una prolongación de lo que ya se había hecho en Europa y Norteamérica. Sin duda hacer comparaciones es productivo; pero riesgo de ser unilateral. Cuando la novela mexicana representativa de los cuarenta y cincuenta es insistentemente comparada con Faulkner y Dos Passos, nuestra ficción no gana mérito; en cambio pierde originalidad. La historia de la novela en las décadas siguientes no es muy distinta; aunque en menor medida, quedan residuos de querer ver en ella una extensión de Estados Unidos, de Europa. En el caso de Pacheco, al que corresponde nuestro último capítulo, el mérito es, para algunos críticos norteamericanos, el haber incursionado con éxito en el tema del Holocausto, tema por mucho tiempo privativo de los escritores europeos.

## BIBLIOGRAFIA

- Anderson, Danny J. *Vicente Leñero: The Novelist as Critic*. New York: Peter Lang Publishing, 1989.
- Beardsell, Peter. *Landmarks in Modern Latin American Fictions*. Londres: Routledge, 1990.
- Bacarisse, Salvador. *Contemporary Latin American Fiction*. Scottish Academic Press, 1980.
- Bell, Steven M. "Postmodern Fiction in Spanish America: The Examples of Salvador Elizondo and Néstor Sánchez". *Arizona Quarterly*. 1986 Spring, 42(1), 5-16.
- Brinton, Ethel. "Al filo del agua, novela de la Revolución Mexicana" en *Un mexicano y su obra* de Alfonso Rangel Guerra, México; Empresas Editoriales, 1969.
- Brotherston, Gordon. *The Emergence of the Latin American Novel*. Cambridge University Press, 1977.
- Brushwood, John S. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. México; FCE, 1973.
- Brushwood, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México; FCE, 1984.

- Chapman, Arnold. *The Spanish American Reception of United States Fiction 1920-1940*. University of California Press, 1966.
- Delk, Lois Jo y James Neal Greer. *Spanish language and literature in the publications of American universities. A bibliography*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1952, (Hispanic Studies, 4)
- Doudoroff, Michael J. "Tensions and triangles in *Al filo del agua*". *Hispania*. 57:1, March 1974, 1-12.
- Duncan, J. Ann. "Nostalgia for the unknown in Esther Seligson". *International Archive*. 10:1, 1984, 23-43.
- Duncan, J. Ann. *Voices, visions, and new reality: Mexican fiction since 1970*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1986.
- Duxon, Paul B. "La muerte de Artemio Cruz and Baroque Correlative Poetry". *Hispanófila*. 1985 Mayo, 93-102.
- Faris, Wendy B. *Carlos Fuentes*. New York: Ungar Pub. Co., 1983.
- Faris, Wendy B. "Without Sin, and with Pleasure": The Erotic dimensions of Fuentes' Fiction". *Novel. A Forum on Fiction*. 1986 Fall; 20(1), 62-77.
- Faris, Wendy B. "The Return of the Past: Chiasmus in the texts of Carlos Fuentes". *World Literature Today*. 1983 Autumn; 57(4), 578-584.
- Flasher, John. *México contemporáneo en las novelas de Agustín Yáñez*. México: Editorial Porrúa, 1969.
- García Núñez, Fernando. "Notas de la reciente narrativa mexicana de 1984-1985". *La palabra y el hombre*. Enero-marzo 1986; 65.
- García Núñez, Fernando. "Panorama de la narrativa mexicana". *La palabra y el hombre*. Abril-junio 1986; 58.

Giardinelli, Mempo. "Panorama de la narrativa mexicana en los 80's". *Insula*. 1989; 2.

- Granier, James A. *Latin American belles lettres in English translation. Selective and annotated guide*. Washington: Library of Congress, 38 p. (The Hispanic Foundation Bibliographical series, No. 1. Revised. ed.)
- Gyurko, Lanin A. "La muerte de Artemio Cruz and Citizen Kane: A Comparative Analysis". en *A Critical View. Carlos Fuentes*, editado por Robert Broady y Charles Rossmann, University of Texas Press, 1982.
- Haddad, Elaïne. "The Structure of *Al filo del agua*". *Hispania*, XLVII, 1964, 522-528.
- Herz, Theda M. "Mexican Fiction in the 1970s and the Critical controversy on Artistry versus Significance". *Revista Canadiense de estudios Hispánicos*. 1, Otoño, 1988.
- Kadir, Djelal. *Questing Fictions Latin America's Family Romance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Kiddle, Mary Ellen. "The Novela Testimonial in Contemporary Mexican Literature". *Confluencia*. 1985 Fall; 1(1), 82-89.
- Klahn, Norma. "Un nuevo verismo: Apuntes sobre la última novela mexicana". *Revista Iberoamericana*. 1989 July-Dec; 55 (148-149), 925-935.
- Koldewyn, Philip. "Mediation and regeneration in the sacred zones of fiction; Carlos Fuentes and the nature of myth". *Mexico. University of California*. Winter 1981, 147-169.
- Langford, Walter M. *The Mexican novel comes of age*. Indiana: University of Notre Dame Press, 1971
- Leal, Luis. "Aspects of the Mexican novel: from Lizardi to Elizondo". *Hispania*. Spring 1968; 24(1), 53-64.

Lincoln, J. N. Guide to Bibliographies of Spanish Literature. *Hispania*. December; 22 (4), 391-405.

Longo, Teresa. "Renewing the Creation of Myth; An Analysis of Rhythm and Image in the 'Acto preparatorio' of Yañez's *Al Filo del agua*". *Confluencia*. 1988 Fall; 4(1): 89-95.

Magnarelli, Sharon. "Women, Violence, and Sacrifice in Pedro Páramo and *La muerte de Artemio Cruz*". *Inti*; *Revista de Literatura Hispánica*. 1981 Spring-Fall; 13-14: 44-54.

Magnarelli, Sharon. *The lost rib. Female Characters in the Spanish American Novel*. Associated Universities Presses, 1985.

Merrell, Floyd. "Structure and Restructuration in *Al Filo del agua*". *Chasqui*. 1988 Mayo; 17(1): 51-60.

Merrell, Floyd. "La cifra laberíntica: más allá del Boom en México". *Revista Iberoamericana*. Enero-marzo 1990; 150.

McNerney, Jr., Robert F. "The problems of selection in bibliographies of Spanish American Literature". *Interface: Journal of Applied Linguistics*. Fall; 3, 131-136).

Murray, Elena C. "The Urban Novel in Translation: Manifestación de silencios (Shadows of Silence) by Arturo Azuela". *Translation Review*. 1986; 21(22), 44-47.

Nakjavani, Erick. "Ernest Hemingway's Robert Jordan and Carlos Fuentes's Lorenzo Cruz: A Comparative Study" en *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference*. Pittsburgh: Dept. of Mod. Langs., Duquesne Univ., 1988.

Ortega, Julio. *Poetics of Change. The New Spanish-American Narrative*. University of Texas Press, 1984.

Parsons, Robert A. "The Vision of Horror' or Opposing Self: The Double in Three Novels by Carlos Fuentes". *Journal of Evolutionary Psychology*. 1987 Marzo; 8(1-2), 105-114.

Petersen, Gerald W. "Punto de vista y tiempo en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes". *Revista de Estudios Hispánicos*. Enero 1972; 6 (1), 85-95.

Picon Garfield, Evelyn. *Women's Voices from Latin America. Interviews with six Contemporary Authors*. Wayne State University Press, 1985.

Poniatowska, Elena. "Literatura mexicana en el siglo XX". *Libros de México*. Abril-septiembre, 1992; 27-28.

Rall, Dietrich. *La literatura española a la luz de la crítica francesa 1898-1928*. México; UNAM, 1983.

Reid, Dorcas Worsley. "Latin American novels in English translation". *International American Quarterly*. Julio; 3 (3), 55-71.

Robinson, Cecil. *México and the Hispanic Southwest in American literature*. Tucson. The University of Arizona Press, 1977.

Rodríguez Monegal, Emir. "The New Latina American Literature in the USA". *Review* 68. New York; Center for Inter-American Relations, 1969.

Rosser, Harry. "The Disintegration And Reconstruction of Artemio Cruz" en *Apocalyptic Visions Past and Present*. Tallahassee; Florida State, 1988.

Rosser, Harry L. *Conflict and transition in rural Mexico: the fiction of social Realism*. Massachusetts; Crossroads Press, 1980.

Saalmann, Dieter. "Holocaust Literature: José Emilio Pacheco's *Moirás lejos*". *Hispanófila*. 1985 Jan.; 28(2), 89-105.

Schaller, Britt-Marie. "Memory and Time in The Death of Artemio Cruz". *Latin American Literary Review*. 1987 Jan-June; 15(29), 93-103.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid; Cátedra, 1983.

- Siemens William L. *World Reborn. The hero in the Modern Spanish American Novel*. Morgantown; West Virginia University Press, 1984.
- Silverster, Harry. "Revolution's Village". *The New York Times Review*. Agosto 1963, p. 4.
- Sinnigen, John H. "El desarrollo combinado y desigual y La muerte de Artemio Cruz" en *Cuadernos hispanoamericanos*. Abril 1983; Núm. 394.
- Slick, Sam L. *José Revueltas*. Boston; Twayne, 1983.
- Solomon, Irvin D. "A Feminist Perspective of the Latin American Novel Carlos Fuentes' The Death of Artemio Cruz". *Hispanófila*. 1989 Sept.; 33(1), 69-75.
- Sommers, Joseph. *After de Storm. Landmark of the Modern Mexican Novel*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1968.
- Sommers, Joseph. "Novels of a dead revolution", *The Nation*, Vol. 197, Núm. 6, septiembre 1963, 114115.
- Spell, J. R. "Mexican literary periodicals of the twentieth century". *Modern Language Association*. Vol. 59, p. 835-852.
- Swanson, Philip. *Landmark in Modern Latin American Fiction*. New York: Routledge, 1990.
- Taggart, Kenneth M. *Yáñez, Rufio y Fuentes: el tema de la muerte en tres novelas mexicanas*. Madrid; Playor, 1982
- Tejerina-Canal, Santiago. "Point of View in The Death of Artemio Cruz: Singularity or Multiplicity?" *Romanic Review*, 1988 Summer; 8(2), 199-210.
- Titler, Jonathan. *Narrative Irony in the contemporary Spanish American Novel*. New York; Cornell University Press, 1984.
- Uslar Pietri, Arturo. "The Spanish America novel declares it's independence". *Books abroad*, Vol. 11, 150-152.
- Van Conant, Linda M. *Agustín Yáñez, intérprete de la novela mexicana moderna*. México; Editorial Porrúa, 1969.
- Walter, Richard J. "Literature and History in Contemporary Latin America". *Latin American Literary Review*. 1987 Jan-June; 15(29), 173-182.
- Warner, Ralph E. *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*. México: Antigua Librería Robredo, 1953 (Clásicos y modernos, Creación y crítica literaria, 9)
- Washburn, Yulan M. *Juan José Arreola*. Boston: Twayne; 1983.
- Wayne, D. *Escritores norteamericanos y británicos en México (Selección)*. México; FCE, 1985.
- Welker, Ronald G. *Paraiso infernal. México y la novela inglesa moderna*. México; FCE, 1984.
- Yeats, Elen F. *A study of the Lanz Duret prize novels*. Mexico (?), 1949 (?).

## INDICE

Introducción . . . . .	5
1. México como ficción, breve nota . . . . .	7
2. Obras mexicanas de ficción . . . . .	11

### CAPITULO PRIMERO

Los años cuarenta: la maduración de la novela mexicana, el caso Yáñez . . . . .	17
1. Joseph Sommers: el entusiasmo de sus juicios . . . . .	18
2. Ethel Brinton y Elaine Haddad: traducción y crítica . . . . .	33
3. John S. Brushwood: la novela como expresión nacional . . . . .	43
4. John S. Flasher y Linda M. Van Conant: crítica en español . . . . .	52
5. Langford y Taggart: confirmación de juicios . . . . .	59
6. Recapitulación . . . . .	66



## CAPITULO SEGUNDO

Los años cincuenta: hacia la internacionalización de la novela mexicana, el caso Rulfo . . . . . 69

1. Beardsell, Siemens, Magnarelli, Kadir, Taggart: gramática arquetípica . . . . . 74
2. Langford, Brotherston, Titler: otras lecturas . . . . . 105
3. Recapitulación . . . . . 113

## CAPITULO TERCERO

Los años sesenta: la novela mexicana en el contexto del *boom*, el caso Fuentes . . . . . 121

1. Un testimonio . . . . . 124
2. Ann Duncan: su revisión de los sesentas . . . . . 130
3. Carlos Fuentes: un caso particular . . . . . 139
4. Recapitulación . . . . . 164

## CAPITULO CUARTO

Los años setenta: la novela mexicana después del *boom*, el caso Pacheco . . . . . 169

1. ¿Ruptura o continuidad? . . . . . 170
2. El caso Pacheco . . . . . 200

## CAPITULO QUINTO

Los años ochenta: la novela mexicana en el fin de siglo, notas para su estudio . . . . . 213

- Conclusiones . . . . . 229
- Bibliografía . . . . . 245

"La novela mexicana en Estados Unidos 1940-1990/Martín Ramos Díaz", se terminó de imprimir en el mes de agosto de 1994, en los talleres de Editora López Máñez, S.A., Av. Morelos Ote. 300, Tel. 15-21-90. Toluca 50000 Méx. El tiraje fue de 1000 ejemplares. Edición, armado y portada a cargo del Programa Editorial de la UAEM.