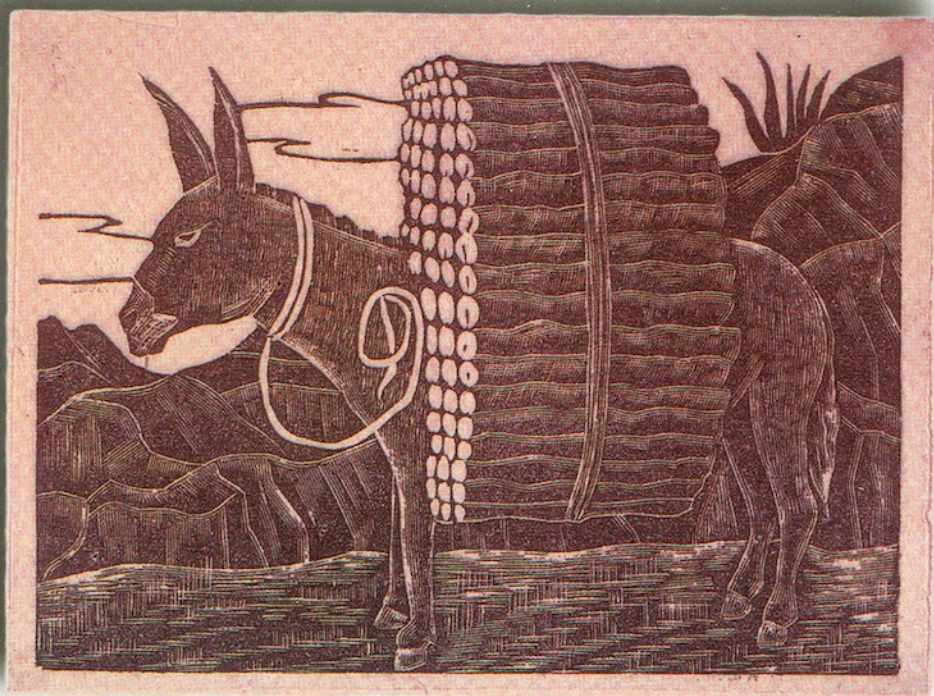


# Historia crítica del cuento mexicano del siglo xx

TOMO II



Alfredo Pavón  
(compilador)

*Biblioteca*  
Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

*Biblioteca*

---

HISTORIA CRÍTICA DEL CUENTO MEXICANO  
DEL SIGLO XX

II

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

*Raúl Arias Lovillo*

Rector

*Porfirio Carrillo Castilla*

Secretario Académico

*Víctor Aguilar Pizarro*

Secretario de Administración y Finanzas

*Leticia Rodríguez Audirac*

Secretaria de la Rectoría

*Agustín del Moral Tejeda*

Director General Editorial

**Alfredo Pavón**  
(Compilación, edición y prólogo)

**HISTORIA CRÍTICA  
DEL CUENTO MEXICANO  
DEL SIGLO XX**

**II**



Universidad Veracruzana  
Dirección General Editorial

*Biblioteca*  
Xalapa, Ver., México  
2013

Armado de forros: Lizeth Pedregal Ortiz a partir de “El burro”, en *Fisonomía de animales*, de Erasto Cortés Juárez, 2000.

Clasificación LC:	PQ7203 H57 2013
Clasif. Dewey:	M863
Título:	Historia crítica del cuento mexicano del Siglo XX / Alfredo Pavón (compilación, edición y prólogo).
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana, 2013.
Descripción física:	2 volúmenes (1051 páginas) ; 21 cm.
Serie:	(Biblioteca)
Nota	Incluye notas bibliográficas.
ISBN:	9786075022277 9786075022284 (tomo I) 9786075022291 (tomo II)
Materia:	Cuentos mexicanos--Historia y crítica--Siglo XX.
Autor secundario	Pavón, Alfredo, 1954-, editor de compilación.

DGBUV 2013/27

Primera edición, 8 de marzo de 2013

© Universidad Veracruzana

Dirección General Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz

Apartado postal 97, C. P. 91000

diredit@uv.mx

Tel/fax (228) 818 59 80, 818 13 88

ISBN: 978-607-502-227-7 (obra completa)

ISBN: 978-607-502-229-1 (tomo II)

DOI: 10.25009/uv.325.1433

Impreso en México

Printed in Mexico

# PANORAMA CRÍTICO-HISTÓRICO DEL NUEVO CUENTO MEXICANO<sup>1</sup>

*Russell M. Cluff*

El cuento mexicano contemporáneo tiene su herencia en todos los grandes cuentistas del mundo occidental (y algunos del mundo oriental). Se atiene mayormente a los preceptos y prácticas de Edgar Allan Poe (a través de la obra de Horacio Quiroga), pero también ha adoptado las innovaciones realizadas por tales cuentistas, como Jorge Luis Borges, William Faulkner, James Joyce y Anton Chejov, entre otros. Es decir que el cuento mexicano no sigue el dictamen cervantino de que “el cuento es aquello que se cuenta”, haciendo referencia a la tradición oral (que con el tiempo se transpuso al ámbito de la escritura), cuya característica principal era un hilo narrativo por demás deambulante.

El cuento mexicano es preciso, bien labrado, y está exento de adiposidades discursivas (salvo cuando se propone parodiar el estilo barroco, como en algunos escritos de Hugo Hiriart).<sup>2</sup> Se ciñe a los principios de la economía y la concisión, a saber,

---

<sup>1</sup> Véase Sandro Cohen y otros, *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, ed. y pres. de Federico Patán (Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992), pp. 47-88. Russell M. Cluff, *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)* (Tlaxcala: UAT/Brigham Young University, 1997), pp. 17-51.\*

<sup>2</sup> Hugo Hiriart, *Disertación sobre las telarañas* (México: Martín Casillas, 1980). *Cuadernos de Gofa* (México: Joaquín Mortiz, 1981).

la búsqueda del efecto único, el predominio de la situación sobre el personaje, como dijera Borges, el uso máximo de elementos —más que descriptivos, sugerentes—, el cuidado en el empleo del punto de vista, la focalización y la postergación de informaciones, todo lo cual hace resaltar el efecto dramático-estético. Aparte de este empeño en la precisión, sin embargo, el cuentista mexicano está consciente del hecho de que cada cuento tiene su propia misión. Si el contenido temático-estructural de determinado cuento requiere el anti-laconismo de un Chejov —sobre el dramatismo intenso de un Poe—, el autor está dispuesto a aplicarlo, y lo que se pierde en acción o suspenso externo, se recupera en el *pathos* de las emociones internas humanas. En general, los cuentistas mexicanos son conocedores de todos los registros y modalidades de su género; en sus escritos la gama va desde el neindigenismo más realista-social hasta la metaficción más autoconsciente.<sup>3</sup>

Obviamente, enfrentar una tarea tan amplia como la de reseñar cuatro décadas de cuentistas, con sus 1584 obras (que, a su vez, implican más de 10,000 cuentos individuales), puede resultar un poco más que agobiante. Por ende, me veo en la necesidad de recurrir a uno de los muchos posibles es-

---

<sup>3</sup> Siguiendo a Luis Leal y otros estudiosos del género, se usarán como sinónimos las palabras “cuento” y “relato”. Yo considero que el género cuento es tan proteico como la novela, de manera que tratar de sojuzgarlo a un espacio demasiado reducido es contraproducente. Cfr. esta opinión con la de Evodio Escalante, “Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo XX” en David Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1990), pp. 85-92. Hay cuentos para todos los gustos. Y concuerdo con la siguiente definición, tan abierta y liberal, de Richard Ford, en su prólogo a la antología *The Best American Short Story 1990* —(Nueva York: Houghton Mifflin, 1990)—: “Los cuentos buenos producen su prodigio al seguir las reglas acertadas, adecuadas a su propia naturaleza, descubiertas muchas veces en las vicisitudes privadas del proceso de ser escritos” (p. xix). Traducción nuestra.



quemados organizadores artificiales, que nunca resultan del todo satisfactorios, pues tienden a simplificar una propuesta de dimensiones incalculablemente complejas. En teoría, se podría escribir un ensayo sobre un cuento, un libro sobre una colección de cuentos, una serie de libros sobre las obras de algún grupo o generación de cuentistas, y así sucesivamente. Con todo, me parece útil hacer el intento, a sabiendas de que muchos de estos escritores y obras no recibirán su merecida atención. Por lo mismo, he decidido establecer sólo tres grupos de escritores para abarcar lo que considero el terreno del “nuevo cuento mexicano”, designados como “Primera promoción” –los que comienzan a publicar durante los años 40 y 50–, “Segunda promoción” –los que comienzan a publicar a fines de los 50 y durante los 60– y “Tercera promoción” –los que comienzan a publicar durante los 70 y 80. Dentro de estos marcos generales, trazaré las características y tendencias de los distintos escritores, tomando en cuenta los múltiples asuntos preponderantes, temas recurrentes, modalidades predilectas, etc. Después dedicaré uno que otro párrafo a algunos escritores nuevos, cuya obra inicial demuestra cierto grado de madurez y promesa. Mención aparte se hará de practicantes importantes de otros géneros que han publicado por lo menos un libro de cuentos.

### **Primera promoción (Años 40 y 50)**

Los integrantes principales de este grupo son José Revueltas, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Edmundo Valadés y Carlos Fuentes. Otros a los que se podría considerar aquí son Jorge López Páez, Ricardo Garibay (uno de los pocos que han cultivado el cuento “orientalista”), María Elvira Bermúdez (la campeona del cuento detectivesco mexicano) y Sergio Galindo (quien, en efecto, se estudiará más adelante). Gracias a los

logros de Luis Leal –el “patriarca” de la crítica del cuento mexicano– podemos hablar de un “nuevo cuento mexicano”.<sup>4</sup> El año 1955 es un hito en el desarrollo de este género, por dos razones: en primer lugar, fue ese año cuando la *Breve historia del cuento mexicano* de Leal<sup>5</sup> entró en la prensa (apareció en 1956); en segundo lugar, es el primer año en que se publican más de 30 colecciones de cuentos (número que no se superaría hasta 1964, cuando aparecieron 39 tomos). Sin embargo, sólo cuatro de esos 33 tomos salieron a tiempo para que se registraran en este primer libro. Leal no volvería a publicar sobre el cuento mexicano hasta la aparición de su *Historia del cuento hispanoamericano*, en 1966 (cuya segunda edición, revisada y ampliada, es de 1971).<sup>6</sup> En la segunda edición de este estudio se incluyen unos 62 mexicanos, muchos de los cuales eran demasiado jóvenes para figurar en la *Breve historia del cuento mexicano*. Pero no fue sino hasta 1971 que Leal publicó su artículo “The New Mexican Short Story”, en *Studies in Short Fiction*, donde afirmó y defendió la idea de que ya podíamos hablar de un “nuevo cuento mexicano”. El crítico señala aquí que está en las obras de Rulfo y Arreola, donde se encuentran verdaderos cambios que rompen con el pasado, es decir, ya se ven diferencias patentes entre ellos y los vanguardistas y

---

<sup>4</sup> Luis Leal, “El nuevo cuento mexicano”, en José J. Arrom y otros, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, dir. y pról. de Enrique Pupo-Walker (Madrid: Castalia, 1973), pp. 280-295. Esta es la segunda (y más amplia) versión del ensayo; la otra se publicó antes en inglés: “The New Mexican Short Story”, en *Studies in Short Fiction* (1971), vol. 8, núm. 1, pp. 9-19.

<sup>5</sup> Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano* (México: Eds. De Andrea, 1956). *Breve historia del cuento mexicano*, adverb. de Alfredo Pavón, “Luis Leal: Crítico del Cuento Mexicano (Mínimo Homenaje)” de John Bruce-Novoa (Tlaxcala: UAT/UAP, 1990).

<sup>6</sup> Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano* (México: Eds. De Andrea, 1966). *Historia del cuento hispanoamericano* (México: Eds. De Andrea, 1971).

promotores del cuento de la revolución.<sup>7</sup> Insiste, sin embargo, en que las influencias de los progenitores de estos dos cuentistas habrían de sentirse no sólo en ellos, sino también en las generaciones venideras.

Según Leal, los precursores más importantes del nuevo cuento son Alfonso Reyes, Mariano Silva y Aceves y Julio Torri (de El Ateneo de la Juventud); Bernardo Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet (de los Contemporáneos); y José Martínez Sotomayor y Efrén Hernández (de tendencias parecidas a las de los vanguardistas). Las características principales de estos escritores —que nunca han dejado de tener fruto— incluyen el cosmopolitismo, lo fantástico, un estilo refinado y, en muchos casos, el uso de temas “intrascendentes” (especialmente en la obra de Hernández). Reyes y Hernández comparten una tendencia que tendría continuación en algunos escritores de todas las generaciones posteriores a Rulfo y Arreola: el toque autorreferencial, lo que hoy se conoce como “metaficción”. Hernández, además, anticipa con mucho la modalidad de lo absurdo.<sup>8</sup> Vale mencionar también que los indigenistas y escritores de la revolución tendrían herederos entre los cuentistas que se estudiarán más adelante.

José Revueltas tiene la distinción de ser el primer representante del nuevo cuento mexicano. Su libro *Dios en la tierra*,<sup>9</sup> a pesar de usar materiales semejantes a los de los narradores de la revolución, ya registra tanto las técnicas de sus precursores vanguardistas como las del norteamericano William Faulkner (aunque, según Revueltas, no existe una

---

<sup>7</sup> Leal, “El nuevo cuento mexicano”, en Arrom y otros, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, p. 280.

<sup>8</sup> John. S. Brushwood, “Efrén Hernández y la innovación narrativa”, en *Nuevo Texto Crítico* (Stanford, Stanford University, 1988), vol. 1, pp. 85-95.

<sup>9</sup> José Revueltas, *Dios en la tierra* (México: Eds. El Insurgente, 1944).

influencia directa entre él y el narrador norteamericano).<sup>10</sup> Dice Leal: “El resultado fue una obra de contenido social de gran intensidad dramática que ofrece, a la vez, una estructura y un punto de vista novedosos.”<sup>11</sup> El crítico considera que la obra de Revueltas tuvo una influencia directa sobre los dos “fenómenos” del nuevo cuento mexicano: Rulfo y Arreola. Dos ejemplos inmediatos serían los cuentos “Corrido”, de éste,<sup>12</sup> y “Nos han dado la tierra”, de aquél.<sup>13</sup> Ambos reflejan una preocupación por la situación sociocultural de México, al mismo tiempo que se valen de técnicas nuevas, como la imagen poética, la estructuración cuidadosa y lo económico en el discurso. Más allá de esto, sin embargo, cada uno presenta características muy singulares y divergentes, por las cuales se los conoce en todo el mundo literario.

Arreola está endeudado también con Alfonso Reyes y Julio Torri, por los siguientes recursos que permean su obra: la concisión en la escritura (ya que a Torri se le puede considerar como el padre del “microrrelato” en México), el humor, la ironía, el tono satírico, lo fantástico, lo psicológico y los motivos cosmopolitas. De Reyes, en lo específico, se influyó por su llamado “cuento-ensayo”. Ejemplos serían su “Baby H. P.” y “Anuncio”,<sup>14</sup> exentos ambos de cualquier valor anecdótico, pero rebosantes de ironías, sátiras, parodias y humor. Existe, además, el elemento cosmopolita, pues satiriza el lenguaje comercial occidental (en específico, el de los Estados Unidos). De Efrén Hernández ha de haber adquirido el sentido de lo

---

<sup>10</sup> Sam L. Slick, *José Revueltas* (Boston: Twayne, 1983).

<sup>11</sup> Leal, “El nuevo cuento mexicano”, en Arrom y otros, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, p. 285.

<sup>12</sup> Juan José Arreola: *Confabulario definitivo*, ed. de Carmen de Mora (Madrid: Cátedra, 1997), pp. 183-185.

<sup>13</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1972), pp. 18-26.

<sup>14</sup> Arreola, *Confabulario definitivo*, pp. 121-122 y 123-128, respectivamente.

absurdo, tan expertamente explotado en su obra maestra: “El guardaguijas”.<sup>15</sup> Con todo, no hemos de hacer caso omiso de las posibles influencias extranjeras que pudieran haber operado en Arreola, pues algunos de sus primeros intentos artísticos tuvieron que ver con el teatro y por una temporada vivió y estudió en París. Un último punto de interés es que Arreola se estableció como uno de los más grandes promotores del cuento y de los nuevos cuentistas a través de sus dos series: Los Presentes y Cuadernos del Unicornio. En la primera, se publicaron 14 colecciones de cuentos y se dieron a conocer escritores tan insignes como Carlos Fuentes, Ricardo Garibay, Elena Poniatowska, José de la Colina y Jorge López Páez, entre otros.<sup>16</sup> En la segunda, hubo siete libros de cuentos. Los cuentistas más importantes que se estrenaron aquí fueron José Emilio Pacheco, Sergio Pitol y Beatriz Espejo.<sup>17</sup>

El discurso rulfiano también es de una cuidada concisión, pero, a diferencia de Arreola, sus cuentos nunca prescinden de algún núcleo anecdótico de alto valor dramático.<sup>18</sup> Quizás el logro más importante de Rulfo haya sido la manera en que ha elevado el papel del narrador a alturas nunca antes alcanzadas en el cuento nacional. “El hombre”,<sup>19</sup> por ejemplo, tiene

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 77-84.

<sup>16</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Los Presentes, 1954). Ricardo Garibay, *Mazamitla* (México: Los Presentes, 1955). Elena Poniatowska, *Lilus Kikus* (México: Los Presentes, 1954). José de la Colina, *Cuentos para vencer a la muerte* (México: Los Presentes, 1955). Jorge López Páez, *Los mástiles* (México: Los Presentes, 1955).

<sup>17</sup> José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa (y La noche del inmortal)* (México: Cuadernos del Unicornio, 1958). Sergio Pitol, *Victorio Ferri cuenta un cuento* (México: Cuadernos del Unicornio, 1958). Beatriz Espejo, *La otra hermana* (México: Cuadernos del Unicornio, 1958).

<sup>18</sup> Leal, “El nuevo cuento mexicano”, en Arrom y otros, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, p. 284.

<sup>19</sup> Rulfo, *El llano en llamas*, pp. 50-65.

cinco focalizadores y voces narradoras distintas (el narrador de tercera persona, el perseguido, el perseguidor, el borreguero y el licenciado –cuya voz sólo se manifiesta como eco en la del borreguero). Hay narradores no dignos de confianza, como los de “La cuesta de las comadres” y “Macario”.<sup>20</sup> Además, y como complemento del narrador, hay varias obras que contienen algún receptor u oyente anónimo (por ejemplo, “Acuérdate”).<sup>21</sup> Lo cierto es que en Rulfo se tiene que conceder la misma importancia al narrador (y a sus supuestos receptores) que a cualquier otro personaje o protagonista. Casi siempre adquiere una personalidad propia de interés humano y estético para el lector. El tiempo también tiene una función capital en Rulfo. A veces está totalmente trastocado (“El hombre”) y, por ende, impone al lector la ardua tarea de establecer la verdadera cronología, junto con las causas y efectos de los sucesos.<sup>22</sup> Y esto de exigirle al lector la participación activa es una de las señales más certeras de la “modernidad” de su obra. Es, además, un recurso que sería explotado al máximo por los futuros creadores de cuentos de metaficción. Una última característica rulfiana de indiscutible importancia es la del realismo mágico. El hecho es que, por accidentada que haya sido la historia de esta modalidad latinoamericana, el realismo mágico tiene en Rulfo uno de sus más exitosos ejecutantes, y en el ámbito lite-

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 27-41 y 9-17, respectivamente.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 154-159.

<sup>22</sup> En esto, estoy consciente de la definición de Robert Scholes acerca de la “narratividad”: la responsabilidad que tiene el lector de establecer la verdadera cronología de las acciones para luego poder designar las causas y efectos entre los sucesos. Véase Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1982), pp. 64-66. Una de las características más importantes del “nuevo cuento” es el constante desafío que extiende al lector mediante sus múltiples estrategias de complicación, tanto en la estructura externa como en la interna.

rario mexicano también se escuchan sus resonancias en cuentistas posteriores, como, por ejemplo, los chiapanecos Rosario Castellanos y Eraclio Zepeda.

Al referirse a las dos grandes figuras de esta promoción como el Rulfo “sombrió” y el Arreola “irónico”,<sup>23</sup> Leal subraya los respectivos tonos particulares que caracterizan sus narrativas. Luego designa a Carlos Fuentes como el yugo unificador entre estos dos maestros y sus herederos (los que hemos llamado la “Segunda promoción”), que tomarían después las riendas de la cuentística mexicana para conducirla hacia el cosmopolitismo.

Además de practicante artístico del cuento, a Edmundo Valadés se le considera como uno de los promotores más importantes del género a través de su revista *El Cuento* y su asesoramiento altruista de los jóvenes que lo venían a buscar: “Con qué paciencia —dice José Emilio Pacheco—, con qué atenta generosidad Valadés escuchará los primeros borradores de nuestro aprendizaje interminable.”<sup>24</sup> Federico Patán amplía esta noción al decir que “Valadés se ha mostrado mucho más constante en su tarea de difusor del género cuento, si primero mediante la revista *El Cuento*, después publicando antologías temáticas”.<sup>25</sup> Sus antologías son *El libro de la imaginación*, *Los grandes cuentos del siglo veinte*, *Los cuentos de “El Cuento”*, *El cuento es lo que cuenta*, *Amor, amor y más amor*, *Con los tiernos infantes terribles*, *La picardía amorosa*, *Los ingenios del humorismo*, *Los infiernos terrestres*, *Cuentos mexi-*

---

<sup>23</sup> Leal, “The New Mexican Short Story”, en *Studies in Short Fiction*, p. 18.

<sup>24</sup> Edmundo Valadés, *Sólo los sueños y los deseos son inmortales*, Palomita, “Una visión de Edmundo” por José Emilio Pacheco (México: Océano, 1986), p. 7.

<sup>25</sup> Federico Patán, “La narrativa de Edmundo Valadés”, en Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, p. 137.

canos inolvidables 1 y Cuentos mexicanos inolvidables 2.<sup>26</sup> A pesar de su devoción por el género, Valadés no ha sido muy prolífico, habiendo publicado sólo cuatro colecciones: *La muerte tiene permiso*, *Antípoda* (según el autor una edición privada), *Las dualidades funestas* y *Sólo los sueños y los deseos son inmortales*, *Palomita*: una totalidad de 34 cuentos.<sup>27</sup> Patán ha llamado la atención sobre el fenómeno de su “relativa mudez en el campo de la escritura”,<sup>28</sup> pero afirma la excelencia de su obra, especialmente de los cuentos “Como un animal, como un hombre”,<sup>29</sup> “Los dos”, “El Compa”, “La incrédula”<sup>30</sup> y “Sólo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita”.<sup>31</sup> Pacheco establece “El Compa” (que se publicó por primera vez en 1961)

---

<sup>26</sup> *El libro de la imaginación*, sel. y adver. de Edmundo Valadés (México: FCE, 1976). *Los grandes cuentos del siglo veinte*, introd., sel. y notas de Edmundo Valadés (México: Promexa, 1979). *Los cuentos de “El Cuento”*, sel. y adver. de Edmundo Valadés (México: UNAM, 1981). *El cuento es lo que cuenta*, sel y adver. de Edmundo Valadés (México: UNAM/Premià, 1987). *Amor, amor y más amor*, sel. y notas de Edmundo Valadés (México: GV Editores, 1990). *Con los tiernos infantes terribles*, sel. y notas de Edmundo Valadés (México: GV Editores, 1988). *La picardía amorosa*, sel. y notas de Edmundo Valadés (México: GV Editores, 1988). *Los ingenios del humorismo*, sel. y notas de Edmundo Valadés (México: GV Editores, 1988). *Los infiernos terrestres*, sel. y notas de Edmundo Valadés (México: GV Editores, 1988). *Amor, amor y más amor* (México: GV Editores, 1988). *Cuentos mexicanos inolvidables 1*, noticia sobre la antología, sel. y notas de Edmundo Valadés (México: Asociación Nacional de Libreros, 1993). *Cuentos mexicanos inolvidables 2*, noticia sobre la antología, sel. y notas de Edmundo Valadés (México: Asociación Nacional de Libreros, 1994).

<sup>27</sup> Edmundo Valadés, *La muerte tiene permiso* (México: FCE, 1955). *Antípoda* (México: 1961). *Las dualidades funestas* (México: Joaquín Mortiz, 1966).

<sup>28</sup> Patán, “La narrativa de Edmundo Valadés”, en Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, p. 137.

<sup>29</sup> Edmundo Valadés, *La muerte tiene permiso* (México: FCE/SEP, 1983), pp. 23-29.

<sup>30</sup> Edmundo Valadés, *Las dualidades funestas* (México: Joaquín Mortiz, 1985), pp. 17-53, 55-70 y 123-125, respectivamente.

<sup>31</sup> Valadés, *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita*, pp. 37-42.



como la primera obra —entre el fracaso de Salazar Mallén, en 1932,<sup>32</sup> y el éxito de José Agustín, en 1964—<sup>33</sup> que “emplea con toda libertad las llamadas *malas palabras* y se refiere explícitamente a la sexualidad”.<sup>34</sup> Interesa también ver que Valadés, como muchos de sus predecesores y la mayoría de sus contemporáneos, cultiva el relato de iniciación (“No como al soñar”, “La ‘grosería’” y “La infancia prohibida”).<sup>35</sup> En estos cuentos, el motivo más constante es el de la desmitificación de aquella engañosa noción de que la infancia es un paraíso.<sup>36</sup> Por otro lado, en los cuentos que no tratan del trauma de los niños iniciados, muchas veces la iniciación se sustituye por la “epifanía” (una especie de revelación secular) en la que el adulto se queda igual de “deslumbrado”.

En cuanto a las características y técnicas narrativas de la obra de Valadés, Patán especifica como más importantes las siguientes: sus ambientes pasan del campo a la gran ciudad; aunque en un principio existe algún sentimiento de triunfo en los desenlaces, este rasgo va desvaneciéndose hasta por fin desaparecer; sus protagonistas se caracterizan como “seres pequeños” que siempre habitan un mundo hostigante; los móviles de sus conductas son la crueldad y la injusticia; y está la constante de la muerte como resolución de los conflictos.<sup>37</sup> A

---

<sup>32</sup> Rubén Salazar Mallén, “Cariátide” (México, *Examen*, agosto de 1932), p. 22. Véase *Cariátide a destiempo y otros escombros. Fragmentos de novelas*, nota de Javier Sicilia (México: UNAM, 1986).

<sup>33</sup> José Agustín, *La tumba* (México: Eds. Mester, 1964).

<sup>34</sup> Pacheco, “Una visión de Edmundo”, en Valadés, *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita*, p. 9.

<sup>35</sup> Valadés, *La muerte tiene permiso*, pp. 18-22, 36-39 y 58-68, respectivamente.

<sup>36</sup> Patán, “La narrativa de Edmundo Valadés”, en Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, p. 143.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 133-135.

esto, agregaría su diestro manejo del espacio negativo —el arte de saber callar frente al impulso natural del narrador convencional que quiere darle clausura a todo lo que escribe. La conclusión que se debe trazar de todo esto es que estamos ante un protagonista de la cuentística mexicana de primera categoría, no sólo por sus constantes esfuerzos de promoción, sino también por la vigencia de su obra, pues su libro *La muerte tiene permiso* ha pasado por 19 reediciones y sus otras dos colecciones importantes todavía se mantienen a la venta.

En cierto momento, según Leal, se consideraba a Carlos Fuentes como el mejor cuentista después de Rulfo y Arreola, por haber combinado elementos de ambos, sin tirar hacia lo fantástico o satírico (a lo Arreola) ni hacia lo neorrealista o mágicorrealista (a lo Rulfo); el resultado fue una obra que desdibuja las fronteras entre lo regional y lo cosmopolita.<sup>38</sup> Esta declaración tiene mérito hasta el punto en que niega los elementos de la fantasía y la sátira en los cuentos de Fuentes.<sup>39</sup> Leal afirma, además, que Fuentes había agregado el ahora bien conocido descontento con los resultados de la revolución. Para entonces el escritor sólo había publicado dos libros de cuento —*Los días enmascarados* y *Cantar de ciegos*—,<sup>40</sup> a los

---

<sup>38</sup> Leal, “El nuevo cuento mexicano”, en Arrom y otros, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, p. 292.

<sup>39</sup> John S. Brushwood, en su ensayo “*Los días enmascarados* and *Cantar de ciegos*: Reading the Stories and Reading the Books” —*A Critical View. Carlos Fuentes*, comp. de Robert Brody y Charles Rossman (Austin: University of Texas Press, 1982), pp. 18-33—, establece la fantasía como uno de los ingredientes más patentes de casi todos sus cuentos (ver especialmente las páginas 19-23). Y en cuanto a la sátira, Brushwood hace resaltar el carácter satírico del cuento “En defensa de la Triglobia” —Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Novaro, 1966), pp. 31-37—, así como su estilo ensayístico (detalle que yo vinculo con la obra de Arreola).

<sup>40</sup> Carlos Fuentes, *Cantar de ciegos* (México: Joaquín Mortiz, 1972).

que agregó otra colección en 1981: *Agua quemada*.<sup>41</sup> En los dos primeros libros se preocupa por definir el carácter nacional al sacar a colación no sólo la mezcla de lo europeo y lo indígena, especialmente en su cuento más famoso, “Chac Mool”,<sup>42</sup> sino también la tensión, un tanto más moderna, entre los llamados “nacionalistas” y “europeizantes”, en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”,<sup>43</sup> ambos del primer tomo de cuentos. En su segundo libro, Fuentes sigue tratando de definir el carácter del mexicano durante una época de grandes cambios. Por ejemplo, en “Las dos Elenas”,<sup>44</sup> la Elena más joven del título está tratando de liberarse de los papeles tradicionales que le ha impuesto el también tradicional “machismo” mexicano. Incluso, afirma que necesita tener dos hombres para poder realizarse. La ironía del desenlace está en que su marido, paradigma del macho mexicano, acaba por burlarse de ella al llegar a ser amante de la otra Elena, la madre de su esposa. Mientras la joven se está portando como hippie norteamericana (con su filosofía de *free love*), el marido reafirma su machismo mexicano cuando, para colmo, establece la casa chica dentro de la misma familia, es decir, practica una especie de *free love* que ha operado entre los hombres mexicanos desde siempre (con el giro sorprendente de que lo hace con su suegra).

Sería de esperar un gran cambio en la cuentística de Fuentes después de un lapso de 17 años, pero cuando aparece *Agua quemada* nos enfrentamos con muchos de los mismos temas y características de los cuentos anteriores. En “El día de las madres”<sup>45</sup> se vuelve a encontrar, “recalentado”, el tema

---

<sup>41</sup> Carlos Fuentes: *Agua quemada* (México: FCE, 1981).

<sup>42</sup> Fuentes, *Los días enmascarados*, pp. 13-29.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 39-51.

<sup>44</sup> Fuentes, *Cantar de ciegos*, pp. 9-24.

<sup>45</sup> Fuentes, *Agua quemada* (México: Punto de Lectura, 2000), pp. 11-50.

de la revolución, junto con la decepción de parte de los que la libraron. Se ve a un tal general Vergara quejándose de que ya “nadie sabía hacerle su café de olla, sabor de barro y piloncillo”,<sup>46</sup> pues ya todos bebían el Nescafé que se inventó en Suiza. Pero también como el Fuentes (y Rulfo) de antes, se vale de la múltiple focalización:<sup>47</sup> este nuevo mundo también le pertenece a (y es examinado por) su nieto, quien sufre del tono imperante de la pos-revolución, esto es, un sentimiento de culpabilidad por ser heredero de los que ganaron —por gozar de sus frutos: su Thunderbird, etc.— sin haber pagado personalmente ningún precio por estos lujos. Y aunque tales posturas resultaban novedosas e interesantes en los años cincuenta y sesenta, cuando Fuentes escribía sus dos grandes novelas revolucionarias —*La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*—,<sup>48</sup> los jóvenes de las siguientes generaciones se fastidian con la propuesta. Dice Brushwood: “los críticos mexicanos más jóvenes parecen haberse cansado de las insistentes definiciones de parte de Fuentes del ser mexicano. Christopher Domínguez, uno de los mejores de entre los más jóvenes, ha escrito que tales consideraciones ya están fuera de moda, son innecesarias.”<sup>49</sup> Y quizás lo que ignore la mayoría de los lectores de este libro sea que representa una de varias exitosas “secuencias de cuentos” en México, un fenómeno

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>47</sup> Brushwood, en “*Los días enmascarados and Cantar de ciegos: Reading the Stories and Reading the Books*”, integrado a *A Critical View. Carlos Fuentes*, también estudia en detalle los efectos del uso del punto de vista y la focalización en todos los cuentos de Fuentes (esta vez, un elemento que comparte con la obra de Rulfo).

<sup>48</sup> Carlos Fuentes, *La región más transparente* (México: FCE, 1958). *La muerte de Artemio Cruz* (México: FCE, 1962).

<sup>49</sup> John S. Brushwood, “Tradition vs innovation”, en *American Book Review* (1990), vol. 12, núm. 14, p. 1. Traducción nuestra.

del cual hablaré con más detalle al estudiar a Hernán Lara Zavala y a otros. Se trata de personajes y “geografías” que aparecen y reaparecen en varios de los cuentos del conjunto, sin violentar la autonomía de los apartados individuales. A pesar de todo, los críticos afirman que la obra de los tres grandes cuentistas de esta primera promoción –Rulfo, Arreola y Fuentes– sigue siendo la más estudiada en la historia literaria mexicana y que su influencia, aunque ahora de manera más indirecta, es todavía fundamental.<sup>50</sup>

### **Segunda promoción (Fines de los años 50 y 60)**

Sueltamente agrupados de acuerdo con ciertas características que tienen en común, los principales integrantes de este grupo son los siguientes: 1) Augusto Monterroso, Jorge Ibarguen-Goitia, Hugo Hiriart; 2) Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda, Elena Garro; 3) Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Beatriz Espejo; 4) José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Sergio Galindo, Juan Tovar, José de la Colina; 5) José Agustín, René Avilés Fabila, Héctor Manjarrez, Parménides García Saldaña. Otros: Xorge del Campo, Margo Glantz, Angelina Muñiz, Dámaso Murúa, Gerardo de la Torre.

Augusto Monterroso es una figura de suma importancia para el cuento mexicano, pese a las anomalías que han puesto en duda su lugar en el ámbito literario mexicano. (¿Será como Demetrio Aguilera Malta, quien pasó muchos años en México, sin dejar de ser escritor ecuatoriano?) Lo innegable es que na-

---

<sup>50</sup> Lauro Zavala, “El nuevo cuento mexicano 1979-1988”, en *Revista Iberoamericana* (Pennsylvania, Universidad de Pittsburg, enero-junio de 1989), vol. 55, núms. 146-147, pp. 771-782.

ció en Guatemala, pero radica en México desde 1944 y toda su labor literaria –tanto en su calidad de catedrático como en la de narrador– se ha realizado y publicado en este país. De hecho, el mundo literario mexicano sería otro (diferente) si no fuera por la figura de Augusto Monterroso. (El que los guatemaltecos lo reclamen también como suyo es un derecho que no se les puede negar; es, asimismo, testimonio de su buen gusto). Prueba aparte de su aporte al mundo literario mexicano es el alto prestigio en que lo mantienen los jóvenes, especialmente aquéllos que participaron “formalmente” en sus talleres para escritores principiantes –dos buenos ejemplos serían Guillermo Samperio (quien con el tiempo parodiaría cariñosamente las moscas, del libro *Movimiento perpetuo*,<sup>51</sup> con su cuento “Ellas no tienen la culpa”,<sup>52</sup> de 1981) y Juan Villoro. Otra manifestación menos formal es que otros “discípulos” lo entrevistan insistentemente: Marco Antonio Campos, René Avilés Fabila, Ignacio Solares, entre varios narradores y críticos más. El que yo lo ubique en esta llamada segunda promoción (otra posible anomalía) tiene que ver con lo tardío de la aparición de sus libros: aunque cuatro de sus cuentos se habían publicado en las series Los Epígrafes y Los Presentes (en 1952 y 1953),<sup>53</sup> su primera colección completa –*Obras completas (y otros cuentos)*–<sup>54</sup> no se publicó hasta 1959, y ésta no gozó de una amplia difusión hasta su edición de 1971, con Joaquín Mortiz.

Aunque la fama principal de Monterroso descansa en su ejecución de la obra brevísima, me apresuro a afirmar

---

<sup>51</sup> Augusto Monterroso, *Movimiento perpetuo* (México: Joaquín Mortiz, 1972).

<sup>52</sup> Guillermo Samperio, *Textos extraños* (México: Folios, 1981), pp. 49-54.

<sup>53</sup> Augusto Monterroso, *El concierto y El eclipse* (México: Los Epígrafes, 1952). *Uno de cada tres y El centenario* (México: Los Presentes, 1953).

<sup>54</sup> Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)* (México: Imprenta Universitaria, 1959).

que también es maestro del cuento más extenso, dramático y “redondeado”. Su cuento “Diógenes también”,<sup>55</sup> de *Obras completas (y otros cuentos)*, es prueba de la temprana habilidad de Monterroso para manejar el cuento, que, más allá de contener los rasgos del género tradicional, también se vale de técnicas modernísimas, como el perspectivismo complejo (hay cuatro voces narradoras, junto con sus respectivos ojos, que focalizan los sucesos de acuerdo con su propia manera de pensar: un narrador en tercera persona, un hijo, su padre y su madre) y un narrador (el padre) no digno de confianza, debido a ciertas incongruencias entre sus distintas declaraciones. Con todo, es una obra conmovedora –al nivel mimético– en lo que respecta a los sentimientos e interrelaciones humanas dentro de lo que debiera ser una familia normal.

En este libro, hay otros ejemplos de cuentos “largos”, pero es también en esta primera colección donde el autor establece su fama de maestro del microrrelato. Aquí aparece su famoso cuento de un solo renglón, “El dinosaurio”, que dice textualmente: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.”<sup>56</sup> Figura también su cuento “Vaca”,<sup>57</sup> que, al igual que el otro, contiene el elemento “animalístico”, pero que también conduce hacia sus famosas fábulas de tono irónico/satírico/paródico, pues nos sorprende la confusión entre (¿fusión de?) las perspectivas del animal y del ser humano –recurso que impera en la mayoría de sus fábulas subsiguientes. También se podría hablar detenidamente de sus acerbadas sátiras sociales (como, por ejemplo, su muy estudiado y antologado “Míster Taylor”,<sup>58</sup> que

---

<sup>55</sup> Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)* (México: Joaquín Mortiz, 1980), pp. 57-74.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 127-129.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 7-17.

se burla del extremo comercialismo norteamericano, que tanto degrada a la dignidad humana). Hay también en Monterroso un sorprendente gusto por el humor en sí: “Primera dama” y “Sinfonía concluida”<sup>59</sup> tienen la simple virtud –y madurez– del divertimento mediante la autocrítica irónica. Esto es prueba de que el hispanoamericano moderno –a diferencia de sus antecesores– ya tiene la capacidad de burlarse de sus propias flaquezas y de las de su propia sociedad o cultura.

Esta última virtud Monterroso la comparte con el gran satírico Jorge Ibarguengoitia. Aunque a su muerte sólo había producido un libro de cuentos, *La ley de Herodes y otros cuentos*,<sup>60</sup> éstos le han de asegurar un lugar firme en la historia de la cuentística nacional, debido precisamente a la naturaleza singular de su humorismo. Ejemplo perfecto de la “autocrítica” es el primer cuento, “El episodio cinematográfico”,<sup>61</sup> en el que el protagonista-narrador recuenta uno tras otro sus propios tropiezos, que tanto dinero le cuestan y que tantas humillaciones (así como imperdonables frustraciones sexuales) le causan. Se trata de una “comedia de errores” de alta verosimilitud, relacionada con las “sinvergüencerías” en los proceder del cine nacional. El cuento “What became of Pampa Hash?”<sup>62</sup> es una parodia de uno de los motivos más desgastados en la cuentística mexicana: la conquista, por parte de algún joven mexicano, de una señorita norteamericana becada para estudiar algún aspecto socio-cultural mexicano de dudoso valor. El cuento cobra su valor humorístico tanto por la frustración sexual del pretendiente, cuyo “machismo” está siempre en peli-

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 35-51 y 29-33, respectivamente.

<sup>60</sup> Jorge Ibarguengoitia, *La ley de Herodes y otros cuentos* (México: Joaquín Mortiz, 1997).

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 7-14.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 29-36.



gro de defraudarse, como por los malentendidos motivados por las diferencias entre las dos culturas. Por otra parte, se vuelve a ver aquella autocrítica tan denigrante. Dice el protagonista: “Habíamos nacido el uno para el otro: entre los dos pesábamos ciento sesenta kilos. En los meses que siguieron, durante nuestra tumultuosa y apasionada relación, me llamó búfalo, orangután, rinoceronte... en fin, todo lo que se puede llamar a un hombre sin ofenderlo. Yo estaba en la inopia y ella parecía sufrir de una constante diarrea durante sus viajes por estas tierras bárbaras.”<sup>63</sup> Otro cuento inolvidable, con respecto al humor que procede de la humillación del “macho” mexicano, es el cuento titular, “La ley de Herodes”.<sup>64</sup> Aquí, fiel a la alusión bíblica del título, quien está en control de la situación no es el hombre, sino la mujer.

Otros cuentistas que manejan con facilidad el humor en uno o varios de sus sentidos son Alejandro Rossi, Óscar de la Borbolla, Guillermo Samperio, René Avilés Fabila, Federico Arana, Margo Glantz, Francisco Hinojosa, Agustín Monsreal, Juan Villoro, Lazlo Moussong, Manuel Mejía Valera, Emiliano Pérez Cruz, Luis Humberto Crosthwaite.<sup>65</sup>

Hugo Hiriart es otro narrador de sólo un libro de cuentos, si es que, en verdad, sus textos se pueden sujetar a los límites de este género. Sin embargo, *Disertación sobre las telarañas* contiene textos afines a lo que la tradición mexicana viene llamando el “microrrelato”. A diferencia del “microcuento”, carece, en su mayoría, de una trama bien lograda, pero capta la atención del lector mediante aquel tono irónico-satírico propio de las obras breves de Torri, Arreola y Monterroso. Lo nove-

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 15-20.

<sup>65</sup> Lauro Zavala, “Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo”, en Huerta y otros, *Paquete Cuento (La ficción en México)*, pp. 159-180.

doso en Hiriart, no obstante, está en su postura neoclásica en cuanto a la escritura y el asunto. En “Breve discurso sobre el ibis”,<sup>66</sup> el interés y el humorismo provienen de la disparidad entre el lenguaje (de registro altisonante-anacrónico) y el asunto (la sucesiva deificación y degradación de un ave) y el rápido desplazamiento temporal-espacial entre los ejemplos que respaldan dicho “discurso”: saltar del Egipto clásico al Israel del Nuevo Testamento; recurrir a los conocimientos de Plinio, Frazer y Kant. Otra tendencia en Hiriart consiste en enaltecer algún objeto común y corriente, otra vez mediante un lenguaje muy por encima de aquello que se alaba: por ejemplo, “El matamoscas”.

Los dos grandes cuentistas “chiapanecos”, Eraclio Zepeda y Rosario Castellanos, comparten varios códigos socio-culturales, que no pueden menos que influir en su obra literaria. Por esto, no ha de sorprender que sus carreras como escritores hayan mantenido cierto paralelismo. En un principio, ambos se preocupan por el deplorable estado vital del indígena, por lo que resultan ser neoindigenistas que, a su vez, y debido a los fenómenos “maravillosos” que permean la vida de los indios, se valen también de aquella modalidad tan hispanoamericana conocida como el realismo mágico. Y en el lenguaje se ven ciertas palabras indígenas y el “voseo” propio de Chiapas y de Guatemala. En el caso de Zepeda, al igual que Rulfo, a veces entrega por completo la narración al protagonista, que lo cuenta todo, en su propio dialecto, a un oyente desconocido (y el autor implícito nos lo presenta con gran fidelidad fonética).

Después, Zepeda y Castellanos amplían su cosmovisión al enfocar otras preocupaciones sociales y otras regiones geográficas. Ambos escriben cuentos que tienen lugar en la ciudad de México; y algunos de los de Zepeda se desplazan a otros países

---

<sup>66</sup> Hugo Hiriart, *Disertación sobre las telarañas* (México: ERA, 1993), pp. 11-14.

de tendencias socialistas. Por su parte, Castellanos retoma un segundo tema, que también le había inquietado en Chiapas, o sea, la situación de la mujer en la sociedad. Ahora lo estudia dentro del ámbito urbano, con todos los nuevos parámetros que esto significa. Y mientras Castellanos cultiva un tono severamente satírico en casi todo lo que escribe, Zepeda continúa otra vertiente, la del más puro humorismo, que se desprende de la tradición campestre del “cuentero”, una práctica oral que, al convertirse en un género escrito, conserva mucho de su antiguo sabor.<sup>67</sup>

La obra de Elena Garro tiene relación con la de Zepeda y Castellanos, en primer lugar, dada su preocupación por la mísera condición de los indígenas —en “El zapaterito de Guanajuato”, “El anillo” y “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de su primera colección, *La semana de colores*—,<sup>68</sup> y en segundo lugar, por su preocupación general por las condiciones socio-económicas de su país. Comparte sentimientos afines con Castellanos en lo que atañe a la situación de la mujer.<sup>69</sup> “La culpa es de los tlaxcaltecas” es singular en que no sólo examina asuntos indigenistas y femeninos, sino que mantiene también un vínculo con Carlos Fuentes, por la confusión entre (fusión de) el México actual de los mestizos y el del pueblo indígena del pasado.

---

<sup>67</sup> Chloe Furnival, “Confronting Myths of Oppression: The Short Stories of Rosario Castellanos”, en *Knives and Angels. Women Writers in Latin America*, comp. de Susan Bassnett (Londres y New Jersey: Zed Books Ltd., 1990), pp. 52-73.

<sup>68</sup> Elena Garro, *La semana de colores* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964), pp. 35-53, 159-172 y 7-33, respectivamente.

<sup>69</sup> Gabriela Mora, “A Thematic Exploration of the Works of Elena Garro”, en *Latin American Women Writers*, comp. de Yvette E. Miller y Charles M. Tatum (Pittsburgh: Latin American Literary Review, 1977), pp. 91-97. Carmen Salazar, “In illo tempore: Elena Garro’s *La semana de colores*”, en *In Retrospect. Essays on Latin American Literature (In Memory of Willis Knapp Jones)*, comp. de Elizabeth S. Rogers y Timothy J. Rogers (York, South Carolina: Spanish Literature Publications Company, 1987), pp. 121-127.

Su segundo libro, *Andamos huyendo Lola*,<sup>70</sup> es una obra híbrida que navega entre los géneros novela y (colección de) cuento. Varios de los cuentos (“El niño perdido”, “Andamos huyendo Lola”, “Debo olvidar” y “Cuatro moscas”)<sup>71</sup> tienen en común algunos de los mismos personajes, pero otros nuevos entran de cuento en cuento y entre los principales se modulan las relaciones de manera dinámica. Los ambientes también varían: la ciudad de México, Nueva York y dos lugares de España. El tono imperante del conjunto de estas obras es la paranoia y, tal como lo sugiere el título, la actividad principal es la huida. Este tipo de libro es evocador de la “secuencia de cuentos” que vimos en *Agua quemada*, de Fuentes. Esta obra de Garro, sin embargo, no es de tal índole, en el sentido más estricto de la palabra, pues varios de los cuentos no tienen correspondencia directa con los cuatro cuentos del caso.<sup>72</sup>

La segunda época de la *Revista Mexicana de Literatura* (principios de los 60), dirigida por Juan García Ponce y Tomás Segovia, produjo un grupo que llegó a conocerse como una “generación”, a pesar de las muchas diferencias entre sus integrantes. Los principales entre ellos fueron el mismo García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, José Emilio Pacheco.<sup>73</sup> También hubo otros coetáneos que, debido a su edad y tendencias lite-

---

<sup>70</sup> Elena Garro, *Andamos huyendo Lola* (México: Joaquín Mortiz, 1980).

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 9-33, 69-144, 181-206 y 207-216, respectivamente.

<sup>72</sup> En el “Prólogo” de *Las cinco palabras* de Ramón Rubín —pról. de Luis Leal (México: FCE, 1966)—, Luis Leal habla de un ejemplo temprano de este tipo de libro en la novela de este autor intitulada *La sombra del Techincuagüe* —(Guadalajara: Eds. Altiplano, 1955). Cada capítulo constituye un cuento y los diez capítulos forman una novela; además, los capítulos nones forman una novela corta y los pares otra.

<sup>73</sup> Luis Arturo Ramos, *Melomanías: La ritualización del universo. Una lectura de la obra de Juan Vicente Melo* (México: UNAM/CNCA/INBA, 1990), pp. 9-10. Elena Poniatowska, *¡Ay vida no me mereces!* (México: Joaquín Mortiz, 1985). Ella agregaría los siguientes nombres a esta generación: Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Vicente Leñero, Arturo Azuela, Margo

rias, pertenecieron a la generación. Lo que distinguió a este grupo de otros escritores fue su predilección por lo que García Ponce llegó a llamar lo “intimista”.<sup>74</sup> Ya no les importaba la acción física ni los asuntos socio-culturales a nivel nacional, sino el psicologismo y las relaciones íntimas entre los personajes.

A partir de su primer libro de cuentos, *Imagen primera*,<sup>75</sup> la carrera literaria de García Ponce se ha dedicado a los fines de esta “modalidad/temática”, que en la vida literaria mexicana llegaría a ser tan avasalladora. En el futuro escribiría otras tres colecciones de cuentos,<sup>76</sup> pero ya en la primera se establece su propia marca de “intimismo”: las relaciones de índole insólita. El cuento titular<sup>77</sup> de ese primer tomo representa un buen ejemplo de esto. Un hermano y una hermana, por la temprana muerte de su padre, son separados para asistir a sendos internados. El resultado final es que la “primera imagen” de ambos es la intimidad que compartían de pequeños; y cuando de jóvenes vuelven a habitar la casa familiar —a fin de continuar sus estudios a un nivel más avanzado—, ya no pueden mantener una relación amorosa con otras personas. La consecuente situación incestuosa, sin embargo, no se dramatiza de cerca, sólo se insinúa. En “Tajimara”,<sup>78</sup> se ve de nuevo una relación incestuosa entre dos hermanos, pero el verdadero cuento sucede entre el

---

Glantz, Julieta Campos, Esther Seligson, Amparo Dávila, María Luisa Mendoza, Fernando del Paso, Ulalume González de León y el suyo (p. 206).

<sup>74</sup> Brushwood, “Tradition vs Innovation”, en *American Books Review*. Véase también los dos estudios de Zavala, “El nuevo cuento mexicano, 1979-1988”, en *Revista Iberoamericana*, y “Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo”, en Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*.

<sup>75</sup> Juan García Ponce, *Imagen primera* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1963).

<sup>76</sup> Juan García Ponce, *La noche* (México: ERA, 1963). *Encuentros* (México: FCE, 1972). *Figuraciones* (México: FCE, 1982).

<sup>77</sup> García Ponce, *Imagen primera*, pp. 101-130.

<sup>78</sup> Juan García Ponce, *La noche* (México: ERA, 1997), pp. 63-91.

narrador y una tal Cecilia, cuyas relaciones sexuales se describen directamente y sin timidez alguna. Lo inusitado, sin embargo, se encuentra en la personalidad idiosincrásica de Cecilia y la manera en que ella se aprovecha del narrador a fin de lograr sus oscuros designios amorosos con otro joven. Por último, un distintivo más de los cuentos de García Ponce es que tienden a ser un poco largos, rayanos en la novela corta.

En Juan Vicente Melo —la mayor parte de cuya obra cuentística ya estaba hecha cuando García Ponce publicó su primer libro—, se ve también la preponderancia del “intimismo”, sólo que con un cariz mucho más psicossomático, pues el erotismo es sólo un infierno más entre las múltiples inquietudes sufridas por sus personajes “existencialistas”. Aquí reina la soledad, el ser que se sabe atrapado dentro de lo absurdo y de lo circular del rito, así como del reducido espacio infernal de la psiquis. A partir de su segundo libro, *Los muros enemigos*,<sup>79</sup> otro espacio que agobia a los personajes es la gran ciudad. Y nosotros los lectores, que también nos sofocamos dentro de estos límites tan estrechos, en “La hora inmóvil”, de *Fin de semana*,<sup>80</sup> nos sorprendemos ante las amplias proporciones de una saga familiar en la que dos medio hermanos —a causa de circunstancias por demás escabrosas— se sienten en la necesidad de vengarse el uno del otro, lo cual desencadena una venganza eterna.<sup>81</sup> No por esto, sin embargo, deja de ser una experiencia de “interioridades”.

Inés Arredondo, quien parecía haber terminado su obra cuentística con sus dos primeros libros, *La señal* y *Río*

---

<sup>79</sup> Juan Vicente Melo, *La noche alucinada*, “Carta a guisa de prólogo” de León Felipe (México: 1956). *Los muros enemigos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962).

<sup>80</sup> Juan Vicente Melo, *Fin de semana* (México: ERA, 1964), pp. 7-35.

<sup>81</sup> Ramos, *Melomanías: La ritualización del universo. Una lectura de la obra de Juan Vicente Melo*, pp. 58-59.

*subterráneo*,<sup>82</sup> nos sorprendió, en 1988, con un nuevo libro de altísima calidad: *Los espejos*.<sup>83</sup> Interesa ver que, en cuanto a espacios, su nuevo libro comienza donde se había iniciado el primero: en provincia, en el campo. Interesa también ver que, a pesar del tiempo que ha transcurrido y de los avances históricos, políticos y tecnológicos que ha habido, la naturaleza esencial del ser humano sigue igual en todas sus posturas. Aquí todavía se da la gama entera de las vicisitudes —tanto positivas como negativas— de la vida, pero casi siempre de la de seres profundamente decepcionados frente a las “realidades” que les acosan. En tanto el primer libro recorre la distancia entre lo sagrado (en el cuento titular)<sup>84</sup> y la cruel “iniciación sexual” (en “La Sunamita”),<sup>85</sup> el último también registra todos los sentimientos y motivos habidos y por haber: de nuevo los percances de la trayectoria hacia la madurez; la madre que carece de sentimientos maternos; el incesto; la homosexualidad; etc. De igual manera que García Ponce y Juan Vicente Melo, no hay temas vedados para Arredondo. Pero las diferencias más patentes entre ella y sus contemporáneos masculinos se encuentran en las tres siguientes regiones: la focalización desde una perspectiva femenina; el estilo, su esmero escritural inigualable; y esa insistencia (aunque no exclusiva) en los ambientes provincianos.

Aunque Sergio Galindo no pertenece directamente al llamado “Grupo de la Revista Mexicana de Literatura”, merece mención aquí ya que su preocupación principal es precisamente la de las relaciones humanas. Es de señalar, sin embargo, que si estos escritores más jóvenes se fijan casi exclusivamente en

---

<sup>82</sup> Inés Arredondo, *La señal* (México: ERA, 1965). *Río subterráneo* (México: Joaquín Mortiz, 1979).

<sup>83</sup> Inés Arredondo, *Los espejos* (México: Joaquín Mortiz, 1988).

<sup>84</sup> Arredondo, *La señal*, pp. 62-66.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 144-159.

las relaciones insólitas, él se empeña en estudiar de cerca los pormenores de las relaciones “normales” —generalmente las que se dan dentro del seno familiar. El único lugar donde Galindo quiebra un poco este molde (“un poco”, porque nunca dejan de importarles las interrelaciones íntimas) es en sus cuentos fantásticos —ejemplos: “Cena en Dorrius” y “Querido Jim”, de *¡Oh, hermoso mundo!*—<sup>86</sup>, en los que las relaciones se rarifican mediante el desplazamiento cultural, el alcohol o el cansancio.

Otras figuras de importancia relacionadas con el fenómeno “intimista” son José de la Colina, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas y Beatriz Espejo.

El siguiente grupo que nos ocupa se asocia a veces con el término de “escritura”. No estoy convencido de que la rúbrica sea del todo útil porque, como con cualquier generalización, el tratar de restringir a un espacio muy reducido a grandes escritores, como José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo y Sergio Pitol, entre otros, casi siempre resulta poco satisfactorio. Lo cierto es, sin embargo, que todos estos escritores tienen varias características importantes en común y todos practican la “creación verbal”, en el sentido establecido por Octavio Paz.<sup>87</sup> Se trata de un extremo cuidado en el uso de todas las herramientas de la escritura; y en la práctica, esto puede conducir a lo que últimamente se conoce como “metaficción”, o sea, el arte autorreferencial. Y a pesar de que cada uno de estos autores cuenta con obras de esta índole, su obra en total contiene mucho más de lo que pueden significar estos términos. Si tomamos como ejemplo a José Emilio Pacheco, entre sus cuentos se puede hablar de “pequeñas obras maestras” de la fantasía (“El viento distante”,

---

<sup>86</sup> Sergio Galindo, *¡Oh, hermoso mundo!* (México: Joaquín Mortiz, 1975), pp. 107-117 y 21-38, respectivamente.

<sup>87</sup> Margo Glantz, *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979), p. 108.



entre varios),<sup>88</sup> del terror (“La cautiva”),<sup>89</sup> del absurdo (“Parque de diversiones” y “Algo en la oscuridad”),<sup>90</sup> de la iniciación a la vida —que son siete obras, si incluimos las novelas cortas “El principio del placer” y *Las batallas en el desierto*—,<sup>91</sup> de la prosa poética (“Jericó”),<sup>92</sup> de la crítica social (“Civilización y barbarie”),<sup>93</sup> de la metaficción (“La fiesta brava”),<sup>94</sup> etc. Usemos, como punto de partida, este último, para luego hablar de obras afines de los otros dos escritores. “La fiesta brava” (de *El principio del placer*) es una metaficción singular, en el sentido de que, a diferencia de muchas obras autorreferenciales, no sólo cuenta con uno o dos referentes literarios —el llamar la atención sobre el aspecto “lingüístico” de la obra (hacer mención del uso del lenguaje) o sobre el aspecto “diegético” (poner de manifiesto el proceso narrativo), dentro de la obra misma—, sino que se basa también en otros dos o tres referentes temáticos más tradicionales, es decir, que hay varios niveles en el cuento que entre sí constituyen lo que se llama en francés la *mise en abyme*, y que, últimamente, se ha denominado en español la “construcción en abismo”, esto es, el principio estructural de las “cajas chinas”.<sup>95</sup> En la obra están: 1) la historia de un escritor que escribe un cuento; 2) la historia que escribe el escritor (que se basa en dos temas fundamentales y otro que se menciona de paso: la

---

<sup>88</sup> José Emilio Pacheco, *El viento distante* (México: ERA, 1997), pp. 26-29.

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp. 41-45.

<sup>90</sup> *Ibid.*, pp. 30-40 y 117-136, respectivamente.

<sup>91</sup> José Emilio Pacheco, *El principio del placer* (México: Joaquín Mortiz, 1973). *Las batallas en el desierto* (México: ERA, 1981).

<sup>92</sup> Pacheco, *El viento distante*, pp. 137-138.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 110-116.

<sup>94</sup> Pacheco, *El principio del placer*, pp. 77-113.

<sup>95</sup> Russell M. Cluff, “Proceso y terapia: dos metaficciones de Sergio Pitol”, en *Siete acercamientos al relato mexicano actual* (México: UNAM/Gobierno del Estado de Querétaro, 1987), pp. 123-147.

Guerra de Vietnam, la contemporaneidad del mundo mestizo y del mundo indígena antiguo –como se vio en “Chac Mool”, de Fuentes– y la masacre del 68); 3) la historia del intento de vender el cuento que se ha escrito; 4) la historia de la enigmática desaparición del mismo escritor.

Sergio Pitól también es maestro en el arte de la metaficción. Evidencia de ello son sus cuentos “Del encuentro nupcial”<sup>96</sup> y “Mephisto-Waltzer”,<sup>97</sup> entre otros. Salvador Elizondo, a su vez, desarrolla lo autorreferencial, especialmente el cuento que tiene mucho parecido con las metaficciones de Borges –donde se ven los laberintos y los espejos: “La historia según Pao Cheng”, de *Narda o el verano*,<sup>98</sup> y “El escriba”, de *Antología personal*.<sup>99</sup> En uno de sus cuentos más conocidos, “En la playa” (también de *Narda o el verano*),<sup>100</sup> se presenta un caso especial, pues lo único que llama la atención sobre la obra como objeto de arte es la omisión de un elemento narrativo tradicional, consagrado: la motivación detrás de la acción. Al mismo tiempo, el cuento participa de la tradición del absurdo, ya que tal omisión constituye un *non sequitur* (al defraudar nuestra humana insistencia en que los efectos tengan sus causas).

Otra tradición de mucha trascendencia en la narrativa mexicana es el cuento de iniciación. Su importancia radica no sólo en la naturaleza universal del fenómeno, sino también en el gran número de cuentos de este tipo que se han escrito en el país. Galindo publica *La máquina vacía*,<sup>101</sup> y lo singular de

---

<sup>96</sup> Sergio Pitól, *Cuerpo presente* (México: ERA, 1990), pp. 196-214.

<sup>97</sup> Sergio Pitól, *Vals de Mefisto* (México: ERA, 1989), pp. 7-28.

<sup>98</sup> Salvador Elizondo, *Narda o el verano* (México: ERA, 1969), pp. 9-23.

<sup>99</sup> Salvador Elizondo, *Antología personal* (México: FCE, 1974). *Narrativa completa*, pról. de Juan Malpartida (México: Alfaguara, 1989), pp. 23-26.

<sup>100</sup> Elizondo, *Narda o el verano*, pp. 24-44.

<sup>101</sup> Sergio Galindo, *La máquina vacía* (México: Eds. Fuensanta, 1951).

este libro es que contiene todos los registros de las iniciaciones –las de los niños (“Sirila”); los adolescentes (“El cielo sabe”); y los adultos (“Treinta y dos escalones”).<sup>102</sup> Sergio Pitol, en un principio, creó una serie de cuentos iniciáticos que enfatizan el infierno del niño, en el que todo se le impone desde arriba, desde el punto de vista de los “iniciados”, los adultos (“La casa del abuelito”, “La pantera”, “Vía Milán”, entre otros).<sup>103</sup> Al hablar de Pacheco, sus siete obras de iniciación también constituyen una red intratextual, pues entre todas se conforma un cosmos por el cual transitan los distintos personajes de los distintos relatos (a la Faulkner en su ciclo del condado Yoknapatawpha). Últimamente, los mejores cuentos de esta modalidad son de Hernán Lara Zavala (“A la caza de iguanas”, de *De Zitilchén*;<sup>104</sup> “Crucifixión” y varios más de *El mismo cielo*)<sup>105</sup> y de Silvia Molina (“La casa nueva”, “Ya no te voy a leer” y “Lucrecia”, entre varios otros).<sup>106</sup> De Lara Zavala, el cuento “Crucifixión” se destaca por las dos siguientes razones: primero, porque se trata de ritos formales (se hacen en grupo); segundo, porque resultan ser “ritos primitivos”. Raras veces se ven ambos fenómenos en la narrativa de occidente. Otros que han cultivado este tipo de cuento son Elena Poniatowska, Juan Tovar, Marco Antonio Campos, Guillermo Samperio, Ethel Krauze y Juan Villoro.

A decir verdad, lo que llamamos la “Onda” es una especie de iniciación en masa, toda una generación que se esfuerza por

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 11-20, 53-66 y 87-91, respectivamente.

<sup>103</sup> Sergio Pitol, *Cementerio de tordos* (México: Océano, 1982), pp. 57-72, 73-76 y 141-145, respectivamente.

<sup>104</sup> Hernán Lara Zavala, *De Zitilchén* (México: Joaquín Mortiz, 1981), pp. 7-15.

<sup>105</sup> Hernán Lara Zavala, *El mismo cielo* (México: Joaquín Mortiz, 1987), pp. 142-153.

<sup>106</sup> Silvia Molina, *Dicen que me case yo* (México: Cal y Arena, 1990), pp. 13-15, 17-19 y 51-56, respectivamente.

independizarse de los valores de la generación de sus padres. En las palabras de Elena Poniatowska, ser de la “Onda” significa lo siguiente:

Ser muy chavo.

Hablar cierto lenguaje.

Utilizar cierto tipo de ropa.

Compartir una sensación horrible de alienación y de aislamiento en esta sociedad.

Hermanarse a través de las bandas, el rock, los hoyos fonquis.

Leer las revistas del rock: *Conecte*, *Simón Simonazo*, *Rockola*.<sup>107</sup>

De nuevo, me apresto a afirmar que los integrantes de este “movimiento” nunca hicieron ningún manifiesto que los uniera, ni tenían conciencia de formar parte de grupo alguno, ni siquiera de manera informal. Algunos, hasta la fecha, protestan de que se los haya tachado con semejante etiqueta. Sin embargo, los cuentistas que, consciente o inconscientemente, seguían más las pautas arriba expuestas fueron José Agustín, René Avilés Fabila, Héctor Manjarrez y Parménides García Saldaña. Conocer ciertas obras clave de este cuarteto es tener una idea más o menos fija de lo que era la llamada rebelión/manifestación ondera. La mayoría de los críticos de este fenómeno señalan como obra seminal el cuento de José Agustín “¿Cuál es la onda?”, de *Inventando que sueño*.<sup>108</sup> Y hay fundamento para ello: allí se establece el “culto a la juventud”, el “culto al rockanrol”, una mofa del *establishment* y, antes que nada, un nuevo lenguaje, que servirá de cemento entre los llamados onderos, que, de otra manera, se tendrían que considerar totalmente desligados. Y en

---

<sup>107</sup> Poniatowska, *¡Ay vida no me mereces!*, p. 196.

<sup>108</sup> José Agustín, *Inventando que sueño* (México: Joaquín Mortiz, 1968), pp. 53-87.

cuanto al lenguaje, no es un simple caló compuesto de albures y anglicismos (un casamiento entre lo “pachuco” y lo “caifán”); no, especialmente en ese cuento, el asunto es mucho más complejo. Margo Glantz ha dicho acertadamente que “lo narrado se supedita al ritmo rockanrolero que sedimenta la anécdota, casi inexistente”.<sup>109</sup> Por cierto, la música rock será para los jóvenes el nuevo estandarte “espiritual”. Pero la crítica se esquivo un poco del camino cuando agrega el calificativo: “casi inexistente.” La verdad es que sí hay anécdota; a despecho de todas las normas sociales preestablecidas, los jóvenes toman la iniciativa de arreglarse la situación a su propia manera, primero, al intentar casarse sin credenciales y, luego, al conseguir un departamento donde convivir, en aras del *free love* de los 60. Pero volviendo al asunto del lenguaje, los componentes de esta nueva creación lingüística proceden de todos los registros del habla: hay alusiones a la alta literatura (*Tres tristes tigres*, *Rayuela*), a personajes históricos (Jacqueline Kennedy) y a las culturas internacionales, que demuestran un conocimiento muy amplio del mundo en todos los niveles, no sólo los más bajos, urdidos por los *beatniks*, *hippies* y concurrentes de los bares de Tijuana.<sup>110</sup> Ciertamente es que la gran mezcla de idiomas constituye lo que tradicionalmente se conoce como *soriasmus* (el colmo de la pedantería), pero en ese cuento, “¿Cuál es la onda?”, casi siempre se le da un giro paródico que, en efecto, logra satirizar aquello que los jóvenes repudian. Un buen ejemplo es cuando, al hablar de bañarse, el protagonista tuerce el latinazo: “mens marrana in corpore sano”. A lo largo de la cuentística de Agustín, así como también de la de sus coetáneos, el lenguaje sigue siendo de gran importancia. En “Yautepec”,<sup>111</sup> que se considera un cuento aunque forma parte,

---

<sup>109</sup> Glantz, *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, p. 100.

<sup>110</sup> Carlos Monsiváis citado por Glantz, *Ibid.*, pp. 97-100.

<sup>111</sup> José Agustín, *Cerca del fuego* (México: Joaquín Mortiz, 1996), pp. 31-46.

también, de la novela *Cerca del fuego*,<sup>112</sup> se ven todavía las palabras soeces y el albur usados con aquellos mismos fines humorísticos. Pero se vislumbran también las alusiones a los grandes literatos universales y, al nivel estratégico escritural, se usa un fino estilo indirecto libre que ayuda a aligerar el fluir de la narración, función que en el cuento previo la ejercía el ritmo musical. En los últimos cuentos de Agustín, *No hay censura*,<sup>113</sup> ya hay cambios en el “uso” del lenguaje, pero, en principio, el autor sigue fiel a su principio de “la libertad de la palabra”. El primer cuento, “Transportarán un cadáver por exprés”,<sup>114</sup> es patentemente pornográfico (necrofílico), pero se usa un lenguaje casi clásico, a pesar de que la obra, en su totalidad, hace pensar en una verdadera pesadilla (acaso debido al “hambre” del hombre y las “drogas” de la mujer). Y en cuanto al lenguaje, el cuento titular<sup>115</sup> da una vuelta de 180 grados. Mediante sus palabrotas netamente mexicanas contraviene por completo, y en forma de círculos concéntricos, la proposición de que “no hay censura”. La hay en todos lados y el protagonista se encuentra atrapado en el centro de todos esos círculos: es censurado por su hermano, por su primo (quien le contrató para que censurara las películas que se pasarán por la televisión), por los directores, por los de la seguridad y en fin... Pero en la mayoría de los cuentos de este libro, estamos ante la sátira más realista del Agustín de algunas de sus novelas, como, por ejemplo, *Ciudades desiertas*,<sup>116</sup> y ya está ausente aquel tono y aquel lenguaje, por demás juguetones e irreverentes.

---

<sup>112</sup> José Agustín, *Cerca del fuego* (México: Plaza y Janés, 1986). *Furor matutino* (México: Diana, 1985), pp. 161-177.

<sup>113</sup> José Agustín, *No hay censura* (México: Joaquín Mortiz, 1988).

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 9-24.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 25-40.

<sup>116</sup> José Agustín, *Ciudades desiertas* (México: Edivisión, 1982).

Si bien en la obra de René Avilés Fabila se mengua el lenguaje radical de Agustín, todavía hay dejos muy especiales y algunos de sus cuentos resultan verdaderas crónicas del movimiento ondero. Uno de los mejores ejemplos es su cuento “El viento de la ciudad”, de *La lluvia no mata las flores*.<sup>117</sup> Todos los elementos están: “Qué onda maravillosa: hippies aborígenes y católicos modernizando los ritos eclesiásticos, tocando Beatles.”<sup>118</sup> Y el ambiente es un night club ondero, cuyo nombre sigue metamorfoseando a lo largo del cuento: El Caballo Marica, El Caballo Homosexual, El Caballo Pederasta, El Caballo que es Yegua, El Caballo Puto, etc. Además, en esta sociedad se detesta a la gente “fresa” de la zona rosa y a “esa clase media abominable que produjo la Revolución”.<sup>119</sup> Obviamente, con tan prolífica producción, Avilés Fabila no se quedó estrictamente con las idiosincrasias de la “Onda”; tiene cuentos al estilo “clásico”, otros de metaficción y un gran conjunto de relatos que cultivan el tema del amor. Por cierto, su obra todavía no cuenta con la atención crítica que merece.

A Héctor Manjarrez se le tiene que considerar primero como novelista, luego, cuentista y, por último, poeta. Sólo ha publicado dos colecciones de cuentos,<sup>120</sup> *Acto propiciatorio* y *No todos los hombres son románticos*,<sup>121</sup> pero éstas llevan todas las marcas de un ondero que ha hecho sus “viajes”, de ida y vuelta. Si el primer libro es de carácter experimental y funciona como una secuencia de cuentos, el segundo es bastante

---

<sup>117</sup> René Avilés Fabila, *La lluvia no mata las flores* (México: Joaquín Mortiz, 1970), pp. 46-74.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>120</sup> Véase un tercer volumen de cuentos de Héctor Manjarrez, *Ya casi no tengo rostro* (México: ERA, 1996).

<sup>121</sup> Héctor Manjarrez, *Acto propiciatorio* (México: Joaquín Mortiz, 1970). *No todos los hombres son románticos* (México: ERA, 1983).

parecido a la última colección de cuentos de José Agustín, con su erotismo/pornografía (por ejemplo, “Historia”,<sup>122</sup> del segundo tomo) y su lenguaje, ya de tendencias más tradicionales. Se ha colado, también, hasta el corazón de la crítica social que, junto con los simples valores vivenciales, toma conciencia de todos los espacios del mundo: Londres, San Francisco, Yugoslavia, Mixcoac, Nicaragua, etc.

Si Avilés Fabila resulta el más prolífico de los cuentistas onderos (con unos dieciséis libros de cuentos), Parménides García Saldaña se conocería como el que más “agarraba la onda” en defensa de los “excesos”: la música del rock, la diversión desahogada, la droga.<sup>123</sup> Pero se conoce también como el que menos escribió. Su producción literaria se limita a una novela, *Pasto verde*, un libro de cuentos, *El rey criollo*, otro de ensayo, *En la ruta de la onda*, y uno más de poesía, *Mediodía*.<sup>124</sup> Si bien el rockanrol lo hacía trepar por las paredes y llegar “al techo, como chango”,<sup>125</sup> la droga y la pulmonía le quitaron la vida a los 38 años.

Otros nombres de esta promoción dignos de mencionarse son Gerardo de la Torre, Dámaso Murúa, Angelina Muñiz, Margo Glantz y Xorge del Campo. Mientras que De la Torre hace el papel de defensor de la clase obrera, Murúa es uno de los más prolíficos narradores sobre lo provinciano (diecisiete libros). Y si la producción cuentística de las escritoras Muñiz y Glantz es muy reducida, cada una tiene su fuerte en otros

---

<sup>122</sup> Héctor Manjarrez, *No todos los hombres son románticos* (México: ERA/SEP, 1986), pp. 15-30.

<sup>123</sup> Jorge Ruffinelli, “Código y lenguaje en José Agustín”, en *La Palabra y el Hombre* (Xalapa, Universidad Veracruzana, 1975), núm. 13, pp. 57-62.

<sup>124</sup> Parménides García Saldaña, *Pasto verde* (México: Diógenes, 1968). *El rey criollo* (México: Diógenes, 1971). *En la ruta de la onda* (México: Diógenes, 1974). *Mediodía* (México: Joaquín Mortiz, 1975).

<sup>125</sup> Poniatowska, *¡Ay vida no me mereces!*, p. 188.



géneros: si esta última representa una de las mejores críticas literarias del país, aquélla sobresale como novelista. Por último, el aporte más importante de Del Campo está, a la manera de Valadés y Emmanuel Carballo, en el ámbito de la promoción del género, mediante la crítica y sus antologías especializadas.<sup>126</sup>

### Tercera promoción (Los años 70 y 80)

Como es de esperar, sería menos que sensato tratar de aplicar un enfoque nítido a los cuentistas de esta promoción, pues todavía están en vías de grandes metamorfosis, no sólo en lo que atañe a temas y modalidades, sino también porque algunos todavía vacilan entre un género y otro. Lo más prudente, por ende, será realizar un repaso, como a vista de pájaro, de núcleos de escritores sueltamente hilvanados mediante las tendencias afines que se detectan en su obra cuentística.

Un buen punto de partida será Guillermo Samperio, uno de los cuentistas mexicanos más importantes de la actualidad, debido a sus diecisiete excelentes libros (entre los cuales figura una antología personal y varias reediciones),<sup>127</sup> que contienen entre sí unos 173 cuentos. Su temática es vasta y su dominio de las técnicas y modalidades del género es completo, lo cual lo vincula de manera informal con algunos de los escritores que lo precedieron. De hecho, uno de los antecesores, con quien

---

<sup>126</sup> *Narrativa joven de México*, sel. de Xorge del Campo, pról. de Margo Glantz (México: siglo XXI, 1969). *Cuentistas de la revolución mexicana*, pról., sel. y notas de Xorge del Campo (México: Eds. Luzbel, 1985), 8 t. *El cuento del fútbol*, ed. y notas de Xorge del Campo (México: Eds. Luzbel, 1986).

<sup>127</sup> Guillermo Samperio, *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos, 1974-1999* (México: FCE, 1999). *Antología personal. Ellos habitaban un cuento*, "Diálogo con Guillermo Samperio" de Leo Eduardo Mendoza (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990).

mejor se le podría comparar, es José Emilio Pacheco: ambos cultivan lo realista, lo absurdo, lo metaficticio, lo fantástico y el cuento de iniciación. Tiene también dos ciclos temáticos de mucho interés: el movimiento estudiantil del 68 (“Aquí Georgina”, “Una noche de noticias”, entre otros)<sup>128</sup> y una afición por el rock y el jazz (“Tomando vuelo”, de *Tomando vuelo y demás cuentos*;<sup>129</sup> “Sueños de escarabajo” y “Mañanita blusera”, de *Gente de la ciudad*).<sup>130</sup> Además, su diestro manejo del microrrelato, con todo su humor e ironía, lo emparenta también con los maestros del subgénero de antaño.

Su libro *Gente de la ciudad* es, hasta ahora, su obra de mayor madurez, compuesta en su mayoría de múltiples viñetas, exentas muchas veces de cualquier material anecdótico, que entre sí constituyen un mosaico de la ciudad de México. Es, más bien, un complejo cuadro de los mismos “defeños” —no sólo los entes de carne y hueso, sino también aquellos objetos inanimados (como los topes) que le dan su carácter tan singular a la ciudad más grande del mundo. Algunos de los textos, sin embargo, sí constituyen verdaderos “cuentos autónomos”, en el sentido más estricto de la palabra. Un buen ejemplo sería “Relato con jacaranda”,<sup>131</sup> de corte realista, que desarrolla la temática del desmoronamiento de una familia adinerada de Lomas de Chapultepec, a través de la crueldad indirecta, psicológica, ejercida por un padre hacia su hija de veintiocho años. La trama está perfectamente desarrollada y se usa la técnica

---

<sup>128</sup> Guillermo Samperio, *Lenin en el fútbol* (México: Grijalbo, 1978), pp. 65-81 y 87-89, respectivamente.

<sup>129</sup> Guillermo Samperio, *Tomando vuelo y demás cuentos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1976), pp. 11-16.

<sup>130</sup> Guillermo Samperio, *Gente de la ciudad* (México: FCE, 1986), pp. 161-165 y 107-113, respectivamente.

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 145-150.

de la focalización cinematográfica para hacer vívida la imaginería del ambiente. Por otro lado, Samperio es, como lo vimos en Pacheco y Pitol, un maestro de la modalidad metaficticia. Uno de los textos más representativos de esta vertiente se titula “Ella habitaba un cuento”.<sup>132</sup>

Como ya se ha mencionado en relación con otros libros, hay antecedentes a *Gente de la ciudad* como una “secuencia de cuentos”. Otros dos contemporáneos de Samperio que cuentan con libros de este tipo son María Luisa Puga y Hernán Lara Zavala. *Las posibilidades del odio*,<sup>133</sup> de Puga, tiene lugar en Kenya; y aunque esto no se puede probar al cien por ciento, se intuye a través del tono y la temática la presencia de un solo focalizador, una sola sensibilidad, mexicana, dentro de los seis relatos autónomos que componen el libro. *De Zitilchén*, de Lara Zavala, es el ejemplo más espectacular de este fenómeno en la cuentística mexicana. Aquí sí hay imbricaciones muy claras entre un cuento (otra vez totalmente autónomo) y otro, y la totalidad conforma el mundo complejo y maravilloso de un pueblito rodeado por las selvas campechanas. Numerosos niveles de vida (un buen sorteo de las edades, las profesiones, las clases sociales) se escudriñan; se sondan varios sentimientos, temores, apetitos, pecados e hipocresías. Y las técnicas escriturales corren la gama entre lo tradicional-realista y lo autorreferencial, con lo cinematográfico de por medio.

Otra figura de considerable obra exclusivamente cuentística (cuatro colecciones y una antología que recoge y mantiene ante el público dos de ellas),<sup>134</sup> y que también comparte con Samperio la

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, pp. 169-179.

<sup>133</sup> María Luisa Puga, *Las posibilidades del odio* (México: Siglo XXI, 1978).

<sup>134</sup> Agustín Monsreal, *Los ángeles enfermos* (México: Joaquín Mortiz, 1979). *Cazadores de fantasmas* (México: Delegación Venustiano Carranza, 1980). *Sueños de segunda mano* (México: Folios, 1983). *Pájaros de la misma*

predilección por lo autorreferencial y la crítica social, es Agustín Monsreal. Un rasgo insistente en las metaficciones de este escritor es la figura del “autor frustrado”. En nuestro día, la vida del escritor se ha vuelto tan “narrable” como la de cualquier otra profesión-afición (¿y por qué no?). Pero fiel a aquella otra virtud que hemos visto en otros practicantes de esta modalidad (Pacheco, Pitol, Samperio), Monsreal también se cuida de no hacer de su autorreferencialidad un mero juego literario/hermético/terapéutico. Cultiva, al mismo tiempo, otros referentes de valor “humano”, que infunden trascendencia a sus cuentos. Suele sazonar sus textos con ese tono sarcástico/irónico tanpreciado y apreciable en el cuento mexicano. Mantiene ante los ojos del lector la crítica social, dando frente a la corrupción, la desigual lucha entre los sexos y la “solemnidad” corrosiva de los pedantes. Es otro gran cuentista cuya obra todavía no ha recibido el estudio minucioso y serio que merece, aunque uno de los últimos ensayos de Edmundo Valadés comienza a enmendar esta falta.<sup>135</sup>

Tres cuentistas, de cuatro o cinco libros cada uno, que, como tantos otros de estos años, se podrían considerar como “intimistas”, pero siempre con el peligro de mermar el valor particular de cada uno, son Federico Patán, Marco Antonio Campos y Juan Villoro. Mientras que los dos primeros también escriben poesía y novelas, el último acaba de incursionar en la novela y es conocido por sus ensayos y libros infantiles. Los tres libros de cuentos de Patán<sup>136</sup> se titulan *Nena, me*

---

*sombra* (México: Océano, 1987). *Lugares en el abismo* (México: García y Valadés, 1993). *Infiernos para dos, 1979-1993* (México: UNAM, 1995).

<sup>135</sup> Edmundo Valadés, “Monsreal, gran cuentista”, en Luz Elena Zamudio Rodríguez y otros, *Vivir del Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1995), pp. 29-35.

<sup>136</sup> Véase las dos colecciones de cuentos posteriores de Federico Patán, *La piel lejana* (México: CNCA, 1998). *Encuentros* (México: The University of Texas at El Paso/Ediciones y Gráficos Eón, 2006).

llamo Walter, *En esta casa* y *El paseo y otros acontecimientos*.<sup>137</sup> Lo que se nota primero en los cuentos de este escritor son su control del lenguaje literario y su pleno conocimiento de las estrategias de la narración. Se trata de un ejecutor del arte verbal que llega al género cuento ya totalmente maduro. Aunque a Patán no se le podría considerar como hacedor de obras muy autoconscientes, frecuentemente se le nota un leve toque de autorreflexión, como en el uso tan interesante que hace del epígrafe. A diferencia de los narradores más convencionales, que lo emplean sólo para anticipar el conflicto o el desenlace de la obra, en algunos cuentos de Patán este recurso representa un elemento integrado a la obra misma. El cuento “Gianciotto”,<sup>138</sup> de su segunda colección, adquiere este título de su propio epígrafe (procedente de alguna obra de Marco Denevi): “Gianciotto, que era celosísimo, cayó en la trampa.”<sup>139</sup> Lo curioso es que dentro del cuento no hay ningún personaje de este nombre. Y el epígrafe señala, en efecto, el conflicto de la obra: aquí hay un ricacho que, por celos, ha contratado los servicios de un investigador privado, quien al final resulta ser un agente doble: recibe no sólo el dinero del que lo ha contratado para vigilar a su esposa, sino que también goza de las atenciones íntimas de ésta. En esto se completa el círculo: los celos del hombre pudiente le han tendido esa trampa del epígrafe. Otro recurso importante en la cuentística de este autor son sus diversas maneras de postergar ciertas informaciones, junto con el fino manejo de la estrategia de la repetición. El efecto final es aquel tan deseado de la participación activa (y el interés) del lector. Sus obras breves también suelen re-

---

<sup>137</sup> Federico Patán, *Nena, me llamo Walter* (México: FCE, 1985). *En esta casa* (México: FCE, 1987). *El paseo y otros acontecimientos* (México: CNCA, 1993).

<sup>138</sup> Patán, *En esta casa*, pp. 7-17.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 7.

matarse con una situación muy intensa para el protagonista, como es el caso de los cuentos titulares de ambos libros.<sup>140</sup>

*La desaparición de Fabricio Montesco*,<sup>141</sup> de Marco Antonio Campos, es un libro “híbrido”, organizado según cuatro categorías temático-estructurales y tres distintos subgéneros literarios. Las dos categorías más interesantes son los cuentos epistolares que tratan el tema de la crisis de identidad del mexicano en el extranjero (“Desde el infierno” y “El parisiense”)<sup>142</sup> y los que desarrollan el tema del artista que va en busca del sentido de la vida y que se sorprende al encontrarlo en el amor (“Zaratustra” y el cuento titular).<sup>143</sup> Su segundo libro, *No pasará el invierno*,<sup>144</sup> comparte con tantas otras obras mexicanas la modalidad de la iniciación (ver especialmente “María del Sol”),<sup>145</sup> pero el cuento más impresionante es el titular,<sup>146</sup> en el que se experimenta el terrorismo absoluto, a la manera del 68, pues al protagonista lo torturan dentro de una especie de manicomio, pintado totalmente de blanco.

Los tres libros más importantes de Juan Villoro —*La noche navegable*, *Albercas* y *Tiempo transcurrido*—<sup>147</sup> encierran una gran variedad, tanto formal como temática, que incluye las iniciaciones (que ya parecen ser un rito necesario para todo escritor de la época), la música rock y el jazz (en Europa), un

---

<sup>140</sup> Patán, *Nena, me llamo Walter*, pp. 39-51. *En esta casa*, pp. 77-89.

<sup>141</sup> Marco Antonio Campos, *La desaparición de Fabricio Montesco* (México: Joaquín Mortiz, 1977).

<sup>142</sup> *Ibid.*, pp. 11-27 y 43-49, respectivamente.

<sup>143</sup> *Ibid.*, pp. 29-38 y 79-100, respectivamente.

<sup>144</sup> Marco Antonio Campos, *No pasará el invierno* (México: Joaquín Mortiz, 1985).

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 35-50.

<sup>146</sup> *Ibid.*, pp. 83-99.

<sup>147</sup> Juan Villoro, *La noche navegable* (México: Joaquín Mortiz, 1980). *Albercas* (México: Joaquín Mortiz, 1985). *Tiempo transcurrido (Crónicas imaginarias)* (México: SEP/CREA/FCE, 1986).

laberinto arquitectónico literario altamente autoconsciente (en “Noticias de Cecilia”,<sup>148</sup> del segundo tomo) y una imaginativa recreación de aquellas supuestas crónicas que no dejan de ser cuentos. Se ven al principio de su obra las huellas de la “Onda”, pero su cuentística pronto rebasa tales límites para desembocar en algunas de las obras más memorables de los últimos años. Se trata de un gran escritor, tanto del presente como del porvenir.

Otros tres cuentistas de importancia, cuyo punto común es haber situado la mayoría de sus relatos en provincia, son Jesús Gardea, Daniel Sada y Rafael Gaona.

Gardea, chihuahuense, cuenta con seis libros de cuentos,<sup>149</sup> que crean entre sí un mundo más parecido a los infiernos de Rulfo que al de ningún otro escritor de la actualidad. Es un mundo repleto de imágenes a la vez campestres y poéticas. El sol calcinante es la más insistente de éstas; después, el viento y el polvo. Pero hay que recordar que en el norte, durante el invierno, a veces hace un frío casi insoportable. Y en esta región, la soledad, debido principalmente a las enormes distancias, también ha asentado sus bases, como en el cuento “Señor Colunga”, de *Las luces del mundo*.<sup>150</sup> Aquí un grupo de hombres ha acompañado al curandero, en una mañana de escarcha, a la casa de cierta pareja de viejitos. La mujer está grave de “tiricia” y los ayudantes del curandero están allí para sujetarla, porque sufre de ataques muy graves cuando aparecen desconocidos. Lo único que encuentran es la extrema tristeza

---

<sup>148</sup> Villoro, *Albercas*, pp. 23-41.

<sup>149</sup> Jesús Gardea, *Los viernes de Lautaro* (México: Siglo XXI, 1979). *Septiembre y los otros días* (México: Joaquín Mortiz, 1980). *Las luces del mundo* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986). *De Alba sombría* (New Hampshire: Ediciones del Norte, 1987). *Difícil de atrapar* (México: Joaquín Mortiz, 1995). *Donde el gimnasta* (México: Aldus, 1999).

<sup>150</sup> Gardea, *Las luces del mundo*, pp. 9-17.

—el llanto— del viejito, pues la mujer acaba de morir, aunque, según su marido, en el sol, frente a la ventana. Este cuento es típico del crudo realismo de Gardea, pero el cuento titular,<sup>151</sup> con su cargado simbolismo y fantasía (¿o realismo mágico?), demuestra otro lado del escritor. Mientras “Enceguece al hombre el súbito esplendor de la carne”<sup>152</sup> de una mujer, otra tiene “un vientre plano; un valle hasta donde llega, apagado, el rumor de los ríos”.<sup>153</sup> Y aparecen, en una placita al lado del restaurante, propiedad de la segunda mujer, dos niños que quieren que el hombre les dibuje en el suelo, con gis, un par de alas. Finalmente, se insinúa de manera enigmática que los niños, que según la mujer no son de allí, han subido al cielo en aquellas alas de gis; y la mujer trae la lluvia, de acuerdo con los sueños del hombre, que siempre ve ríos cuando la mira.

Daniel Sada es otro norteño cuyos espacios engloban la soledad, especialmente la de los prostíbulos y otros lugares de Baja California Norte. Su lenguaje, empero, es muy cuidado y barroco. Sada también se cuenta entre los grandes humoristas mexicanos, con la mira en las peculiaridades de aquella gente del norte (ejemplos: “Después” y “La averiguata”, ambos de *Registro de causantes*).<sup>154</sup>

Por su parte, Rafael Gaona, guanajuatense, enfoca no sólo los espacios provincianos y los del Distrito Federal, sino también los de otras partes del mundo. He aquí los subtítulos de su libro *Déjame que te cuente*:<sup>155</sup> “Cinco historias del D. F.”, “Una historia del mar”, “Intermedio en la Revolución”, “Dos

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, pp. 59-66.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>154</sup> Daniel Sada, *Registro de causantes* (México: INBA/Joaquín Mortiz, 1992), pp. 46-70 y 144-164, respectivamente.

<sup>155</sup> Rafael Gaona, *Déjame que te cuente* (México: Grijalbo, 1986).



historias de provincia”, “Una historia en Nueva York” y “Una historia en la selva”. Aunque Gaona llega tarde a ejercer su vocación literaria, aparece con todas las herramientas: muy poco se escapa de su ojo perspicaz y su registro total de lenguajes y geografías. Su arte es uno, a veces muy rudo, que proviene de una larga y variada experiencia vivencial.

Uno de los escritores más versátiles de México es el chihuahuense Carlos Montemayor. Es poeta, ensayista, traductor, novelista y tiene las tres siguientes colecciones de cuentos: *Las llaves de Urgell*, *Cuentos gnósticos* (publicado bajo el anagrama M. O. Mortenay) y *El alba y otros cuentos*.<sup>156</sup> Los dos primeros registran su profundo conocimiento de lo clásico y lo clásico-religioso, mientras que el último, a semejanza de algunos de sus poemas tempranos, trata, entre otros temas, los terrenos iniciáticos de su niñez en provincia. En 1994, ganó el “Premio Juan Rulfo”, de Francia, por su cuento “Operativo en el trópico o el árbol de vida de Stephen Mariner”.<sup>157</sup> Montemayor se destaca, además, como uno de los prosistas más poéticos de la literatura mexicana. Y quienes más comparten este detalle con él, en el ámbito del cuento, son Alberto Dallal y Bernardo Ruiz.

Silvia Molina, quien rehúsa considerarse feminista, cultiva, no obstante, un cuento muy directo y agudo sobre la autorrealización del individuo, especialmente la de la mujer. Este tema se expone de manera muy apasionante en los cuentos “Ya no te voy a leer” y “Recomenzar”, de su colección *Dicen que me case yo*.<sup>158</sup> Se vale de un estilo límpido y acertado, sin ningún toque de

---

<sup>156</sup> Carlos Montemayor, *Las llaves de Urgell* (México: Siglo XXI, 1971). *Cuentos gnósticos* (México: Premià, 1985). *El alba y otros cuentos* (México: Premià, 1987).

<sup>157</sup> Carlos Montemayor, *Operativo en el trópico o el árbol de vida de Stephen Mariner* (México: Aldus, 1994).

<sup>158</sup> Molina, *Dicen que me case yo*, pp. 17-19 y 79-92, respectivamente.

barroquismo. En Molina, se aprecian de cerca, y de manera convincente, las interrelaciones humanas que prestan significado y profundidad a la vida. Otras cuentistas de gran sensibilidad en cuanto al lugar de la mujer en la sociedad (y especialmente en cuanto a su “actualización”) son Bárbara Jacobs, en *Doce cuentos en contra*,<sup>159</sup> Ethel Krauze, en *Intermedio para mujeres*,<sup>160</sup> Brianda Domecq, en *Bestiario doméstico*,<sup>161</sup> y Magaly Martínez Gamba, en *Restos y cenizas*.<sup>162</sup> Mientras Jacobs cuenta con una temática muy variada y emplea una vasta geografía (la juventud, los problemas familiares, México, Canadá, etc.), el libro de Krauze está más “centrado” en los desafíos de las mujeres de hoy y se aproxima a su materia de manera directa (como en “La mula en la noria”).<sup>163</sup> El cuentario de Domecq se construye con base en un lenguaje y estructuras de altibajos muy inesperados. Por ejemplo, hay un gran salto entre el primer cuento, “De las rosas y otras cosas”,<sup>164</sup> de hechura esteticista, donde se pretende mantener una especie de microcosmos utópico para la dicha de una pareja y su sirvienta, y el cuento de iniciación suprarrealista intitulado “In Memoriam”,<sup>165</sup> en el cual la protagonista le dice adiós a su virginidad. En ambos casos, se trata de una absoluta desmitificación; las utopías “no existen” y el primer acto sexual resulta ser un verdadero fraude. El libro de Martínez Gamba es singular en que se está actualizando (de manera poética, pero fuertemente desmitificadora, a veces como especie de apología) las grandes figuras femeninas de la mitología griega.

---

<sup>159</sup> Bárbara Jacobs, *Doce cuentos en contra* (México: Martín Casillas, 1982).

<sup>160</sup> Ethel Krauze, *Intermedio para mujeres* (México: Océano, 1982).

<sup>161</sup> Brianda Domecq, *Bestiario doméstico* (México: FCE, 1992).

<sup>162</sup> Magaly Martínez Gamba, *Restos y cenizas* (México: UNAM, 1988).

<sup>163</sup> Krauze, *Intermedio para mujeres*, pp. 7-14.

<sup>164</sup> Domecq, *Bestiario doméstico*, pp. 11-18.

<sup>165</sup> *Ibid.*, pp. 70-75.

Una última categoría importante es la que se encuentra en los cuentos/ensayos/leyendas de escritores tales como Cristina Pacheco y Emiliano Pérez Cruz, donde el centro de interés son las regiones y los habitantes marginados (la mayoría de ellos de la ciudad de México o de sus “ciudades perdidas”). La obra de Cristina Pacheco parte de la tradición y práctica del llamado “nuevo periodismo” (*New Journalism*), que comienza a tener sus más grandes éxitos en la obra de Truman Capote, en los Estados Unidos (y que en México, al hablar de las obras más extensas, se ve en algunos de los libros de Elena Poniatowska). Pacheco, sin embargo, no se restringe a sus propias inmediaciones, por lo que algunos de sus textos llegan a ser verdaderas “leyendas”, como en el caso de “La osa y el gitano”, de *El corazón de la noche*.<sup>166</sup> En Pérez Cruz, se vive la miseria y “los lenguajes” de Ciudad Nezahualcóyotl, donde ya parece imposible que exista tal cosa como la esperanza. En estos textos,<sup>167</sup> el caló está a la altura del de la mejor literatura sobre Tepito.

He de mencionar, ahora, a varios escritores cuya cuentística merece alguna consideración seria, pero que se destacan primero como novelistas. Vicente Leñero tiene dos colecciones de cuentos (*La polvareda* y *Cajón de sastre*),<sup>168</sup> que últimamente se han recogido en una antología, bajo el nombre de *Puros cuentos*.<sup>169</sup> Su ilustre carrera, por supuesto, se debe a sus numerosas piezas teatrales y a sus novelas. Luis Arturo Ramos comenzó su carrera con los libros de cuentos *Siete veces*

---

<sup>166</sup> Cristina Pacheco, *El corazón de la noche* (México: El Caballito, 1989), pp. 9-13.

<sup>167</sup> Emiliano Pérez Cruz, *Tres de ajo* (México: Oasis, 1983). *Si camino voy como los ciegos* (México: Delegación Cuauhtémoc/DDF, 1987). *Borracho no vale* (México: Plaza y Valdés, 1988). *Aventuras de pata de perro* (México: Planeta, 1992).

<sup>168</sup> Vicente Leñero, *La polvareda* (México: Jus, 1956). *Cajón de sastre* (México: Universidad Autónoma de Puebla, 1981).

<sup>169</sup> Vicente Leñero, *Puros cuentos* (México: EMU, 1986).

*el sueño y Del tiempo y otros lugares*,<sup>170</sup> pero ha encontrado su verdadero espacio narrativo en la novela y la novela corta. Algo similar se puede decir de Humberto Guzmán<sup>171</sup> y Rafael Ramírez Heredia, aunque este último sí tiene varios libros de cuentos,<sup>172</sup> de incuestionable valía. Sus cuentos tratan el amor y muchas situaciones en las que se pone en tela de juicio la injusticia social. Por otra parte, Ramírez Heredia es muy conocido por sus obras detectivescas.

Por último, no sería justo olvidar a varios cuentistas muy prometedores, que inician en estos años su obra cuentística (o que después de algún tiempo han vuelto a publicar cuentos): Alberto Huerta, Alberto Ruy Sánchez (cuya obra siempre es difícil de ubicar en cuanto a géneros), Roberto Bravo, Lorenzo León, Miriam Ruvinskis, Ignacio Bentancourt, Ricardo Elizondo Elizondo, Martha Cerda, Humberto Rivas, Regina Cohen, Josefina Estrada, Alain Derbez, Bruno Estaño, Ana Clavel, Ana Terán, Mónica Lavín, Beatriz Escalante, Anamari Gomís.<sup>173</sup> Además, hay ciertos escritores de gran

---

<sup>170</sup> Luis Arturo Ramos, *Siete veces el sueño* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1974). *Del tiempo y otros lugares* (Xalapa: Amate, 1979).

<sup>171</sup> Humberto Guzmán, *La calle* (México: SEP/IPN, 1967). *Los malos sueños* (México: INJM, 1968). *Contingencia forzada* (México: FEM, 1971). *Manuscrito anónimo llamado consigna idiota* (México: Joaquín Mortiz, 1975). *Diario de un hombre común* (México: IPN, 1988). *Seductora melancolía* (México: SEP, 1988).

<sup>172</sup> Rafael Ramírez Heredia, *El enemigo* (México: Costa-Amic, 1966). *El rey que aguarda* (México: Diana, 1973). *Cuentos de viejos y niñas* (México: Diana, 1970). *Junto al río* (México: Ovaciones/Aeroméxico, 1983). *El Rayo Macoy* (México: Joaquín Mortiz, 1984). *Paloma negra* (México: Joaquín Mortiz, 1987). *Los territorios de la tarde* (México: Joaquín Mortiz, 1988).

<sup>173</sup> Alberto Huerta, *Ojalá estuvieras aquí* (México: Joaquín Mortiz, 1978). *Domingo y otros textos* (México: Delegación Venustiano Carranza, 1983). *Almohadón de vientos* (México: Premià, 1987). *Block de notas* (México: Joaquín Mortiz, 1989). Alberto Ruy Sánchez, *Los demonios de la lengua* (México: SEP/CREA, 1987). *Los nombres del aire* (México: Joaquín Mortiz,

renombre que cultivan otros géneros y sólo cuentan con una colección de cuentos: Maruxa Vilalta, Julieta Campos, Ulalume González de León, Federico Campbell, María Luisa Mendoza,

---

1987). Roberto Bravo, *No es como usted dice* (México: Joaquín Mortiz, 1981). *Brisa del sur* (México: UAM, 1984). *Vida del orate* (México: Joaquín Mortiz, 1990). *Lo que quedó de Roy Orbison* (México: UNAM, 1996). Lorenzo León, *Los hijos de las cosas* (México: Joaquín Mortiz/INBA, 1986). *La realidad envenenada* (México: SEP, 1986). *A través de la ventana* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987). *Miedo genital* (México: CNCA/INBA/Joaquín Mortiz, 1991). Miriam Ruvinskis, *La sala de partos verdes* (México: Bogavante, 1971). *El cuerpo del disfraz* (México: Hiperbatón, 1983). *El último pétalo* (México: Joaquín Mortiz, 1989). Ignacio Bentancourt, *De cómo Guadalupe bajó a la montaña y todo lo demás* (México: INBA/Joaquín Mortiz, 1977). *El muy mentado curso* (México: Premià, 1983). Ricardo Elizondo Elizondo, *Relatos de mar, desierto y muerte* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980). *Maurilia Maldonado y otras simplezas* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987). Martha Cerda, *Juegos de damas* (México: Joaquín Mortiz, 1988). *La señora Rodríguez y otros mundos* (México: Joaquín Mortiz, 1990). *De tanto contar* (Guadalajara: La Luciérnaga, 1993). *Las mamás, los pastores y los hermeneutas* (Monterrey: Eds. Castillo, 1995). Humberto Rivas, *Falco* (México: Katún, 1984). *Los abrazos caníbales* (México: UNAM, 1992). Regina Cohen, *Adentro el fuego* (México: SEP/CREA, 1985). *Entre ruinas* (Puebla: Asociación Periodística Síntesis, 1992). Josefina Estrada, *Domingo es buen día para morir* (México: Oasis, 1983). *Malagato* (México: Plaza y Valdés, 1990). Alain Derbez, *Los usos de la radio* (México: Joaquín Mortiz, 1988). *Cuentos de la región del Polvo y de la región del Moho* (México: Joaquín Mortiz, 1990). Bruno Estañol, *Ni el reino de otro mundo* (México: Joaquín Mortiz/CNCA/INBA, 1991). *Fata Morgana* (México: Joaquín Mortiz, 1989). Ana Clavel, *Fuera de escena* (México: SEP/CREA, 1984). *Amorosos de atar* (México: DIFOCUR-Gobierno del Estado de Sinaloa, 1992). Ana Terán, *Tiempo mutuo* (México: Juan Pablos Editor/UAM, 1989). Mónica Lavín, *Cuentos de desencuentro y otros* (México: SEP/CREA, 1986). *Nicolasa y los encajes* (México: Joaquín Mortiz, 1991). *Retazos* (México: Tava, 1995). *La isla blanca* (México: Lectorum, 1998). *Ruby Tuesday no ha muerto* (México: Diana/DIFOCUR, 1998). *Uno no sabe* (México: Plaza y Janés, 2003). Beatriz Escalante, *Tiempo mágico* (México: UAM-A, 1989). *El paraíso doméstico y otros cuentos* (México: Universidad Pedagógica Nacional, 1993). Anamari Gomis, *A pocos pasos del camino* (México: UAM-A, 1984). *La portada del Sargento Pimienta* (México: Cal y Arena, 1994).

Carlos Monsiváis, Marco Antonio Montes de Oca.<sup>174</sup> Otros escritores que recién se escapan de esta categoría con la edición de una segunda colección de cuentos son Emilio Carballido, Ignacio Solares, Eugenio Aguirre, David Martín del Campo, Paco Ignacio Taibo II y Luis Zapata.<sup>175</sup>

## Conclusiones

Los mexicanos no descuidan el arte; más bien lo fomentan y lo patrocinan. El desafío para el individuo, sin embargo, sigue siendo igual al de siempre: ser escritor requiere disciplina,

---

<sup>174</sup> Maruxa Vilalta, *El otro día, la muerte* (México: Joaquín Mortiz, 1974). Julieta Campos, *Celina o los gatos* (México: Siglo XXI, 1968). Ulalume González de León, *A cada rato lunes* (México: Joaquín Mortiz, 1970). Federico Campbell, *Tijuanenses* (México: Joaquín Mortiz, 1989). María Luisa Mendoza, *Ojos de papel volando* (México: Joaquín Mortiz, 1985). Carlos Monsiváis, *Nuevo catecismo para indios remisos* (México: Siglo XXI, 1982). Marco Antonio Montes de Oca, *Las fuentes legendarias* (México: Joaquín Mortiz, 1966).

<sup>175</sup> Emilio Carballido, *La caja vacía* (México: FCE, 1962). *El poeta que se volvió gusano y otros cuentos* (México: Extemporáneos, 1978). Ignacio Solares, *El hombre habitado* (México: Samo, 1975). *Muérete y sabrás* (México: Joaquín Mortiz, 1995). Eugenio Aguirre, *Cosas de ángeles y otros cuentos* (México: UNAM, 1992). *Cuentos de tierra y asfalto* (México: Oasis, 1984). *Un mundo de niño lleno de mar* (México: Gernika, 1986). David Martín del Campo, *El cerro del ruido* (México: SEP, 1982). *Domingo* (Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas/Colegio de Bachilleres de Chiapas, 1993). *Los hombres tristes* (México: Joaquín Mortiz, 1995). Paco Ignacio Taibo II, *Arcángeles, cuatro historias no muy ortodoxas de revolucionarios* (México: Alianza, 1988). *El regreso de la verdadera araña* (México: Joaquín Mortiz, 1988). *Amorosos fantasmas* (México: Grupo Patria, 1990). *Doña Eustolia blandió el cuchillo cebollero y otras historias* (México: Joaquín Mortiz, 1992). *Nomás los muertos están contentos* (México: Joaquín Mortiz, 1994). Luis Zapata, *De amor es mi negra pena* (México: Panfleto y Pantomima, 1983). *Ese amor que hasta ayer nos quemaba* (México: Posada, 1989).

madurez y conocimiento, no sólo de lo inmediato (personal-nacional), sino también de lo universal (internacional-inter-textual). Poder escribir implica una lectura portentosa. Y el género cuento en este país, a diferencia de la suerte que corre en estos días en muchos otros países, goza de un lugar significativo dentro del enorme marco artístico nacional. En los mejores cuentistas mexicanos, se percibe una cosmovisión multifacética y perspicaz. El buen cuentista mexicano sabe reír, sabe llorar, sabe desenmascarar a lo ridículo y absurdo, sabe enfocar y criticar la injusticia social, sin caer en el panfletismo gratuito. Cuando descubre lo grande y lo mezquino, tanto en sí como en otros, se burla de lo propio igual que de lo ajeno. Se ve también que el cuentista mexicano (por paradójico que pueda parecer) ha ensanchado los estrechos límites del género, sin desbordarse en una verborrea intolerable para el impaciente lector moderno. Prueba de esto es que, a la inversa de lo que siempre han pregonado los grandes teóricos del género, el cuento mexicano no sólo finca sus energías en el desarrollo de la “situación”, sino que también ilumina (o ensombrece, según el caso) las interioridades del personaje. A partir de Rulfo, digamos, lo que Poe y Quiroga y Borges creyeron imposible ya es una realidad en el nuevo cuento mexicano: tanto el personaje como el “hipotético” narrador han cobrado proporciones humanas dentro del restringido espacio del cuento. Hoy, en el nuevo cuento mexicano, lo trascendental convive en paz con lo antisolemne.

### **Epílogo Numérico**

Desde hace algunos años vengo diciendo que durante las últimas tres décadas ha habido una verdadera “explosión” en la producción de cuentos mexicanos. Pero no imaginaba cuán impresionante había sido ese incremento hasta que realicé

algunas de las investigaciones que hacen posible el presente estudio. La década de los 50 rindió un total de 201 libros de cuentos; la de los 60, 248; la de los 70, 251; la de los 80, 580. Esto representa un ascenso, en la publicación de libros, del 19% entre los años 50 y 60; del 1%, entre los años 60 y 70; y del 57%, entre los 70 y 80. Los años 1955 y 1964 fueron muy importantes para el desarrollo del cuento nacional, pues se publicaron 33 y 39 libros, respectivamente. Esta última cifra no se superaría hasta 1978, cuando se publicaron 40 títulos; y durante esa década, el año de más producción fue el 79, con 41 tomos de cuentos. El año más productivo durante las cuatro décadas fue 1986, con la aparición de 81 libros. He de advertir, sin embargo, que los 22 tomos que tengo registrados para 1995 no deben ser los únicos que aparecieron; mis búsquedas e investigaciones sólo llegan hasta el mes de agosto. En lo que va de la década de los 90 tengo registrados 304 libros. En los 50, 42 libros de cuentos fueron publicados por mujeres; en los 60, 38; en los 70, 41; y en los 80, 119. Por estas cifras se confirma que el cuento en México se encuentra en un estado de gran proliferación.



# CUENTA CUÁNTOS CUENTISTAS CUENTAN<sup>1</sup>

*Jaime Erasto Cortés*

## I. Los pilares de la comunidad cuentística

### *1. Las tres (o cuatro) jotas*

La crítica ha señalado que el cuento mexicano contemporáneo nace alimentado por la savia creadora de Juan José Arreola (1918) y Juan Rulfo (1914). Sin embargo, en un acto de justicia se debe agregar a José Revueltas (1914). Juan José, Juan, José forman un terceto, una trinidad artística, una piedra angular literaria. El primero recupera la fábula. El segundo prueba cómo dentro de los reducidos límites de un cuento se puede emplear las más evolucionadas técnicas narrativas. El tercero imprime al contenido una marea de dolor, ausencia, soledad, olvido, sueño, amor, muerte, felicidad. Los tres comparten una distintiva originalidad, una intensa imaginación, una particular visión del mundo. El Arreola cosmopolita, el Rulfo profundamente mexicano, el Revueltas filosófico tocan asuntos universales, miran al hombre y a la mujer, saben de sentimientos y pasiones, porque conocen la naturaleza humana, todo ello

---

<sup>1</sup> Véase Sandro Cohen y otros, *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, ed. y pres. de Federico Patán (Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992), pp. 89-100.

comprobable, respectivamente, en *Confabulario total*,<sup>2</sup> *El llanto en llamas*,<sup>3</sup> *Dios en la tierra*.<sup>4</sup>

## 2. Tres cuentistas, sólo cuentistas

Edmundo Valadés (1915-1994), Inés Arredondo (1928-1989) y Eraclio Zepeda (1937) quisieron ser cuentistas y nada más que cuentistas. Edmundo Valadés, autor de *La muerte tiene permiso* y *Las dualidades funestas*,<sup>5</sup> se ha empeñado en divulgar el cuento nacional y universal. Eraclio Zepeda, que publicó *Benzulul* y *Asalto nocturno*,<sup>6</sup> no se ha contentado con escribir cuentos, sino que también los transmite oralmente. Inés Arredondo, desde la aparición de *La señal*, en 1965,<sup>7</sup> conservó por espacio de catorce años su intención de ser cuentista, hasta que apareció, en 1979, *Río subterráneo*.<sup>8</sup> *Los espejos*<sup>9</sup> confirmó su filiación al género. Los tres no sucumbieron ante las tentaciones novelísticas; por el contrario, mantuvieron y consolidaron la práctica cuentística en México. Alejados conscientemente de las candilejas literarias, se hallan más próximos en sus personas y sus poéticas a los integrantes de posteriores generaciones. Valadés es un conocedor de los imperativos genéricos; Zepeda observa tanto al indígena como al habitante de

---

<sup>2</sup> Juan José Arreola, *Confabulario total 1941-1961* (México: FCE, 1962).

<sup>3</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1953).

<sup>4</sup> José Revueltas, *Dios en la tierra* (México: Ediciones El Insurgente, 1944).

<sup>5</sup> Edmundo Valadés, *La muerte tiene permiso* (México: FCE, 1955). *Las dualidades funestas* (México: Joaquín Mortiz, 1966).

<sup>6</sup> Eraclio Zepeda, *Benzulul* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959). *Asalto nocturno* (México: Joaquín Mortiz, 1975).

<sup>7</sup> Inés Arredondo, *La señal* (México: ERA, 1965).

<sup>8</sup> Inés Arredondo, *Río subterráneo* (México: Joaquín Mortiz, 1979).

<sup>9</sup> Inés Arredondo, *Los espejos* (México: Joaquín Mortiz, 1988).

la ciudad; Arredondo ofrece una gama de vidas sintetizadas y está a la caza de la señal, de la mirada reveladora de los seres.

### 3. *Ni dúo, ni trío, ni grupo, únicamente él: Carlos Fuentes*

Emmanuel Carballo pregunta: “¿A qué causas obedeció tu transformación de cuentista en novelista?” Carlos Fuentes responde: “No sé si tenga razón Faulkner cuando dice que el poeta fracasado va a dar en cuentista, y el cuentista roto para en novelista. Es más difícil la estructura del cuento que la de la novela. Pero la verdad es que necesitaba la novela para expresar lo que quiero decir.”<sup>10</sup> El cuento sujeta a Carlos Fuentes (1928). Carlos Fuentes hace y deshace dentro de una novela (“La novela es la búsqueda de la novela”, declara). Si en la novela expresa todo lo que desea, en el cuento no se le ve constreñido, ya que ahí se expresan también la conciencia histórica, el realismo social, la fantasía, el cosmopolitismo, el realismo simbólico, la ciudad de México, la fiesta del lenguaje. Ahí, en *Los días enmascarados*, *Cantar de ciegos*, *Agua quemada*.<sup>11</sup>

### 4. *Conclusión intermedia*

Irrepetibles son Arreola, Rulfo y Revueltas; inimitables también. Así que los cuentistas de años posteriores se dieron cuenta –aprendiendo mucho de ellos– que no podían, ni debían, seguir sus pasos, sin correr el riesgo de ser calificados, o estigmatizados, como pupilos bastardos.

---

<sup>10</sup> Emmanuel Carballo, “Conversación con Carlos Fuentes”, en *México en la Cultura* (México, *Novedades*, 15 de noviembre de 1959), p. 12.

<sup>11</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Los Presentes, 1954). *Cantar de ciegos* (México: Joaquín Mortiz, 1964). *Agua quemada* (México: FCE, 1981).

Ejemplares son Valadés, Zepeda, Arredondo; reproducibles también. Ser sólo cuentista no demerita, lo certifican ellos. La factura y el contenido de sus textos alcanzan los mejores niveles.

Excepcional es Carlos Fuentes; impar también. Su intensidad y fuerza como escritor se ponen de manifiesto tanto en sus cuentos como en sus novelas. Colocado en medio, acepta herencias y distribuye influencias. Los revolucionarios del lenguaje literario, los que abren a la lengua hablada las puertas de la literatura, encuentran en Fuentes el más preponderante guía.

## **II. Cuenta cuántos cuentistas cuentan en unos cuantos años**

Las décadas de los setenta y de los ochenta son ricas en producción cuentística. A los concursos convocados acude un sinnúmero de escritores; los títulos publicados alcanzan una suma considerable; las publicaciones periódicas albergan habitualmente textos breves; los investigadores del cuento mexicano se reúnen para compartir sus críticas y observaciones; la tradición antológica se mantiene; los jóvenes narradores leen sus relatos en encuentros regionales; los novelistas se conceden tiempo e interés para practicar el género; los cuentistas netos se conservan fieles a la forma. En fin, el cuento mexicano vive y goza de buena salud literaria.

La literatura mexicana de los últimos años, ante un análisis crítico, no responde a la intención de identificar grupos, corrientes poéticas, regionalismos. Tal situación obliga a estar pendiente de los individuos y de sus obras, porque se da el caso de que, de uno a otro producto, los temas, las visiones, los espacios cambian, y hasta radicalmente. Sin embargo, en páginas siguientes, se ofrece un primer agrupamiento que se constituirá como un ejercicio válido en la medida en que

se buscarán afinidades, cercanías; y también se encontrarán diferencias y contrastes. Obviamente, los estancos tienden a evitar el listado nominal y dejan fuera consideraciones de carácter formal y retórico, aunque, de manera general, las argumentaciones correspondientes girarán en torno a cuestiones como las siguientes: algunos textos se ajustan a los lineamientos de la composición cuentística, la combinación de realidad e imaginación, la representación de los sentimientos y pasiones, la aproximación sociológica, religiosa, vivencial..., la construcción redonda, el estilo eficaz, etc. Considérese también que un cuento vale por sí mismo y no necesariamente recibe calidad de sus congéneres o la otorga a éstos.

Como el punto de atención es el cuento, se excluye toda referencia a la producción novelística de aquellos autores que la tienen, la cual puede ser útil en algunos casos, pero que desviaría, en cierto grado, el análisis. Con ello se evita trasladar mecánicamente las categorías novelísticas al cuento, lo que equivaldría a hacer de este género una manifestación subsidiaria.

Somos conscientes de que un solo poema o un solo volumen de cuentos vale por sí mismo y no necesariamente por sus hermanos. Sin embargo, hemos optado por considerar a autores que han publicado más de un título, para así saber cuál ha sido su evolución y su permanencia en el género. Consecuentemente, según este criterio —si se quiere arbitrario, si se quiere funcional—, no son considerados: *No todos los hombres son románticos*,<sup>12</sup> de Héctor Manjarrez (1945); *Falco*,<sup>13</sup> de Humberto Rivas (1955); *La jaula del tordo*,<sup>14</sup> de Herminio

---

<sup>12</sup> Héctor Manjarrez, *No todos los hombres son románticos* (México: ERA, 1983).

<sup>13</sup> Humberto Rivas, *Falco* (México: Katún, 1984).

<sup>14</sup> Herminio Martínez, *La jaula del tordo* (México: Oasis, 1985).

Martínez (1949); *Las aguas derramadas*,<sup>15</sup> de Severino Salazar (1974).

### III. Cuéntame de los 70 y de los 80

#### 1. *El lado fantástico de la realidad*

La corriente fantástica en el cuento mexicano del siglo XX ha estado representada por Alfonso Reyes (1889-1959), Francisco Tario (1911-1977), Amparo Dávila (1928), Guadalupe Dueñas (1920-2002), María Elvira Bermúdez (1916-1988), René Avilés Fabila (1940) y otros. En las décadas más recientes, no se encuentran ni tantas mujeres, como en las precedentes, ni tampoco muchos hombres afiliados a esta expresión. Sin duda, dentro de la vasta producción, se puede observar un gusto por lo fantástico entre varios cuentistas, por lo que algunos de sus textos son de esa naturaleza, según lo consigna María Elvira Bermúdez en el prólogo a su antología *Cuentos fantásticos mexicanos*.<sup>16</sup> Emiliano González (1955), autor de *Los sueños de la bella durmiente*,<sup>17</sup> es también un investigador y un teórico de la literatura fantástica, la que así define en función de la lectura: “Detrás de la aparente realidad hay otro espacio, más estético, más erótico, y una manera de ejercitar las capacidades de percepción de esta realidad subyacente es leer literatura fantástica.”<sup>18</sup> Federico Patán, al escribir

---

<sup>15</sup> Severino Salazar, *Las aguas derramadas* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986).

<sup>16</sup> *Cuentos fantásticos mexicanos*, sel. y pról. de María Elvira Bermúdez (México: Oasis, 1963).

<sup>17</sup> Emiliano González, *Los sueños de la bella durmiente* (México: Joaquín Mortiz, 1978).

<sup>18</sup> Juan José Giovannini y Alejandro Semo, “Emiliano González o la estética del horror”, en *El Búho* (México, *Excélsior*, 4 de febrero de 1990), p. 2.

sobre *La linterna de los muertos*,<sup>19</sup> de Álvaro Uribe (1953), señala lo siguiente: “Uribe cultiva un tipo de literatura que maneja con soltura el cuento fantástico, la alegoría histórica, el relato de terror, etcétera. Pertenecen al mundo que con tanto entusiasmo Emiliano González explora en sus artículos y ensayos.”<sup>20</sup> Ambos autores fincan sus historias en la tradición cultural y la literatura universal occidentales, ya que saben y aceptan que sin ellas lo nuevo y lo presente no tendrían lugar.

## 2. *La inevitable consideración de ser y de haber sido*

Silvia Molina (1946), en *Lides de estaño* y en *Dicen que me case yo*,<sup>21</sup> no proclama ni defiende la condición de ser mujer, mujer-niña, mujer-madre, mujer-amante, pues sólo describe, cuenta, aunque resulte inevitable asociar el asunto literario con la autora-mujer. Caso contrario es el de Ethel Krauze (1954), quien, con *Intermedio para mujeres*,<sup>22</sup> mira a la mujer de distintos niveles sociales, rompiendo con el tradicional tratamiento delicado que la feminidad impone, al recurrir a un lenguaje directo, coloquial, in-censurable. Juan Villoro (1956) explicó: “El primer libro que escribí era muy inocente, como una plática en una fuente de sodas.”<sup>23</sup> Tal libro es *La noche navegable*.<sup>24</sup> En *No pasará el invierno*,<sup>25</sup>

---

<sup>19</sup> Álvaro Uribe, *La linterna de los muertos* (México: FCE, 1988).

<sup>20</sup> Federico Patán, “Reseña de *La linterna de los muertos*”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 12 de noviembre de 1989), p. 13.

<sup>21</sup> Silvia Molina, *Lides de estaño* (México: UAM, 1984). *Dicen que me case yo* (México: Cal y Arena, 1989).

<sup>22</sup> Ethel Krauze, *Intermedio para mujeres* (México: Océano, 1982).

<sup>23</sup> Rafael Luviano Delgado, “Juan Villoro. Entrevista”, en *La cultura al día* (México, *Excélsior*, 16 de mayo de 1985), p. 2.

<sup>24</sup> Juan Villoro, *La noche navegable* (México: Joaquín Mortiz, 1980).

<sup>25</sup> Marco Antonio Campos, *No pasará el invierno* (México: Joaquín Mortiz, 1985).

Marco Antonio Campos (1946) regresa con sus personajes a los años de su juventud. Federico Patán ha calificado esta obra como “un intento de reconstrucción, un proceso de acumulación de memorias, [...], un ejercicio de nostalgia”.<sup>26</sup> Este comentario también sería aplicable a la escritura de Silvia Molina: la casa en que se vivió, los amigos que se tuvo, la escuela a que se asistió, la familia a la que se perteneció. Como consideración general respecto a su obra, Bernardo Ruiz (1953), autor de *Viene la muerte*, *La otra orilla* y *Vals sin fin*,<sup>27</sup> informa: “En principio yo escribo para los jóvenes, yo considero que el público posible para mis textos son los jóvenes.”<sup>28</sup> Quizá dicha declaración la podrían hacer también Villoro y Campos.

El cuento “Block de notas”, que da título al libro de Alberto Huerta (1945), publicado en 1989,<sup>29</sup> coincide con otro, “Todo lo he perdido”,<sup>30</sup> en lo referente a la revisión de lo pasado; lo ya ido fluye desde la primera hasta la última página y resume, asimismo, tal perspectiva: “Busco mi block de notas, que es como buscar mi memoria.”<sup>31</sup> “Busco mi block de notas porque ahí apareces tú como en un sueño.”<sup>32</sup>

---

<sup>26</sup> Federico Patán, “Reseña de *No pasará el invierno*”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 16 de febrero de 1982), p. 21.

<sup>27</sup> Bernardo Ruiz, *Viene la muerte* (México: UNAM, 1976). *La otra orilla* (Puebla: Premià, 1981). *Vals sin fin* (México: SEP-Cultura, 1982).

<sup>28</sup> Javier Molina, “Bernardo Ruiz. Entrevista”, en *Unomásuno* (México, 11 de enero de 1983), p. 21.

<sup>29</sup> Alberto Huerta, *Block de notas* (México: Joaquín Mortiz, 1989), pp. 47-72.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 41-45.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 57.



### 3. Amor, amor, nació de ti, nació de mí, de la esperanza

Felipe Garrido (1942) ha permanecido fiel al cuento, hasta cultivar la minificción o el cuento breve. Entre sus temas destaca el amor, ingrediente básico y a la vez complejo en la relación de la pareja. Garrido observa a la mujer con una buena dosis de erotismo, tal como podemos leer en “La urna”, texto que le da título al volumen respectivo, publicado en 1984:<sup>33</sup> “Irene tiene una forma de lanzar hacia adelante los muslos, de clavar los tacones, de alzarse sobre las puntas, de comunicar ese movimiento al resto del cuerpo, de proyectarse frente al mundo cuando camina, que no conoce parangón.”<sup>34</sup> La siguiente declaración de José Ceballos Maldonado, autor de *Del amor y otras intoxicaciones*,<sup>35</sup> refuerza lo que plantea Garrido: “todos mis libros presentan la naturaleza conflictiva del amor. Las relaciones amorosas de las que hablo acusan la incomunicación de los amantes.”<sup>36</sup>

Guillermo Samperio (1948) cobra notoriedad con *Lenin en el futbol*,<sup>37</sup> volumen de corte realista que inicia una búsqueda de la escritura, constituida por títulos suficientemente ilustrativos como *Textos extraños*,<sup>38</sup> y que, al decir de Marco Antonio Campos, está marcada por la aparición de *Manifiesto de amor*,<sup>39</sup> que “Cierra el camino anterior y lo abre hacia dos vertientes esenciales: lo amo-

---

<sup>33</sup> Felipe Garrido, *La urna y otras historias de amor* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1984), pp. 9-35.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 22 y 25.

<sup>35</sup> José Ceballos Maldonado, *Del amor y otras intoxicaciones* (México: Novaro, 1974).

<sup>36</sup> Margarita García Flores, “José Ceballos Maldonado. Entrevista”, en *La Onda* (México, *Novedades*, 20 de octubre de 1974), pp. 6-7.

<sup>37</sup> Guillermo Samperio, *Lenin en el futbol* (México: Grijalbo, 1978).

<sup>38</sup> Guillermo Samperio, *Textos extraños* (México: Folios, 1981).

<sup>39</sup> Guillermo Samperio, *Manifiesto de amor* (México: El Tucán de Virginia, 1980).

roso y lo fantástico... En la vertiente amorosa hay una suerte de ligera ironía y de ternura que roza de delicadeza el aire; la mujer para Samperio es música, deseo, goce, celebración”.<sup>40</sup>

Según José Homero, “los amores de [Enrique] López Aguilar (1955) persiguen a su amada así en la tierra como en el cielo”.<sup>41</sup> Se trata de una observación acerca de *Amor eterno*.<sup>42</sup> José Francisco Conde Ortega apunta que el autor se coloca frente a los avatares del amor humano y que los vocablos del título “amor y eterno son realidades incompatibles, excluyentes, ya que el amor a lo largo del volumen o es una promesa, o una renuncia, o la muerte”.<sup>43</sup> José Homero, implícitamente, señala dicha incompatibilidad, al explicar que las historias tratan ya del desencuentro, ya del encuentro erróneo o del encuentro perverso.<sup>44</sup> Obviamente, el amor no es propiedad exclusiva de Garrido, Ceballos, Samperio y López Aguilar, pues muchos otros lo tratan; empero, pensamos que en ellos es sobresaliente.

#### 4. *La teología: juego inteligente. La religión: necesidad espiritual*

En la narrativa mexicana del siglo XX, no son abundantes la reflexión, la referencia, la concepción religioso-cristiana.

---

<sup>40</sup> Marco Antonio Campos, “Guillermo Samperio: la vida es humor e imaginación”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 7 de enero de 1989), p. 7.

<sup>41</sup> José Homero, “Reseña de *Amor eterno* de Enrique López Aguilar”, en *Semanario Cultural* (México, *Novedades*, 26 de junio de 1988), pp. 10-11.

<sup>42</sup> Enrique López Aguilar, *Amor eterno* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987).

<sup>43</sup> Francisco Conde Ortega, “Reseña de *Amor eterno*, de Enrique López Aguilar”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 2 de enero de 1988), p. 13.

<sup>44</sup> José Homero, “Reseña de *Amor eterno* de Enrique López Aguilar”, en *Semanario Cultural*, pp. 10-11.

Yáñez, Revueltas, Leñero son los ejemplos conspicuos. De la cuentística reciente, habrá que mencionar a Enrique López Aguilar, Angelina Muñiz-Huberman e Ignacio Betancourt.

Angelina Muñiz-Huberman (1936), con respecto a *Huerto cerrado, huerto sellado* y *De magias y prodigios*,<sup>45</sup> así como al conjunto de sus textos, ha explicado reiteradamente:

Yo no soy religiosa, aunque aparece mucho dios. Pero como término, como concepto filosófico. Creo que la teología (aunque nunca seré teóloga, ni creo en esas cosas), como juego inteligente, filosófico y lingüístico, es una de las expresiones más extraordinarias, junto con la cábala, que es un jugar con el lenguaje, al grado de haber una infinitud de interpretaciones.<sup>46</sup>

De *El muy mentado curso*,<sup>47</sup> su autor, Ignacio Betancourt (1948), dice: “La religión en mis cuentos se observa como una necesidad espiritual de los seres humanos; pero la manipulación y enajenación a la que se llega de pronto, por esa vía, es asunto de sátira.”<sup>48</sup>

Según se desprende de las declaraciones anteriores, se ha de afirmar que la religión no se localiza en los escritores mismos, sino como visión del mundo o materia literaria, abordada con las posibilidades que otorgan las formas y el lenguaje artísticos. Por lo tanto, no estamos ante una línea cuentística de amplias dimensiones, por el número de autores que la abor-

---

<sup>45</sup> Angelina Muñiz-Huberman, *Huerto cerrado, huerto sellado* (México: Oasis, 1985). *De magias y prodigios* (México: FCE, 1987).

<sup>46</sup> Rafael Luviano Delgado, “Angelina Muñiz-Huberman. Entrevista”, en *La cultura al día* (México, *Excélsior*, 31 de enero de 1986), p. 4.

<sup>47</sup> Ignacio Betancourt, *El muy mentado curso* (Puebla: Premià, 1984).

<sup>48</sup> Patricia Rosales y Zamora, “Ignacio Betancourt. Entrevista”, en *La cultura al día* (México, *Excélsior*, 10 de marzo de 1983), p. 3.

dan, aunque sí frente a una manifestación de sobresalientes registros particulares.

5. *La ciudad impone la crónica y también  
en el cuento se halla*

Las páginas de los periódicos albergan la nueva crónica, practicada por Josefina Estrada, Ignacio Trejo Fuentes, Arturo Trejo Villafuerte, tal como ocurría en el siglo XIX. Resurge, y sus autores demarcan sus espacios de competencia: las colonias Roma y Tacubaya, las zonas de Vallejo y Nezahualcóyotl. La ciudad de México, la más grande del mundo, se amplía hasta llegar a ser el área metropolitana. El lector de la crónica se pregunta qué tanto es verídico y atestiguado; qué tanto es imaginado. Y al vivir en las páginas de las publicaciones periódicas, se nutre o coincide con la ideología de tales publicaciones, pero, cuando aparece junto con otras en forma de libro, ha dejado atrás su inmediatez creadora, su actualidad descriptiva y se transforma circunstancialmente en pieza de ficción.

Cristina Pacheco (1941) ha sido calificada como la “cronista de los pobres”. *Para vivir aquí*, *Sopita de fideo*, *Cuarto de azotea*, *La última noche del «Tigre»*,<sup>49</sup> apuntan al mundo de los desposeídos con una gran dosis de ternura y comprensión.

Emiliano Pérez Cruz (1955) ha escrito *Si camino voy como los ciegos* y *Borracho no vale*,<sup>50</sup> conjunto de textos que se alimenta del reportaje, la crónica y el cuento, cumpliendo así con

---

<sup>49</sup> Cristina Pacheco, *Para vivir aquí* (México: Grijalbo, 1983). *Sopita de fideo* (México: Océano, 2003). *Cuarto de azotea* (México: SEP/Gernika, 1986). *La última noche del «Tigre»* (México: Océano, 1987).

<sup>50</sup> Emiliano Pérez Cruz, *Si camino voy como los ciegos* (México: Delegación Cuauhtémoc-DDF, 1987). *Borracho no vale* (México: Plaza y Valdés, 1988).

la denuncia, lo presenciado u oído y la intención estética, que integralmente recrea a seres y grupos marginados.

Respecto a *Los hijos de las cosas*,<sup>51</sup> Lorenzo León (1986) explica: “no trato de construir testimonios sino cuentos; tampoco me interesa denunciar a través de ellos.”<sup>52</sup> Esta concepción contrasta con la de Pacheco y Pérez Cruz, ya que la intención y creación originales son cuentísticas y no tienen que ver con la crónica, aunque el ambiente sea urbano y el nutriente sea la nota roja periodística.

Los personajes de *El Rayo Macoy*,<sup>53</sup> de Rafael Ramírez Heredia (1942), se emparentan con aquellos de los cuentistas antes señalados por medio de lo que Sergio Gómez Montero llama “la parte oscura de la sociedad”, “la naturaleza actual de la vida social”.<sup>54</sup> Ellos hablan como los de Pacheco y Pérez Cruz, con los registros propios de su tipología, es decir, su presencia y su voz ocupan un lugar literario.

Marco Aurelio Carballo, el reportero, comenzó a ser escritor en el taller literario de Rafael Ramírez Heredia. Marco Aurelio Carballo, el nacido en Chiapas, en *La tarde anaranjada*,<sup>55</sup> se muestra como un escritor de la ciudad de México, humorístico, irónico, sarcástico.

Dentro de esta línea urbana se encuentra *Cuatro bocetos*,<sup>56</sup> de Carlos Chimal (1954), que provoca en Sergio Gómez Montero la reflexión siguiente: “Libro que entre otras cosas obliga a la pregunta de si de alguna manera la ciudad no tiende a

---

<sup>51</sup> Lorenzo León, *Los hijos de las cosas* (México: Joaquín Mortiz/INBA, 1986).

<sup>52</sup> Javier Aranda Luna, “Lorenzo León. Entrevista”, en *La Jornada* (México, 2 de diciembre de 1986), p. 27.

<sup>53</sup> Rafael Ramírez Heredia, *El Rayo Macoy* (México: Joaquín Mortiz, 1984).

<sup>54</sup> Sergio Gómez Montero, “Reseña de *El Rayo Macoy*, de Rafael Ramírez Heredia”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 2 de marzo de 1985), p. 13.

<sup>55</sup> Marco Aurelio Carballo, *La tarde anaranjada* (México: El Mendrugo, 1976).

<sup>56</sup> Carlos Chimal, *Cuatro bocetos* (México: Martín Casillas, 1983).

destruir al escritor, al obligarlo a reproducir continua y ampliamente los procesos sociales que en ella se generan, y que de alguna forma le cierran el campo a la creación literaria. ¿No habrá llegado ya el tiempo, para la narrativa del país, de alejarse de la ciudad?”<sup>57</sup> La ciudad no ha dejado de aparecer en la narrativa, como se ha señalado, para el caso del cuento, en esta sección, aunque también las regiones septentrionales y sureñas, en la década de los ochenta, han sido espacio vital de seres y cosas, según se explica en la parte correspondiente de este estudio. Y a ello puede contribuir, ejemplificadoramente, *Las aguas derramadas*, de Severino Salazar.

#### 6. No sólo la ciudad es México o la descentralización literaria

Por mucho tiempo la ciudad de México fue el entorno inevitable, obligado o requerido, y a causa de ello se pensó que la provincia, el campo, el desierto, el mar, las serranías, los sitios con presencia indígena, habían sido desplazados. Pero Jesús Gardea (1939-2000), Daniel Sada (1953), Ricardo Elizondo Elizondo (1950), Francisco José Amparán (1957) recorren las regiones septentrionales: Chihuahua, Coahuila, Nuevo León. El último no transita por los páramos, las poblaciones rurales, las rancherías, como lo hacen los otros, sino por calles y sitios urbanos. Todos ellos son y viven en el norte, así que personajes, naturaleza y ambiente se muestran vitales. Ellos han escrito, respectivamente, *Los viernes de Lautaro*, *Juguete de nadie y otras historias*, *Relatos de mar, desierto y muerte*, *Cantos de acción a distancia*.<sup>58</sup> El sureste maya aparece en *De*

---

<sup>57</sup> Sergio Gómez Montero, “Reseña de *Cuatro bocetos* de Carlos Chimal”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 17 de diciembre de 1983), p. 10.

<sup>58</sup> Jesús Gardea, *Los viernes de Lautaro* (México: Siglo XXI, 1979). Daniel Sada, *Juguete de nadie y otras historias* (México: FCE, 1985). Ricardo

*Zitilchén*,<sup>59</sup> de Hernán Lara Zavala (1946); el estado de Veracruz en la *Vida del orate*,<sup>60</sup> de Roberto Bravo (1947); el noroeste en gran parte de la obra de Dámaso Murúa (1933), formada por *El Güilo Mentiras*, *Las redes rotas*, *Club Escarlata*,<sup>61</sup> entre muchos otros.

Este nuevo regionalismo no ha de interpretarse como una intención costumbrista o folklórica, ya que no busca destacar y corregir conductas, ni tampoco resaltar y valorar idiosincrasias locales, y mucho menos descubrir y reproducir colores y contornos locales. Se trata de un conjunto narrativo que, sobre una base geo-social particular, habla esencialmente de los mismos seres y de las mismas cosas que habitan en otras latitudes.

Roberto López Moreno (1942) traza una línea oscilante —que va de *Las mariposas de la tía Nati* a *Yo se lo dije al presidente*—<sup>62</sup> del sureste a la ciudad de México, de una búsqueda de identidad y un encuentro con la tradición a la existencia de los marginados, los depauperados de la gran urbe, y que regresa al punto original, Chiapas, el estado natal del cuentista, con *El arca de Caralampio*.<sup>63</sup>

---

Elizondo Elizondo, *Relatos de mar, desierto y muerte* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980). Francisco José Amparán, *Cantos de acción a distancia* (México: Joaquín Mortiz, 1988).

<sup>59</sup> Hernán Lara Zavala, *De Zitilchén* (México: Joaquín Mortiz, 1981).

<sup>60</sup> Roberto Bravo, *Vida del orate* (México: Joaquín Mortiz, 1989).

<sup>61</sup> Dámaso Murúa, *El Güilo Mentiras* (México: Marinas, 1971). *Las redes rotas* (México: Costa-Amic, 1979). *Club Escarlata* (México: Edamex, 1988).

<sup>62</sup> Roberto López Moreno, *Las mariposas de la tía Nati* (México: Cultura Popular, 1973). *Yo se lo dije al presidente* (México: FCE, 1982).

<sup>63</sup> Roberto López Moreno, *El arca de Caralampio. El extraño mundo zoológico de Chiapas* (México: Katún, 1983).

## 7. La convergencia de lo distinto

El agrupamiento temático u otro cualquiera es inoperante en muchos casos, como el que aquí nos ocupa. María Luisa Puga (1944) realiza un viaje literario (contrario a lo usual) del extranjero hacia su país natal. *Nena, me llamo Walter*,<sup>64</sup> de Federico Patán (1937), según opinión de Ignacio Trejo Fuentes, “no se parece para nada a la de otros escritores mexicanos, al menos de los que publican en los últimos diez años”.<sup>65</sup> Sergio Gómez Montero considera que a Luis Arturo Ramos “no es fácil ubicarlo en el panorama de la literatura actual del país”.<sup>66</sup> Para Emmanuel Carballo, Agustín Monsreal es “el cuentista más extraño de su generación”.<sup>67</sup> El empleo de la situación política en la narración corta singulariza a Orlando Ortiz (1945).

Lo anterior podría mover a una rápida conclusión: por diferentes, son mejores. Tal conclusión cancelaría el método de aproximación seguido en este ensayo, y evidentemente ése no es el propósito. Solamente se ha acudido a la única posibilidad restante.

Tal como su título lo indica, *Accidentes*,<sup>68</sup> de María Luisa Puga, es un conjunto cuentístico que tiene como pivote un contratiempo, un percance, una eventualidad, que, en términos mayores, significa la imposibilidad de ubicación social, algo que particularmente le preocupa a la narradora. Quizás Agustín Monsreal se acerca a ella en lo referente al interés

---

<sup>64</sup> Federico Patán, *Nena, me llamo Walter* (México: FCE, 1985).

<sup>65</sup> Ignacio Trejo Fuentes, “Reseña de *Nena, me llamo Walter* de Federico Patán”, en *Sábado* (México: *Unomásuno*, 30 de mayo de 1987), p. 6.

<sup>66</sup> Sergio Gómez Montero, “Reseña de *Los viejos asesinos* de Luis Arturo Ramos”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 18 de noviembre de 1981), p. 7.

<sup>67</sup> Emmanuel Carballo, *Notas de un francotirador* (Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco, 1990), pp. 231-233.

<sup>68</sup> María Luisa Puga, *Accidentes* (México: Martín Casillas, 1981).



que siente por la clase media mexicana, la que busca escalar socialmente más peldaños, sin darse cuenta de que sus sueños no son originales, sino de segunda mano. *Sueños de segunda mano* se llama la obra de Agustín Monsreal (1941).<sup>69</sup> La muerte, no únicamente asunto existencial, sino también resultado de una acción destructora, inmerecida, merecida, solicitada, incomprendida, eslabona los cuentos de *Los viejos asesinos*,<sup>70</sup> de Luis Arturo Ramos (1947). Paradójicamente, el análisis de estos escritores ha marcado ciertas e insospechadas coincidencias, porque los textos que a continuación se destacan de *Nena, me llamo Walter*, de Federico Patán, tienen que ver con la muerte, con una doble muerte. Se trata de “El paseo” y “En la isla”.<sup>71</sup> El primero sobresale también por su redondez formal y ejemplifica, en lo general, el rigor escritural y estructural del escritor. De los relatos, que no cuentos, pertenecientes a *Desilusión óptica*,<sup>72</sup> sobresalen aquellos que se alimentan de la realidad política, de la lucha por la libertad entre oprimidos y opresores, según se aprecia también en *El desconocimiento de la necesidad*,<sup>73</sup> de Orlando Ortiz.

### Obras consultadas

ARANDA LUNA, Javier. “Lorenzo León. Entrevista”, en *La Jornada*. México, 2 de diciembre de 1986.

CAMPOS, Marco Antonio. “Guillermo Samperio: la vida es humor e imaginación”, en *Sábado*. México, *Unomásuno*, 7 de enero de 1989.

---

<sup>69</sup> Agustín Monsreal, *Sueños de segunda mano* (México: Folios, 1983).

<sup>70</sup> Luis Arturo Ramos, *Los viejos asesinos* (México: Premià, 1981).

<sup>71</sup> Patán, *Nena, me llamo Walter*, pp. 76-77 y 77-90, respectivamente.

<sup>72</sup> Orlando Ortiz, *Desilusión óptica* (México: Claves Latinoamericanas, 1988).

<sup>73</sup> Orlando Ortiz, *El desconocimiento de la necesidad* (México: Oasis, 1984).

- CARBALLO, Emmanuel. "Conversación con Carlos Fuentes", en *México en la Cultura*. México, *Novedades*, 15 de noviembre de 1959.
- CONDE ORTEGA, José Francisco. "Reseña de *Amor eterno*, de Enrique López Aguilar", en *Sábado*. México, *Unomásuno*, 2 de enero de 1988.
- GARCÍA FLORES, Margarita. "José Ceballos Maldonado. Entrevista", en *La Onda*. México, *Novedades*, 20 de octubre de 1974.
- GARCÍA RAMÍREZ, Fernando. "Reseña de *Pájaros de la misma sombra*", en *Unomásuno*. México, 22 de junio de 1987.
- GIOVANNINI, Juan José y Alejandro Semo. "Emiliano González o la estética del horror", en *El Búho*. México, *Excélsior*, 4 febrero de 1990.
- GÓMEZ MONTERO, Sergio. "Reseña de *Cuatro bocetos* de Carlos Chimal", en *Sábado*. México, *Unomásuno*, 17 de diciembre de 1983.
- . "Reseña de *El Rayo Macoy*, de Rafael Ramírez Heredia", en *Sábado*. México, *Unomásuno*, 2 de marzo de 1985.
- . "Reseña de *Los viejos asesinos* de Luis Arturo Ramos", en *Sábado*. México, *Unomásuno*, 18 de noviembre de 1981.
- HOMERO, José. "Reseña de *Amor eterno* de Enrique López Aguilar", en *Semanario Cultural*. México, *Novedades*, 26 de junio de 1988.
- LUVIANO DELGADO, Rafael. "Angelina Muñiz-Huberman. Entrevista", en *La cultura al día*. México, *Excélsior*, 31 de enero de 1986.
- . "Juan Villoro. Entrevista", en *La cultura al día*. México, *Excélsior*, 16 de mayo de 1985.
- MOLINA, Javier. "Bernardo Ruiz. Entrevista", en *Unomásuno*. México, 11 de enero de 1983.
- PATÁN, Federico. "Reseña de *La linterna de los muertos* de Álvaro Uribe", en *Sábado*. México, *Unomásuno*, 12 de noviembre de 1989.
- . "Reseña de *No pasará el invierno* de Marco Antonio Campos", en *Sábado*. México, *Unomásuno*, 16 febrero de 1982.
- ROSALES y Zamora, Patricia. "Ignacio Betancourt. Entrevista", en *La cultura al día*. México, *Excélsior*, 10 de marzo de 1983.
- TREJO FUENTES, Ignacio. "Reseña de *Nena, me llamo Walter* de Federico Patán", en *Sábado*. México, *Unomásuno*, 30 de mayo de 1987.

## Apéndice I: colecciones de cuentos

- AMPARÁN, Francisco José. *Cantos de acción a distancia*. México: Joaquín Mortiz, 1988.
- . *Las once y sereno*. Puebla: Premià, 1985.
- BETANCOURT, Ignacio. *De cómo Guadalupe bajó a la montaña y todo lo demás*. México: Joaquín Mortiz, 1977.
- . *El muy mentado curso*. Puebla: Premià, 1984.
- BRAVO, Roberto. *No es como usted dice*. México: Joaquín Mortiz, 1981.
- . *Vida del orate*. México: Joaquín Mortiz, 1989.
- CAMPOS, Marco Antonio. *Fabricio Montesco*. México: Joaquín Mortiz, 1977.
- . *No pasará el invierno*. México: Joaquín Mortiz, 1985.
- CARBALLO, Marco Aurelio. *Historieta de la carmelita descalza que engatusó a Feldepatto el cándido*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1980.
- . *La novela de Betoven y otros relatos*. México: Katún, 1986.
- . *La tarde anaranjada*. México: Plaza y Valdés, 1988.
- CEBALLOS MALDONADO, José. *Del amor y otras intoxicaciones*. México: Novaro, 1974.
- . *Blas Ojeda*. México: Costa-Amic, 1964.
- CHIMAL, Carlos. *Cinco del águila*. México: ERA, 1990.
- . *Cuatro bocetos*. México: Martín Casillas, 1984.
- ELIZONDO ELIZONDO, Ricardo. *Maurilia Maldonado y otras simplezas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987.
- . *Relatos de mar, desierto y muerte*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980.
- GARDEA, Jesús. *Septiembre y los otros días*. México: Joaquín Mortiz, 1980.
- . *Los viernes de Lautaro*. México: Siglo XXI, 1979.
- GARRIDO, Felipe. *Con canto no aprendido*. México: FCE, 1978.
- . *Garabatos en el agua*. México: Grijalbo, 1985.
- . *La urna y otras historias de amor*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1984.

- GONZÁLEZ, Emiliano. *Casa de horror y de magia*. México: Joaquín Mortiz, 1989.
- . *Los sueños de la bella durmiente*. México: Joaquín Mortiz, 1978.
- HUERTA, Alberto. *Almohadón de vientos*. Puebla: Premià, 1987.
- . *Block de notas*. México: Joaquín Mortiz, 1989.
- . *Ojalá estuvieras aquí*. México: Joaquín Mortiz, 1978.
- KRAUZE, Ethel. *Donde las cosas vuelan*. México: Océano, 1985.
- . *Intermedio para mujeres*. México: Océano, 1982.
- LARA ZAVALA, Hernán. *El mismo cielo*. México: Joaquín Mortiz, 1987.
- . *De Zitelchén*. México: Joaquín Mortiz, 1981.
- LEÓN, Lorenzo. *Los hijos de las cosas*. México: Joaquín Mortiz, 1986.
- . *La realidad envenenada*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- LÓPEZ AGUILAR, Enrique. *Amor eterno*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987.
- . *Materia de sombras*. México: UAM, 1984.
- LÓPEZ MORENO, Roberto. *La curva de la espiral*. México: Claves Latinoamericanas, 1986.
- . *Las mariposas de la tía Nati*. México: Eds. de Cultura Popular, 1973.
- . *Yo se lo dije al presidente*. México: FCE, 1982.
- MOLINA, Silvia. *Dicen que me case yo*. México: Cal y Arena, 1989.
- . *Lides de estaño*. México: UAM, 1984.
- MONSREAL, Agustín. *Los ángeles enfermos*. México: Joaquín Mortiz, 1979.
- . *La banda de los enanos calvos*. México: Secretaría de Educación Pública, 1987.
- . *Sueños de segunda mano*. México: Folios, 1983.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *Huerto cerrado, huerto sellado*. México: Oasis, 1985.
- . *De magias y prodigios*. México: FCE, 1987.
- MURÚA, Dámaso. *Club Escarlata*. México: Edamex, 1988.
- . *La muerte de Marcos Cachano y otros cuentos*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.

- \_\_\_\_\_. *Las redes rotas*. México: Costa-Amic, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Vacum Totoloboque*. México: Costa-Amic, 1976.
- ORTIZ, Orlando. *El desconocimiento de la necesidad*. México: Oasis, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Desilusión óptica*. México: Claves Latinoamericanas, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Secuelas*. México: Diógenes, 1986.
- PACHECO, Cristina. *Cuarto de azotea*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- \_\_\_\_\_. *La última noche del «Tigre»*. México: Océano, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Para vivir aquí*. México: Océano, 1986.
- PATÁN, Federico. *En esta casa*. México: FCE, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Nena, me llamo Walter*. México: FCE, 1985.
- PÉREZ CRUZ, Emiliano. *Borracho no vale*. México: Plaza y Valdés, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Si camino voy como los ciegos*. México: Delegación Cuauhtémoc, 1987.
- PUGA, María Luisa. *Accidentes*. México: Martín Casillas, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Intentos*. México: Grijalbo, 1987.
- RAMÍREZ Heredia, Rafael. *Paloma negra*. México: Joaquín Mortiz, 1987.
- \_\_\_\_\_. *El Rayo Macoy*. México: Joaquín Mortiz, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Los territorios de la tarde*. México: Joaquín Mortiz, 1988.
- RAMOS, Luis Arturo. *Del tiempo y otros lugares*. Xalapa: Amate, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Los viejos asesinos*. Puebla: Premià, 1981.
- RUIZ, Bernardo. *La otra orilla*. Puebla: Premià, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Vals sin fin*. México: Secretaría de Educación Pública, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Viene la muerte*. México: UNAM, 1976.
- SADA, Daniel. *Juguete de nadie y otras historias*. México: FCE, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Tres historias*. México: CNCA, 1990.
- SAMPERIO, Guillermo. *Gente de la ciudad*. México: Diana, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Lenin en el futbol*. México: Grijalbo, 1978.
- URIBE, Álvaro. *El cuento de nunca acabar*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1981.
- \_\_\_\_\_. *La linterna de los muertos*. México: FCE, 1988.
- VILLORO, Juan. *Albercas*. México: Joaquín Mortiz, 1985.
- \_\_\_\_\_. *La noche navegable*. México: Joaquín Mortiz, 1980.

## Apéndice II: estudios críticos

- CORTÉS, Jaime Erasto. “Antologías de cuento mexicano”, en David Huerta y otros: *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Autónoma de Puebla, 1990.
- . “La enseñanza en los ochenta del cuento mexicano de los ochenta”, en *Teoría y práctica del cuento*. Morelia: Instituto Michoacano de Cultura, 1988.
- TREJO Fuentes, Ignacio. “El cuento mexicano reciente. ¿Hacia dónde vamos?”, en Huerta y otros: *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Autónoma de Puebla, 1990.
- ZAVALA, Lauro. “Humor e ironía en el cuento contemporáneo”, en Huerta y otros: *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Autónoma de Puebla, 1990.

## Apéndice III: antologías

- El cuento está en no creérsele*. Pról. y entrevistas de Alfredo Pavón. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 1985.
- Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*. Sel. y pres. de Carlos Monsiváis. México: Cal y Arena, 1989.

*Itinerario inicial (La joven narrativa de México)*. Sel. e introd. de Roberto Bravo. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 1985.

*Jaula de palabras. Una antología de la nueva narrativa mexicana*. Sel. y pról. de Gustavo Sainz. México: Grijalbo, 1980.

*Del pasado reciente. Selección de cuento mexicano contemporáneo*. Sel. y pról. de Joel Dávila Gutiérrez. México: Premià, 1989.





## BREVÍSIMA HISTORIA DEL CUENTO MEXICANO (1955-1995) <sup>1</sup>

*Yolanda Vidal López-Tormos*

*Al maestro Edmundo Valadés*

Parafraseando a Luis Leal, quiero esbozar, con la brevedad que impone este tipo de comunicaciones, los autores y tendencias representativas del cuento mexicano en esta segunda mitad de siglo XX, retomando la historia donde Leal la dejó en la “novísima promoción de cuentistas”, que, en 1955, auguraban un feliz futuro para el género. Pretendo con ello rendir homenaje a este género fundamental en la historia de la literatura del siglo XX que, sin embargo, y salvo honrosas excepciones, ha sido injusta y sorprendentemente olvidado por la crítica literaria desde que Leal escribiera su *Breve historia del cuento mexicano*.<sup>2</sup>

Recientemente se ha empezado a subsanar esta carencia con la especialización de algunos críticos en este campo y, sobre todo, con la organización de los Encuentros de Investigadores del Cuento Mexicano en la Universidad Autónoma de Tlaxcala

---

<sup>1</sup> Véase José Miguel Oviedo y otros, *Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*, comp. de Ana Rosa Domenella, Antonio Marquet, Ramón Alvarado y Álvaro Ruiz Abreu, pres. de Ana Rosa Domenella (México: UAM, 1997), pp. 43-55.

<sup>2</sup> Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano* (México: Eds. De Andrea, 1956).

y la publicación de sus actas, en colaboración con la Universidad de Puebla.

Intentando evitar la mera enumeración de autores y rasgos generales, quiero resaltar en estas líneas la importancia y la calidad que el cuento ha adquirido a lo largo del siglo XX hasta la actualidad, en el contexto global de la literatura mexicana. Al releer la obra de Julio Torri, Juan de la Cabada, José Revueltas, Francisco Rojas González, Efrén Hernández, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Sergio Pitol, Jorge Ibargüengoitia, Juan García Ponce, Inés Arredondo, José de la Colina, Juan Vicente Melo, Elena Garro, Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda o Augusto Monterroso, encontramos muestras de gran belleza y maestría que cuestionan el calificativo de género menor que algunos sectores críticos todavía le aplican.

El cuento mexicano contemporáneo es el resultado de las transformaciones que ha venido experimentando el género durante los últimos 40 años, aunque la línea de continuidad puede ser rastreada incluso hasta la Generación del Ateneo o la narrativa de la revolución. La década de los cincuenta es clave en la historia de la narrativa breve mexicana. La aparición de Juan Rulfo y Juan José Arreola en el panorama editorial constituye un auténtico eje: asimilan y reinterpretan las tendencias anteriores, desarrolladas por los ateneístas, los Contemporáneos, Efrén Hernández, los cuentistas de la revolución y los indigenistas, e influyen a su vez en sus contemporáneos y sucesores, marcando la cuentística de la segunda mitad de este siglo.

Los años cuarenta anunciaban el gran auge posterior. Juan de la Cabada y José Revueltas iniciaban la publicación de una obra cuentística original y profundamente comprometida con la realidad. Revueltas abrió nuevos caminos, además, experimentando con las formas temporales de la narración. El propio Arreola publicó, en 1949, su primer libro de cuentos, *Varia*

*invención*,<sup>3</sup> mostrando desde un primer momento las tendencias que exploraría de ahí en adelante: la fantasía y la constante recreación del lenguaje.

La década de los cincuenta ve nacer las primeras recopilaciones de cuentos de los que serán algunos de los principales cultivadores del género en esta segunda mitad de siglo: *El llano en llamas*,<sup>4</sup> de Juan Rulfo; *Los días enmascarados*,<sup>5</sup> de Carlos Fuentes; *Obras completas (y otros cuentos)*,<sup>6</sup> de Augusto Monterroso; o *Las ratas y otros cuentos* y *Tiene la noche un árbol*,<sup>7</sup> de Guadalupe Dueñas. Edmundo Valadés, principal promotor del género en México, a través de la revista *El Cuento* y las numerosas antologías que le dedicó,<sup>8</sup> publica, en 1955, *La muerte tiene permiso*,<sup>9</sup> primera de sus dos obras de

---

<sup>3</sup> Juan José Arreola, *Varia invención* (México: FCE, 1949).

<sup>4</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1953).

<sup>5</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Los Presentes, 1954).

<sup>6</sup> Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)* (México: Imprenta Universitaria, 1959).

<sup>7</sup> Guadalupe Dueñas, *Las ratas y otros cuentos* (México: Bajo el Signo de Ábside, 1954). *Tiene la noche un árbol* (México: FCE, 1958).

<sup>8</sup> *El libro de la imaginación*, sel. y adver. de Edmundo Valadés (México: FCE, 1976). *Los grandes cuentos del siglo veinte*, introd., sel. y notas de Edmundo Valadés (México: Promexa, 1979). *Los cuentos de "El Cuento"*, sel. y adver. de Edmundo Valadés (México: UNAM, 1981). *El cuento es lo que cuenta*, sel y adver. de Edmundo Valadés (México: UNAM/Premià, 1987). *Amor, amor y más amor*, sel. y notas de Edmundo Valadés (México: GV Editores, 1988). *Con los tiernos infantes terribles*, sel. y notas de Edmundo Valadés (México: GV Editores, 1988). *La picardía amorosa*, sel. y notas de Edmundo Valadés (México: GV Editores, 1988). *Los ingenios del humorismo*, sel. y notas de Edmundo Valadés (México: GV Editores, 1988). *Los infiernos terrestres*, sel. y notas de Edmundo Valadés (México: GV Editores, 1988). *Cuentos mexicanos inolvidables 1*, noticia sobre la antología, sel. y notas de Edmundo Valadés (México: Asociación Nacional de Libreros, 1993). *Cuentos mexicanos inolvidables 2*, noticia sobre la antología, sel. y notas de Edmundo Valadés (México: Asociación Nacional de Libreros, 1994).

<sup>9</sup> Edmundo Valadés, *La muerte tiene permiso* (México: FCE, 1955).

narraciones cortas.<sup>10</sup> *Los falsos rumores*,<sup>11</sup> de Gastón García Cantú, y *Mazamitla*,<sup>12</sup> de Ricardo Garibay, aparecen en ese mismo año.

En estos años, se inicia un proceso de modernización en México que acapara el interés de la literatura. José Joaquín Blanco llega a la conclusión de que el tema fundamental en la segunda mitad del siglo XX es “la brusca y forzada transformación de una Nación preindustrial, rural, campesina, con poderosas atmósferas indígenas, aparentemente aislada de la vida occidental y arraigada en modos tradicionales, en un país industrial y urbano”.<sup>13</sup>

Durante los cincuenta, los escritores se profesionalizan, las instituciones culturales toman forma y se crea un espacio crítico consistente al aparecer el suplemento *México en la Cultura*, que dirige Fernando Benítez, y la *Revista Mexicana de Literatura*, fundada por Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes. Estas publicaciones, junto con *Cuadernos del viento*, *La Palabra y el Hombre* y *Universidad de México*, se convierten en las principales protectoras del cuento en unos momentos en que el mercado editorial está acaparado por la novela. La revista *El Cuento* desempeña un papel fundamental al reunir en sus páginas a los principales cultivadores del género en Norteamérica, Europa y Latinoamérica. Juan José Arreola promueve a los jóvenes cuentistas por medio de las colecciones editoriales *Los Presentes* y *Cua-*

---

<sup>10</sup> Edmundo Valadés, *Las dualidades funestas* (México: Joaquín Mortiz, 1966). Véase también el tercer volumen de brevedades de Edmundo Valadés, *Sólo los sueños y los deseos son inmortales*, *Palomita* (México: Diana, 1980).

<sup>11</sup> Gastón García Cantú, *Los falsos rumores* (México: FCE, 1955).

<sup>12</sup> Ricardo Garibay, *Mazamitla* (México: Los Presentes, 1954).

<sup>13</sup> José Joaquín Blanco, “Aguafuertes de narrativa mexicana 1950-1980”, en *Nexos* (México, agosto de 1982), año V, vol. 5, núm. 56, p. 24.

*dernos del Unicornio*, que, junto con la Colección Ficción de la Universidad Veracruzana, posibilitan la aparición de algunas de las muestras más importantes en la década de los sesenta, hasta entrados los setenta. El taller literario fundado también por Arreola iniciará una práctica que culminará en los setenta y constituirá un apoyo imprescindible para los nuevos escritores. La revista *Mester*, dirigida por Arreola, se convierte durante los sesenta en otro bastión para el cultivo y supervivencia de la narrativa breve. A raíz de estos esfuerzos, algunas instituciones, como las Casas de Cultura de algunos estados, el Instituto Nacional de Bellas Artes y algunos centros de estudios, empiezan a prestar un importante apoyo al género, instituyendo premios de cuento y creando numerosos talleres literarios a cargo de los principales cuentistas del momento. Con todos estos apoyos, se producirá un resurgir del género que repercutirá en el aumento de la producción cuentística desde finales de los sesenta.

Los relatos de estas dos primeras décadas estudiadas no transforman radicalmente la temática anterior, pero presentan tratamientos nuevos. El indigenismo característico de los treinta y cuarenta recibe, desde finales de los años cincuenta, un enfoque antropológico, con un acercamiento más profundo a la realidad del indígena. Los autores pertenecen, en su mayoría, al llamado “ciclo de Chiapas”, del que Eraclio Zepeda (*Benzulul*)<sup>14</sup> y Rosario Castellanos (*Ciudad Real*)<sup>15</sup> son los principales representantes. Los *Cuentos del desierto*,<sup>16</sup> de Emma Dolujanoff, combinan etnología y literatura, aunque con una visión todavía romántica de los indígenas. Elena

---

<sup>14</sup> Eraclio Zepeda, *Benzulul* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959).

<sup>15</sup> Rosario Castellanos, *Ciudad Real* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960).

<sup>16</sup> Emma Dolujanoff, *Cuentos del desierto* (México: Botas, 1959).

Garro muestra en su primer libro de cuentos, *La semana de colores*,<sup>17</sup> su preocupación por la realidad de los indígenas, entrando en el terreno del realismo mágico.

Otro gran tema, desarrollado desde finales de los cincuenta, es la vida cotidiana, que la llamada “narrativa de la Onda” convertirá en tema casi exclusivo, a finales de los sesenta y durante los setenta. Elena Poniatowska (*Lilus Kikus*),<sup>18</sup> José de la Colina (*Cuentos para vencer a la muerte*),<sup>19</sup> Juan Vicente Melo (*La noche alucinada*),<sup>20</sup> Amparo Dávila (*Tiempo destrozado*),<sup>21</sup> Sergio Pitol (*Tiempo cercado*),<sup>22</sup> Juan García Ponce (*La noche*),<sup>23</sup> José Emilio Pacheco (*El viento distante*),<sup>24</sup> Inés Arredondo (*La señal*)<sup>25</sup> y Salvador Elizondo (*Narda o el verano*)<sup>26</sup> son algunos de los miembros de una generación que supo dar al cuento la relevancia que merece, explorando nuevos caminos, que se multiplicarán a partir de la década siguiente. Estos autores comparten el medio editorial en estos años con los padres del cuento mexicano moderno (José Revueltas, Juan Rulfo y Juan José Arreola), que publican ahora nuevas colecciones de relatos. Esta nueva promoción de escritores, nacida en los años treinta, estimulará el ambiente cultural de la época, dinamizando y renovando radi-

---

<sup>17</sup> Elena Garro, *La semana de colores* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964).

<sup>18</sup> Elena Poniatowska, *Lilus Kikus* (México: Los Presentes, 1954).

<sup>19</sup> José de la Colina, *Cuentos para vencer a la muerte* (México: Los Presentes, 1955).

<sup>20</sup> Juan Vicente Melo, *La noche alucinada*, “Carta a guisa de prólogo” de León Felipe (México: 1956).

<sup>21</sup> Amparo Dávila, *Tiempo destrozado* (México: FCE, 1959).

<sup>22</sup> Sergio Pitol, *Tiempo cercado* (México: Estaciones, 1959).

<sup>23</sup> Juan García Ponce, *La noche* (México: ERA, 1963).

<sup>24</sup> José Emilio Pacheco, *El viento distante* (México: ERA, 1963).

<sup>25</sup> Inés Arredondo, *La señal* (México: ERA, 1965).

<sup>26</sup> Salvador Elizondo, *Narda o el verano* (México: ERA, 1966).

calmente la ficción narrativa en México. Se trata de la llamada “Generación Casa del Lago” o “Generación del Medio Siglo”, que recibió también el apelativo de “mafia” por su presencia habitual en las principales instituciones culturales, revistas y suplementos, y por ser beneficiaria de las subvenciones y premios estatales. Sus características comunes son el cuestionamiento de la tradición nacionalista, propugnada por el gobierno desde la revolución hasta los años cuarenta y cincuenta, su espíritu de grupo y su entrega a la creación artística. Todos sus miembros colaboran en el suplemento dirigido por Fernando Benítez en el diario *Novedades*, hasta su expulsión en 1961, y le acompañarán en la elaboración de uno nuevo en la revista *Siempre!* Una nueva agresión al grupo se producirá a finales de la década, al ser varios de sus miembros expulsados de sus posiciones clave en instituciones culturales, como la Casa del Lago o la Universidad. El estimulante monopolio cultural ejercido por la “mafia” terminará justamente en unos años de cerrazón política, que culminarán en el movimiento estudiantil de 1968.

Si durante los años cuarenta y cincuenta aún era fácil clasificar las tendencias del cuento, etiquetarlos como realistas o fantásticos, urbanos o rurales, nacionalistas o cosmopolitas, en los sesenta esta clasificación se hace más difícil, pues cada autor representa un estilo propio, teniendo en común apenas el escenario urbano en el que se enmarca la narración, el lenguaje coloquial característico de la capital, el realismo de la anécdota (aunque hay unas pocas excepciones de cuentistas fantásticos, como Amparo Dávila), la preocupación por los aspectos estéticos y el proceso de creación y la reflexión en torno a la vida cotidiana.

Tlatelolco marca, además, el final de una época y el comienzo de otra. Desde 1968 hay una pérdida de consenso en cuanto al sistema político mexicano. Se produce una desnacionalización y despolitización de los valores y una tendencia a la cosmopolitización. Los intelectuales cuestionan el momento y dejan entrever

un deseo de mayor participación en los acontecimientos de los que son testigos. A partir de ese momento se abren fisuras en el ambiente político, universitario y cultural, que llevan a una modificación sustancial del panorama literario: una mayor pluralidad y diversidad de modelos, valores, influencias, actitudes estéticas y políticas y una mayor información.

Un factor también determinante en estos años es la llegada de los refugiados políticos procedentes de países como Argentina o Chile. Por primera vez los latinoamericanos se leen unos a otros. La Revolución Cubana había roto el mito de la dependencia de los países hispanoamericanos respecto a Estados Unidos y había llevado al encuentro con lo latinoamericano. Los nuevos escritores mexicanos se enriquecen con el descubrimiento de Cortázar, Borges, García Márquez, Onetti o Bioy Casares. El llamado *boom* de la narrativa abrirá el mercado editorial a los autores latinoamericanos y hará visible la existencia de una tradición literaria común.

Como resultado de estas nuevas influencias, y del resquebrajamiento de las ideas políticas y estéticas, la cuentística mexicana se transforma tanto en temas como en estilos, de la mano de una pluralidad de voces que impide cualquier intento de encasillamiento. Son tiempos de experimentación con el lenguaje y con las técnicas narrativas, de búsqueda de nuevas formas de expresión para la nueva temática que irrumpe en la literatura. Cada autor sigue su propio camino, sin atenerse a consignas, escuelas o movimientos literarios. Los escritores se agrupan en generaciones desde un punto de vista cronológico, ya no tanto estético o ideológico.

Se advierten, a pesar de la complejización del panorama literario, algunas tendencias fundamentales en la narrativa breve: una reflexiona sobre el proceso mismo de la escritura, continuando las incipientes técnicas metaficcionales que se empezaban a advertir años antes (la obra de Salvador Elizondo



ejemplifica magistralmente esta preocupación estética); otra, tradicional en la literatura mexicana, vehicula la denuncia social, aunque abordando las cuestiones ideológicas desde nuevas perspectivas estéticas, dando vigor a las ideas a través del arte. Hay un compromiso por denunciar situaciones políticas o sociales conflictivas. Se vuelve al realismo, a la utilización de los registros del habla coloquial, a la parodia del discurso y los modelos establecidos. El yo, la conciencia individual, se transforma en nosotros, en conciencia histórica colectiva.

La utilización de géneros no ficcionales, como la crónica o la autobiografía, permite dar testimonio de la realidad que se vive, de la fractura de la percepción de esa realidad, y proponer la revaluación de una pertenencia histórica a lo nacional y lo latinoamericano. Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, José Agustín o José Emilio Pacheco plasman con maestría e ingenio esta fusión de géneros que empieza a caracterizar al cuento mexicano desde los setenta, para ofrecer testimonio de los hechos vividos.

Ambientes y personajes marginales se consolidan como sujetos literarios en un espacio casi exclusivamente urbano. Los temas y los procedimientos narrativos revelan el impacto de la cultura de masas. Burócratas, boxeadores, homosexuales, obreras, lavanderas, prostitutas, califas, van sustituyendo a los campesinos, obreros y pequeños burgueses solitarios y atormentados que predominaban en los sesenta. Las minorías marginadas se abren paso definitivamente: se escucha la voz de la provincia, la de los homosexuales. Se multiplican las hablas y los personajes habituales en la narrativa mexicana. Hay una creciente presencia de las mujeres como autoras y protagonistas: la narrativa breve de los sesenta y setenta no puede prescindir de nombres como Elena Garro, Rosario Castellanos, Amparo Dávila, Elena Poniatowska, María Elvira Bermúdez, Inés Arredondo o Beatriz Espejo. Los jóvenes cobran también protagonismo como creadores y actores de sus propias

obras. Paradójicamente, acceden a la cultura cuestionándola. José Agustín y Gustavo Sainz, como señala Christopher Domínguez, “imponen una contracultura con base en la música rock, los teléfonos, las grabadoras, la liberación sexual y verbal, el antinacionalismo en pro de la pertenencia urbana barrial y de la norteamericanización”.<sup>27</sup>

Se trata de la ya citada “Onda”, término acuñado por la escritora Margo Glantz para designar un grupo de jóvenes narradores que sintetizan ambas preocupaciones: la social y la literaria. Autores como los citados Agustín y Sainz, o Parménides García Saldaña, Héctor Manjarrez, Jesús Luis Benítez y Juan Tovar, se identifican en la búsqueda de nuevas formas de comunicación y una aparente falta de respeto hacia las figuras literarias nacionales. Lo que subyace es un deseo de desmitificar la literatura y abrir nuevos caminos a los jóvenes escritores. El tema predominante son los propios jóvenes, en un escenario siempre urbano. El resultado es una literatura realista y, en este sentido, tradicional, pero al mismo tiempo renovadora de las formas de expresión que utiliza, al recuperar el lenguaje coloquial como expresión literaria –sin ser novedosos en esto, pero sí en la incorporación del habla juvenil– y al reflexionar sobre el propio lenguaje, con frecuentes rupturas sintácticas, creaciones léxicas y juegos lingüísticos que desconciertan al lector y le exigen una mayor participación.

Esta narrativa generó una amplia secuela de discípulos, a pesar de que el grupo como tal ha sido cuestionado por sus propios miembros. Cada autor presenta características formales y temáticas peculiares que escapan al coloquialismo y al juego lingüístico, que funcionan como criterio de unificación. También la crítica ha discutido la entidad del grupo, llegando

---

<sup>27</sup> *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, sel, introds. y notas de Christopher Domínguez Michael (México: FCE, 1989).

incluso a descartar su carácter literario, por las desconcertantes obras que dieron como resultado.

Sin embargo, la prosa mexicana actual sería diferente sin la influencia de esta generación. Juan Tovar, René Avilés Fabila, Héctor Manjarrez, incluso Luis Zapata, continuaron cultivando el realismo coloquial de “La Onda”, mientras otros autores, como Guillermo Samperio, prefirieron la fantasía y la reflexión en torno al proceso creativo. Los jóvenes que se formaron leyendo a estos autores y empezaron a escribir a principios de los ochenta aprovecharán sus enseñanzas con interesantes resultados, al aplicar sólo los hallazgos formales e involucrarse en temas de mayor envergadura. Es el caso de Juan Villoro, Carlos Chimal, Javier Córdova o Humberto Guzmán.

Frente a los que podríamos llamar “post-onderos”, pueden observarse también, desde ese final de década hasta nuestros días, dos líneas fundamentales en este cada vez más confuso y variado panorama. Se trata de las tendencias que se advertían en la cuentística publicada diez años antes y que se continúan cultivando con nuevos matices: la narrativa centrada en los conflictos sociales y aquella comprometida con la experimentación lingüística y formal.

Entre los representantes de la primera, Armando Ramírez constituye un auténtico puente entre los autores de “La Onda” y los nuevos escritores. Los personajes marginales de sus cuentos se expresan con una violencia sin precedente en la narrativa mexicana, que se constituirá en seña de identidad de la cuentística más reciente. Emiliano Pérez Cruz, en *Si camino voy como los ciegos* y *Borracho no vale*,<sup>28</sup> se convierte en la voz de los sectores más marginados del Distrito Federal, en concreto de los habitantes de Ciudad Nezahualcóyotl.

---

<sup>28</sup> Emiliano Pérez Cruz, *Si camino voy como los ciegos* (México: Delegación Cuauhtémoc, 1987). *Borracho no vale* (México: Plaza y Valdés, 1988).

Luis Zapata, otro interesante ejemplo, incorpora, desde los cuentos recogidos en *De amor es mi negra pena*,<sup>29</sup> y posteriormente en sus novelas,<sup>30</sup> el mundo de los homosexuales, plasmando con gran fuerza expresiva las represalias sociales de que son objeto. *El Rayo Macoy*,<sup>31</sup> de Rafael Ramírez Heredia, pinta el drama cotidiano de tipos populares marginales, que son ya protagonistas consagrados de la nueva narrativa mexicana, como los boxeadores, las alcahuetas o las prostitutas. La presencia femenina que se anunciaba a finales de la década de los sesenta va aumentando, como demuestra la obra de Margo Glantz, María Luisa Puga, Silvia Molina, Ethel Krauze, Esther Seligson, Aline Petterson, Rosa Beltrán, Ana Clavel y Josefina Estrada.

En cuanto a la vertiente más experimental, baste con mencionar los nombres de Samuel Walter Medina, Emiliano González, Humberto Rivas y Óscar de la Borbolla. La narrativa de estos autores es, en realidad, puro divertimento, exploración y ruptura de los márgenes del cuento ortodoxo para construir un mosaico de viñetas, cuadros, diálogos, retratos o simples pinceladas. Sin embargo, todos los autores, experimentales o no, articulan, incluso en un mismo cuento, gran variedad de voces narrativas, desde el relato omnisciente más tradicional hasta el monólogo, la entrevista, la carta, las memorias o la parodia, con un tratamiento novedoso en la mayoría de los casos.

Las tendencias que presenta el cuento contemporáneo conforman, en definitiva, un panorama casi tan plural como el

---

<sup>29</sup> Luis Zapata, *De amor es mi negra pena* (México: Panfleto y Pantomima, 1983).

<sup>30</sup> Luis Zapata, *Hasta en las mejores familias* (México: Novaro, 1975). *El vampiro de la colonia Roma* (México: Grijalbo, 1979). *De pétalos perennes* (México: Katún, 1981). *Melodrama* (México: Enjambre, 1983). *En jirones* (México: Posada, 1985). *La hermana secreta de Angélica María* (México: Cal y Arena, 1989). *¿Por qué mejor no nos vamos?* (México: Cal y Arena, 1989).

<sup>31</sup> Rafael Ramírez Heredia, *El Rayo Macoy* (México: Joaquín Mortiz, 1984).

número de autores que lo cultivan. Lo común a todos ellos es precisamente la búsqueda de una vía original para evitar el encasillamiento. La seña definitoria es así la renovación permanente, el esfuerzo por revitalizar los modos de contar.

Entre las nuevas direcciones tomadas por la narrativa breve reciente está el abandono de la capital para internarse en las diferentes regiones del país. Daniel Sada sitúa como marco de sus relatos el desierto norteño; Carlos Montemayor, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Luis Arturo Ramos, Federico Campbell e Ignacio Betancourt enfocan la provincia incluso como núcleo temático, aunque se advierte una progresiva urbanización que hace posible, por primera vez, que los escritores no se vean obligados a trasladarse a la capital para dar salida a sus obras. En este sentido supone un apoyo fundamental el Programa Editorial Tierra Adentro que pone en práctica el gobierno desde mediados de los años setenta y que tiene su mayor desarrollo en el sexenio salinista, en el marco de una política cultural encaminada a la progresiva descentralización.

Sin embargo, la ciudad continúa siendo el espacio en que se desarrollan los relatos de otros autores, como Juan Villoro, Óscar de la Borbolla, Francisco Hinojosa o Rosa Beltrán. Hay una revalorización de la vida cotidiana, del barrio, los pequeños rincones. El extrañamiento ante la propia ciudad, que produce el rápido crecimiento y la industrialización, lleva a la búsqueda de arraigo en el barrio. La ciudad se literaturiza, disgregada en colonias. El temblor sufrido en 1985 produjo además un gran impacto en la conciencia colectiva y se dejó traslucir en la narrativa del momento con la denuncia de la inoperancia mostrada por las autoridades y la exaltación de la solidaridad popular.

Alberto Ruy Sánchez, Raúl Hernández Viveros y Álvaro Uribe dirigen, en cambio, su mirada a otros países, siguiendo la ruta abierta por Sergio Pitol, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, María Luisa Puga, Marco Antonio Campos y Héctor Manjarrez.

Todos ellos, sin embargo, se encuadran dentro de la constante búsqueda de identidad que caracteriza a la narrativa mexicana: observar otros lugares lleva a un reconocimiento de la propia esencia, a partir de las diferencias. Hernán Lara Zavala, en *De Zitilchén* y en *El mismo cielo*,<sup>32</sup> o Agustín Monsreal, en *La banda de los enanos calvos*,<sup>33</sup> buscan más explícitamente esa identidad.

A pesar de que se puede hablar de un predominio del relato realista, e incluso hiperrealista, cuando se explora la cotidianidad (es el caso de Francisco Hinojosa), hay una notable presencia de la fantasía en algunos cuentos de Agustín Monsreal, Luis Arturo Ramos, Emiliano González, Óscar de la Borbolla y Humberto Rivas. La fantasía es el recurso de los autores para enfrentar ese extrañamiento que les produce una realidad cambiante e irreconocible. El relato policial, cultivado y antologado por María Elvira Bermúdez,<sup>34</sup> es otra variante del género que ha ido adquiriendo auge como derivación de la fusión del relato con la crónica, de la mano de autores que lo cultivaron circunstancialmente, como Rafael Bernal, Rafael Ramírez Heredia, José Emilio Pacheco o Luis Arturo Ramos.

El humor es también otro recurso necesario para acercarse a esa nueva realidad y para analizar la historia reciente de México, en el marco del revisionismo histórico suscitado por los sucesos del 68. La parodia, la ironía o lo grotesco están presentes en la narrativa breve mexicana desde finales de los sesenta, en autores como Augusto Monterroso y Jorge Ibarguengoitia, que anunciaban la que se iba a convertir en característica fundamental de la literatura mexicana con-

---

<sup>32</sup> Hernán Lara Zavala, *De Zitilchén* (México: Joaquín Mortiz, 1981). *El mismo cielo* (México: Joaquín Mortiz, 1987).

<sup>33</sup> Agustín Monsreal, *La banda de los enanos calvos* (México: SEP, 1987).

<sup>34</sup> *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*, sel. y pról. de María Elvira Bermúdez (México: Libro-Mex, 1955).

temporánea. Carlos Fuentes, Rosario Castellanos y, desde los ochenta, casi todos los autores manifiestan de algún modo un tono irónico o al menos humorístico. Entre sus últimos cultivadores deben ser mencionados Óscar de la Borbolla, Guillermo Samperio, Agustín Monsreal, Juan Villoro, Bárbara Jacobs, Enrique Serna y Emiliano Pérez Cruz.

Faltaría recordar que estas nuevas generaciones de escritores comparten el medio editorial con algunos de sus maestros durante estos últimos 15 años, con obras tan significativas como *Elsinore*, de Salvador Elizondo,<sup>35</sup> *Los espejos*, de Inés Arredondo,<sup>36</sup> *No hay censura*, de José Agustín,<sup>37</sup> *Vals de Mefisto*, de Sergio Pitol,<sup>38</sup> y *Viajes narrados*, de José de la Colina,<sup>39</sup> de donde se desprende la dinámica imagen que ofrece el género en estos últimos años y el vigor, la madurez, la libertad y modernidad que ha alcanzado el cuento mexicano. Todo ello acrecienta la curiosidad de sus lectores por observar las tendencias que poco a poco irán tomando forma, a medida que los nuevos autores encuentren su personal expresión.

No es necesario apuntar que aquí no se agota el recorrido por el panorama de la narrativa breve mexicana de estos últimos 40 años, perfilado a grandes rasgos, con la simplificación que esto conlleva. Añadir más nombres sólo contribuiría a confundir los enmarañados hilos planteados en estas páginas, aunque con ello se confirmaría mi tesis inicial: la vitalidad y riqueza del cuento en México a lo largo del siglo XX y el anuncio de que el próximo siglo traerá nuevas tendencias y características, augurando la continua revitalización del género en un país tradicionalmente “cuentista”.

---

<sup>35</sup> Salvador Elizondo, *Elsinore* (México: El Equilibrista, 1988).

<sup>36</sup> Inés Arredondo, *Los espejos* (México: Joaquín Mortiz, 1988).

<sup>37</sup> José Agustín, *No hay censura* (México: Joaquín Mortiz, 1988).

<sup>38</sup> Sergio Pitol, *Vals de Mefisto* (México: ERA, 1984).

<sup>39</sup> José de la Colina, *Viajes narrados* (México: UAM, 1993).





# HISTORIA DE UNA TRADICIÓN: EL CUENTO ENLAZADO EN MÉXICO<sup>1</sup>

Russell M. Cluff

## Antecedentes y definiciones

La llamada secuencia cuentística, o colección de cuentos enlazados, aparece en Occidente con textos tales como *El conde Lucanor o Libro de Patronio* de Don Juan Manuel (¿1335?), el *Decamerón* de Boccaccio (entre 1348 y 1353), *The Canterbury Tales* de Chaucer (entre 1386 y 1400) y *Las mil y una noches*, que adquirió su forma actual a partir de 1450. Si se pudiera confiar en la supuesta fecha de publicación de *El conde Lucanor* –y si se pudiera fijar la fecha de llegada de Oriente de *Las mil y una noches*–, podríamos afirmar que el primer ejemplo del fenómeno que aquí se estudia hace su aparición más temprana en el mundo hispano.<sup>2</sup> Lo obvio, sin embargo, es que existe una estrecha relación entre estos libros, que han tenido una enorme influencia en el desarrollo de la narrativa, y en especial en el cuento, en Occidente. Hay que señalar, sin embargo, como lo ha-

---

<sup>1</sup> Véase Enrique Anderson Imbert y otros, *El ojo en el caleidoscopio*, coord. y pról. de Pablo Brescia y Evelia Romano (México: UNAM, 2006), pp. 185-223.

<sup>2</sup> J. Gerald Kennedy, en el capítulo introductorio de su libro *Modern American Short Story Sequences*, sugiere que este es el orden de aparición de las primeras secuencias cuentísticas, pero no toma en cuenta la obra de don Juan Manuel. J. Gerald Kennedy, *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, ed. de... (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

ce Enrique Anderson Imbert, que estos ejemplos tempranos se enlazan más por sus técnicas de enmarcación que por elementos comunes hallados en los cuentos mismos. El crítico afirma que las últimas dos obras que acabamos de mencionar se valen de un solo mecanismo para contar varios cuentos, pero que estos relatos no tienen mucho que ver los unos con los otros en cuestiones de contenido. Acierta cuando dice que en el *Decamerón* “se reúnen varios personajes y cada uno de ellos narra su propio cuento”.<sup>3</sup> Lo mismo ocurre en el libro de Chaucer —quien fue influido directamente por Boccaccio—, donde el motivo que junta a los narradores es el viaje. Poca diferencia hay entre esto y lo que ocurre en el libro de Don Juan Manuel, donde “el Conde Lucanor propone a su consejero Patronio un problema moral y éste lo resuelve con un cuento; así, cincuenta veces”.<sup>4</sup> Si en la modernidad estas técnicas no desaparecen por completo —más bien se atenúan o se modifican—, ceden su importancia a maneras más orgánicas de vincular los cuentos, las cuales se especificarán más adelante.

En el siglo XX, lo más común es asociar esta tradición cuentística con el éxito extraordinario que, en 1919, tuvo Sherwood Anderson con *Winesburg, Ohio*. Más tarde cobraron renombre el libro *Dubliners* (1914) de James Joyce y las colecciones *The Unvanquished* (1938) y *Go Down, Moses!* (1942) de William Faulkner. Por el lado de la crítica, en 1971, Forrest L. Ingram publicó su fundamental libro *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, que ha sido de gran interés para los estudiosos del cuento y resultó el punto de partida para la mayoría de las teorías y estudios que se han realizado sobre los cuentos enlazados del siglo XX.

---

<sup>3</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento* (Barcelona: Ariel, 1999), p. 165.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

En “The Short Story Sequence: An Open Book”, otro estudio más reciente sobre este híbrido literario, Robert Luscher refina y amplía las ideas y los parámetros expuestos por Ingram y los pone más al día, de acuerdo con la práctica. Otra fuente crítica importante sobre el tema es *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities* (1995), una colección de ensayos compilada por J. Gerald Kennedy.

En la crítica moderna, esta tradición adquirió su designación de la “secuencia de sonetos”, establecida hace muchos años. Y como en la poesía, la adaptación en prosa se basa también en una selección de entidades autónomas que ganan en significado cuando se las lee como un todo, como una serie de cuentos relacionados entre sí. Sin embargo, en lo que respecta a la narrativa, advertimos que ésta no es la única rúbrica que se ha aplicado a libros de tal naturaleza. Otras denominaciones son “rovelle” (una combinación de *roman* y *novelle*), ciclo de cuentos (“the short story cycle”), compuesto de cuentos (“the short story composite”) y, más recientemente, “novela compuesta”, que, para nosotros, representa un nombre y una noción equivocadas.<sup>5</sup>

Robert M. Luscher prefiere la denominación de “secuencia cuentística” por la siguiente razón: “Puesto que la experiencia

---

<sup>5</sup> Consúltense el libro de Maggie Dunn y Ann Morris –*The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition* (Nueva York: Twayne, 1995). En nuestra opinión, lo que tiene de equivocado este término es que la idea que desarrollan las impulsa a crear una larga lista de libros en la cual figuran muchos que simplemente no podrían considerarse como cuentos. El ejemplo más destacado para Hispanoamérica tiene que ver con la obra de Carlos Fuentes, quien se representa sólo por *Constancia y otras novelas para vírgenes* –(México: FCE, 1990). A pesar de que Fuentes cuenta con dos secuencias legítimas, *Agua quemada* –(México: FCE, 1981)– y *La frontera de cristal* –(México: Alfaguara, 1995)–, *Constancia y otras novelas para vírgenes* es una colección de novelas cortas.

principal del lector, al enfrentar el texto y al ensamblar provisionalmente sus patrones, es una de orden consecutivo, el término secuencia cuentística resulta la descripción más certera.”<sup>6</sup> La designación que usamos aquí, “cuentos enlazados”, suena más natural en español, pero, para nosotros, carece de la idea de secuencia, actividad que realiza el lector conforme progresa su lectura del conjunto. Por lo general, él o ella son los únicos que pueden establecer la verdadera secuencia, ya que el elemento temporal forma parte de la estructura interna.

En Hispanoamérica, son tres los teóricos que más se han ocupado del cuento enlazado: Enrique Anderson Imbert, Luis Leal y Gabriela Mora. En su libro *Teoría y técnica del cuento* (1979), Anderson Imbert hace un resumen del libro de Forrest L. Ingram, resaltando las tres categorías establecidas por éste: los cuentos enlazados “compuestos”, los más unidos, donde “el narrador muestra, [...], que se trata de un todo continuo”; “arreglados”, los de asociación menos firme, en los cuales el “narrador yuxtapone o asocia varios cuentos para que se iluminen unos a otros” y lo hace principalmente “repitiendo un tema único, recurriendo al mismo personaje o al mismo elenco de personajes”; y “completados”, término que se refiere a la colección que se ajusta durante su composición, o después, para “completar la tarea unificadora que había comenzado sin saberlo”.<sup>7</sup> A estas categorías, el crítico argentino agregaría una cuarta, llamada “ciclos descompuestos, desarreglados y descompletados”, pues existen cuen-

---

<sup>6</sup> Robert M. Luscher, “The Short Story Sequence: An Open Book”, en Susan Lohafer y otros, *Short Story Theory at a Crossroads*, ed. y pról. de Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989), pp. 149-150. Las traducciones son nuestras, a menos que se indique lo contrario.

<sup>7</sup> Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 115-116.

tarios que son “deliberadamente caóticos”.<sup>8</sup> Anderson Imbert aclara la diferencia entre los textos meramente enmarcados y los verdaderos cuentos enlazados y, más allá de esto, especula sobre la práctica de intercalar cuentos con otro tipo de género y la existencia de cuentos asimilados por novelas. Otro aporte importante es haber señalado varios libros argentinos que caben dentro de la tradición de los cuentos enlazados.<sup>9</sup> Luis Leal no ha usado los términos “cuento enlazado” o “secuencia cuentística”, pero sí los ha sabido describir con exactitud, como lo veremos más adelante al hablar de los mexicanos Ramón Rubín y José María Roa Bárcena. Por su parte, Gabriela Mora resulta ser la que más estudios críticos ha hecho sobre textos hispanoamericanos. Y si bien hasta la fecha el trabajo crítico sobre la secuencia cuentística en Hispanoamérica cuenta con un número relativamente reducido de artículos, es una producción sólida que promete extenderse en años venideros pues la profusa producción literaria de este tipo de obras lo exige.<sup>10</sup>

### A manera de definición

Si bien Kennedy declara que “la secuencia cuentística resiste una definición precisa”,<sup>11</sup> diríamos que eso mismo se podría

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>10</sup> Además de las secuencias cuentísticas mexicanas que se estudiarán aquí, hay también un número significativo en los demás países hispanoamericanos. Los siguientes autores tienen por lo menos una secuencia en su haber: Gabriel García Márquez –*Doce cuentos peregrinos* (México: Diana, 1992)–, Alfredo Bryce Echenique –*Huerto cerrado* (La Habana: Casa de las Américas, 1968)–, Virgilio Díaz Grullón –*Crónicas de Alto Cerro* (Santo Domingo: Editorial del Caribe, 1966).

<sup>11</sup> Kennedy, *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, p. vii.

aplicar al cuento, y sin embargo, la mayoría de los lectores sabe distinguir el cuento de otros géneros narrativos. Lo mismo se puede decir de los libros de cuentos enlazados: existe toda una serie de parámetros que definen colecciones de esta índole, los cuales las distinguen de la novela. La definición que nos guiará en nuestro recorrido de esta tradición dentro de la narrativa mexicana moderna se basa principalmente en los hallazgos de Luscher y consiste en los siguientes elementos: 1) la secuencia cuentística consta de un conjunto de cuentos, no capítulos, que refuerzan entre sí los mismos contextos, personajes, símbolos o temas. Y esto se realiza sin que los cuentos individuales pierdan su autonomía; 2) la secuencia depende de una variedad de estrategias textuales para proveer unidad y coherencia. Para esto se suelen usar técnicas tales como un título unificador, un prefacio, un epígrafe o cuentos enmarcadores. Además, los distintos textos pueden tener en común los siguientes elementos más orgánicos: narradores, personajes, imágenes, ambientes o temas; 3) los cuentos pueden adquirir más coherencia entre sí mediante ciertos patrones estructurales, relacionados con el contrapunto, la yuxtaposición o una secuencia temporal no muy apretada; 4) el conjunto también debe haber sido armado por el mismo autor y no por algún antologador que, lógicamente, no podría descifrar las intenciones de ese autor en cuanto a la relación entre los cuentos que forman el volumen.<sup>12</sup>

En relación con este último parámetro, que resulta ser un tanto polémico, Luscher diserta sobre la diferencia entre dos libros de Hemingway, *The Nick Adams Stories* y la segunda edición de *In Our Time* (en la primera edición, de 1924, todo el

---

<sup>12</sup> Luscher, "The Short Story Sequence: An Open Book", en Lohafer y otros, *Short Story Theory at a Crossroads*, pp. 160-161.

título iba en minúsculas: *in our time*). El primer libro es una antología compilada por Philip Young, para la cual eligió tan sólo aquellos cuentos en los cuales Nick Adams era el protagonista. Hemingway mismo dio forma al segundo libro e incluyó ciertos cuentos que no señalan a Nick como el personaje central. Además, en esta ocasión el autor intercaló breves viñetas entre los cuentos, con el propósito de darle mayor coherencia al todo.<sup>13</sup> Otro ejemplo parecido –aunque se trata de una de las llamadas colecciones “arregladas”– lo encontramos en una secuencia titulada *Olinger Stories*, de John Updike. Aquí el autor arma, bajo un sólo título, un libro cuyos cuentos habían sido publicados antes en otras colecciones. No se trata, sin embargo, de una simple antología personal; el caso es que algún crítico o editor había notado las similitudes entre varios textos y el autor ha confirmado esa sospecha. Es más, aunque los protagonistas de los distintos cuentos tienen nombres diferentes, el autor sabe que son la misma persona y lo constata en el prólogo de su nuevo libro.

Por otra parte, Kennedy, quizá con el intento de evitar lo que pudiera considerarse una falacia intencional, no concuerda con Luscher, señalando “la inescrutabilidad, si no ya la improcedencia, de la intención del autor”.<sup>14</sup> Declara que, en algunos casos, es esencialmente imposible distinguir “entre secuencias ordenadas y meras selecciones de cuentos ordenados por algún editor”.<sup>15</sup> Aunque concordamos, en principio, con este argumento, insistimos, junto con Luscher, en que la selección sea compilada por el autor, hasta el punto en que eso pueda determinarse. De ahí en más, Kennedy tiene mu-

---

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> Kennedy, *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, p. ix.

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

cha razón cuando designa al lector como el último juez: “En última instancia uno tiene que admitir que la unidad textual —al igual que la belleza— sólo se determina a través de la perspectiva del lector.”<sup>16</sup> Claramente, las secuencias cuentísticas mejor enlazadas son las que están compuestas por sus autores y una apreciación estética óptima exige la participación activa de lectores que están dispuestos a reunir las hebras que producirán el significado total del conjunto.

### La tradición en México

Los comienzos de la tradición en México preceden la tradición de Estados Unidos por 77 años, dada la publicación de dos cuentos en serie de José Joaquín Fernández de Lizardi, a partir de noviembre de 1814. Según las investigaciones de Luscher, el primer libro de cuentos integrados estadounidense data de 1891. En 1956, Luis Leal declaró que José Joaquín Fernández de Lizardi representa no sólo el primer novelista de México (y de Hispanoamérica), sino también el primer cuentista.<sup>17</sup> Defiende su declaración en los tres siguientes niveles: 1) en sus novelas intercala cuadros costumbristas; 2) adapta estos cuentos al estilo americano; y 3) el cuento conocido como el del Negrito ya no es sólo un cuadro de costumbres, sino que “tiene unidad (trata de un simple incidente) y los personajes están muy bien pintados”.<sup>18</sup> Esta apreciación, sin embargo, se debe alzar a un cuarto nivel, pues Alfredo Pavón acaba de descubrir que Lizardi publicó dos textos breves que tienen

---

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

<sup>17</sup> Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano* (México: Ediciones De Andrea, 1956), p. 29.

<sup>18</sup> *Loc. cit.*



que considerarse como cuentos.<sup>19</sup> Se titulan “Ridentem dicere verum ¿quid vetat?”<sup>20</sup> y “Los paseos de la Verdad”.<sup>21</sup> Se trata de dos alegorías satíricas, que incluyen una apología de la sátira y se construyen de manera autoconsciente o metanarrativa. Su unidad se asegura por sendos marcos realistas y cerrados, compuestos por sueños del autor, durante los cuales acompaña al personaje La Verdad en sus rondas de vigilancia de los habitantes de la ciudad de México. Los cuentos están enlazados por la repetición de asuntos, temas y personajes, lo cual califica al conjunto como la primera secuencia cuentística hispanoamericana. Lo único que no encaja en la idea que hoy tenemos de este género híbrido es el hecho de que los cuentos nunca fueron apartados para publicarse en forma de libro. Queda explícito, sin embargo, que el autor creó el segundo cuento consciente de sus vínculos con el anterior. Además, la circunstancia del cuento como género literario durante la primera mitad del siglo XIX no permitía que se editaran en forma de libro, pues recién se estaba gestando el género en Hispanoamérica y su existencia dependía de los periódicos. Otros libros mexicanos decimonónicos de esta índole también deben su

---

<sup>19</sup> Alfredo Pavón, *Al final, reCuento I. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837* (México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/UAM-I, 2004).

<sup>20</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi, “Ridentem dicere verum ¿quid vetat?”, en *El Pensador Mexicano* (México, Imprenta de doña María Fernández de Jáuregui, 1 de noviembre de 1814), t. III, núm. 13. *Obras III. Periódicos*. El Pensador Mexicano, recopil., ed. y notas de María Rosa Palazón y Jacobo Chencinsky, pres. de Jacobo Chencinsky (México: UNAM, 1968), pp. 463-475.

<sup>21</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi, “Los paseos de la Verdad”, en *Alacena de Frioleras* (México, Imprenta de doña María Fernández de Jáuregui, 3 de agosto de 1815), núm. XVIII. *Obras IV. Periódicos*. Alacena de Frioleras / Cajoncitos de la Alacena / Las Sombras de Heráclito y Demócrito / El Conductor Eléctrico, recopil., ed., notas y pres. de María Rosa Palazón M. (México: UNAM, 1970), pp. 103-130.

existencia al medio periodístico: *Impresiones y sentimientos*, de Juan Díaz Covarrubias,<sup>22</sup> *Fragatita y otros cuentos* y *En torno de una muerta*, de Alberto Leduc.<sup>23</sup> En 1870, José María Roa Bárcena editó un libro de muy variado contenido, en el cual apareció *Noche al raso*,<sup>24</sup> una secuencia de cuentos enlazados basada en el motivo estructural del *Decamerón*.<sup>25</sup>

En los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, la tradición continuó con varios cuentarios de Ramón Rubín y uno de cada uno de los siguientes autores: Arqueles Vela, Octavio Paz y Sergio Pitol. El libro de Vela, que no se podrá estudiar en profundidad aquí, se titula *Cuentos del día y de la noche*,<sup>26</sup> y es de 1943.<sup>27</sup> En el prólogo de una antología de cuentos de Rubín,<sup>28</sup> Luis Leal hace referencia a un libro de este autor, *La sombra*

---

<sup>22</sup> Juan Díaz Covarrubias, *Impresiones y sentimientos. Escenas y costumbres mexicanas. Miscelánea alfabética* (México: Tipografía de Manuel de Castro, 1859). *Obras completas*, est. prel., ed. y notas de Clementina Díaz y de Ovando (México: UNAM, 1959), t. II, pp. 5-130.

<sup>23</sup> Alberto Leduc, *Fragatita y otros cuentos*, pres. de Ignacio Trejo Fuentes (México: INBA/SEP/Premià, 1984). *En torno de una muerta* (México: Tipografía de El Nacional, 1897).

<sup>24</sup> José María Roa Bárcena, *Obras. Cuentos originales y traducidos* (México: Imprenta de Victoriano Agüeros, 1897), pp. 41-152.

<sup>25</sup> Estamos endeudados con Alfredo Pavón por esta información. Además de *Al final, reCuento I. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*, véase su artículo "El nuevo cuento mexicano: señas de identidad" —en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (México, University of Texas at El Paso/Grupo Editorial Eón, septiembre-diciembre de 1995), vol. 1, núm. 1, pp. 7-21. Para más información sobre estos autores, véase el libro de Leal, *Breve historia del cuento mexicano*.

<sup>26</sup> Arqueles Vela, *Cuentos del día y de la noche* (México: Don Quijote, 1943).

<sup>27</sup> Hay quienes consideran *El llano en llamas* —(México: FCE, 1955)—, de Juan Rulfo, como una secuencia cuentística. Reservaremos nuestra opinión sobre este tomo para estudios futuros; aunque existe algún tipo de integración, no vemos en el libro marcadores más característicos de la tradición.

<sup>28</sup> Ramón Rubín, *Las cinco palabras*, pról. de Luis Leal (México: FCE, 1966).

del *Techincuagüe*, de 1955,<sup>29</sup> como un ejemplo de cuentos integrados. Dice que cada capítulo contiene un cuento y que los diez cuentos en total forman una novela. Además, los capítulos nones constituyen una novela corta y los pares otra.<sup>30</sup> Sin embargo, en una carta del 26 de enero de 1995, Rubín nos informó que ésta no es la primera obra que se vale de la estructura de una secuencia cuentística, ya que declara que *Sarta de cuentos salobres*,<sup>31</sup> de 1949,<sup>32</sup> constituye su primera secuencia de cuentos y dice haber continuado la práctica en *El canto de la grilla*, de 1952.<sup>33</sup>

### Entre polo y polo

De la segunda mitad del siglo XX —y éste es el periodo que enfocaremos aquí—, las secuencias nombradas a continuación son las más representativas en México: *¿Águila o sol?* (1951), de Octavio Paz; *Tiempo cercado* (1959), de Sergio Pitol; *La semana de colores* (1964) y *Andamos huyendo Lola* (1980), de Elena Garro; *Las posibilidades del odio* (1978), de María Luisa Puga; *Muros de azogue* (1979) y *El cantar del pecador* (1993), de Beatriz Espejo; *De Zitilchén* (1981), de Hernán Lara Zavala; *Agua quemada* (1981) y *La frontera de cristal* (1995), de Carlos Fuentes; *Gente de la ciudad* (1986), de Guillermo Samperio; *La banda de los*

---

<sup>29</sup> Ramón Rubín, *La sombra del Techincuagüe* (Guadalajara: Altiplano, 1955).

<sup>30</sup> Leal, "Prólogo" a Rubín, *Las cinco palabras*, pp. 10-11.

<sup>31</sup> Ramón Rubín, *Diez burbujas en el mar. Sarta de cuentos salobres* (Guadalajara: Imprenta Mundial, 1949).

<sup>32</sup> Este libro se publicó tres veces bajo títulos diferentes: primero, como *Diez burbujas en el mar. Sarta de cuentos salobres*; después, como *Burbujas en el mar* —(Guadalajara: Eds. Creación, 1956)—; y finalmente, como *Navegantes sin ruta. Relatos de mar y puerto* —(México: Diana, 1983).

<sup>33</sup> Ramón Rubín, *El canto de la grilla* (Guadalajara: Eds. Altiplano, 1952). *El canto de la grilla* (México: FCE/SEP, 1984).

*enanos calvos* (1987) y *Las terrazas del purgatorio* (1998), de Agustín Monsreal; *Fata Morgana* (1989), de Bruno Estañol; y por último, *La señora Rodríguez y otros mundos* (1990), de Martha Cerda.<sup>34</sup> Una organización apropiada formaría un espectro más o menos completo de las distintas variaciones que comprenden lo que consideramos la tradición del cuento enlazado en México.

En el primer polo del espectro, colocamos el libro *De Zitilchén*, de Hernán Lara Zavala, una secuencia de tipo clásico, conformada estrechamente con el patrón establecido por las obras más reconocidas de principios del siglo XX, especialmente las del mundo de habla inglesa. Hablaremos con algún detalle de este texto, antes de concentrarnos más brevemente en las características específicas de los otros. En el otro polo, el de los textos más innovadores, hablaremos más en detalle de *¿Águila o sol?*, de Octavio Paz, libro excéntrico que siempre ha resistido las clasificaciones fáciles. Por una o varias razones, los demás libros se encontrarán más cercanos a uno u otro polo.

A la manera de Sherwood Anderson, la primera edición de *De Zitilchén* se publicó con un plano sencillo del pueblo

---

<sup>34</sup> Octavio Paz, “¿Águila o sol?”, en *Libertad bajo palabra* (México: FCE, 1968), pp. 146-207. Sergio Pitol, *Tiempo cercado* (México: Estaciones, 1959). Elena Garro, *La semana de colores* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964). *La semana de colores* (México: Grijalbo, 1987). *Andamos huyendo Lola* (México: Joaquín Mortiz, 1980). María Luisa Puga, *Las posibilidades del odio* (México: Siglo XXI, 1978). Beatriz Espejo, *Muros de azogue* (México: Diógenes/SEP, 1979). *El cantar del pecador* (México: Siglo XXI, 1993). Hernán Lara Zavala, *De Zitilchén* (México: Joaquín Mortiz, 1981). *De Zitilchén*, pres. de Silvia Molina (México: CONACULTA, 1994). Citaremos por esta edición. Guillermo Samperio, *Gente de la ciudad* (México: FCE, 1986). Agustín Monsreal, *La banda de los enanos calvos* (México: SEP, 1987). *Las terrazas del purgatorio* (México: Plaza & Janés, 1998). Bruno Estañol, *Fata Morgana* (México: Joaquín Mortiz, 1989). Martha Cerda, *La señora Rodríguez y otros mundos* (México: Joaquín Mortiz, 1990).

del título en la tapa. En 1994, este libro se publicó en la tercera serie de “Letras Mexicanas”. Se trata de una versión aumentada que cuenta con algunos cuentos nuevos, que extienden el espectro temporal del libro tanto hacia atrás, hasta la Colonia, como hacia adelante, casi hasta el día de hoy. Desafortunadamente, los editores no preservaron el elemento visual del plano en ningún lugar del libro. Esto se debe, quizás, a que, a diferencia de *Winesburg, Ohio*, ese plano nunca fue incluido en el interior del libro.<sup>35</sup>

En esta colección, vemos, claramente, la sobreposición de historias autónomas que, vistas como un todo, componen el mundo complejo de un pueblito rodeado por las selvas de la península de Yucatán. El narrador del cuento “Carta al autor”<sup>36</sup> (que sólo aparece en la segunda edición) afirma que Zitilchén está situado en lo que él llama el punto Zuc, esa zona precisa del mapa donde convergen los estados de Campeche, Yucatán y Quintana Roo.<sup>37</sup> Se encuentra, desde luego, en el corazón del mundo maya, y todos los habitantes de este microcosmos (precolombinos, coloniales y modernos) están representados. De hecho, se exploran muchos de los niveles de la vida humana (distintas edades, profesiones y clases sociales) y se hurga en las profundidades de sus diversos sentimientos, miedos, apetiti-

---

<sup>35</sup> Esta nueva versión incluye los nueve cuentos originales y otros cinco agregados, algunos de los cuales aparecieron primero en otros lugares. Además, este nuevo volumen contiene una introducción de Silvia Molina, titulada “Zitilchén, un pueblo enclavado en la imaginación” (pp. 11-18). Antes de que apareciera la segunda edición, Lara Zavala publicó tres de esos cuentos (“La seducción”, “La pelea” y “Flor de Nochebuena”) en *Flor de Nochebuena y otros cuentos* –(Malinalco: Cuadernos de Malinalco/El Patronato Cultural Iberoamericano, 1991), pp. 7-17, 19-25 y 27-38, respectivamente. Además, el cuento “María” apareció en la revista *Tierra Adentro* (México, CNCA, 1993), núm. 63, pp. 16-19.

<sup>36</sup> Lara Zavala, *De Zitilchén*, pp. 107-109.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 107.

tos, pecados e hipocresías. Las estrategias narrativas abarcan desde el realismo tradicional y el cinematográfico hasta elementos autorreferenciales.

“El beso”<sup>38</sup> es el cuento que mejor retrata el ámbito físico del pueblo y describe el mayor número de personajes, muchos de los cuales están destinados a reaparecer en otros momentos. Además, se vuelve el “eje” de la colección al proporcionar información vital de la estructura de poder sociopolítico de Zitilchén. Aquí también se nos presenta al presidente municipal y lo vemos reinar sobre su municipio, sin tener que responder sino ante el gobernador del estado de Campeche. Nos familiarizamos con varias “personitas” que, temblorosas, vienen a pedir favores ante este soberano, al parecer falto de corazón. Sin embargo, primero nos presentan a la esposa de este hombre, Sofía, y nos ofrecen una escena conmovedora, donde la mujer acepta cantar el Ave María en la boda de Elsi Rabelo, una joven “india maya”.<sup>39</sup> En el intercambio que ocurre entre las dos mujeres, el lector capta no sólo las disparidades entre los grupos que forman ese microcosmos, sino un asomo de esperanza en el cual las relaciones raciales, al menos entre ciertos ciudadanos, no sólo trasuntan tolerancia sino también cierto cariño. Sin embargo, la mosca en la sopa es el presidente, que nunca puede permitirse mostrar una fractura en su postura de poder y control.

Con el tiempo terminamos conociendo más sobre la esposa de este hombre y cómo la hartan los aprietos políticos en que la mete su marido: los banquetes obligatorios que debe ofrecer al gobernador y su esposa siempre que se dejan caer por allí. Se sobrentiende que Sofía los agasajará, no sólo como anfitriona,

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 41-59.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 46.

sino también con su hermosa voz. Además, Sofía aporta el elemento dramático del cuento cuando casi cede románticamente “el beso” del título a un ingeniero anónimo, quien se encuentra en la zona para dirigir la construcción de una carretera nueva.

La naturaleza fragmentaria de “El beso”, con sus tomas breves y sus técnicas de seguimiento, nos recuerda una película, tal vez como reflejo de la estructura total del libro. Esto es evidente cuando el presidente se mueve por la plaza, haciendo arreglos para una de las odiosas visitas del gobernante mayor. En cierto momento, se ve sujeto a la presencia irritante y al desprecio franco de ciertos jóvenes, miembros de dos familias aristócratas en confrontación: los Amaro y los Negrón. De aquí pasa a la peluquería, donde se informa de los rumores que corren, a la vez que soporta las ironías suavemente sarcásticas de los espíritus indolentes que frecuentan esta institución universal.

Ese mismo día ocurre otra presentación importante, la de un cierto “jovenzuelo” que, a su tiempo, identificaremos como el narrador de los cuentos. Este joven sólo viene de visita durante el verano y es nieto de uno de los patriarcas del pueblo. Además, sin que se lo haya nombrado, sirvió ya como protagonista del primer cuento, “A la caza de iguanas”.<sup>40</sup> Tenemos allí un asomo ligero de la metanarratividad en la trama del libro, que, en su momento, se hará explícita. También hace su segunda aparición en el libro el personaje Morris, protagonista del cuento del mismo título,<sup>41</sup> de quién hablaremos más adelante. Como telón de fondo de este cuento, dada la estrategia de intratextualidad,<sup>42</sup> ciertos cuentos anteriores adquieren mayor

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 19-24.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 33-40.

<sup>42</sup> Preferimos utilizar la palabra “intratextualidad” antes que la más común de “intertextualidad” cuando los textos relacionados fueron escritos por la misma persona.

significación, en función de cómo encajan en el ambiente creado por los textos vecinos. Al mismo tiempo, “El beso” prepara el camino para los cuentos que están por llegar. Tras leer el cuento, queda muy claro que estamos en un mundo de conquistadores y conquistados, de colonizadores y colonizados, de seductores y seducidos. Cada uno de los personajes, aunque no siempre reconciliado con los hechos, comprende cuál es su lugar en ese microcosmos de contrastes múltiples.

El cuento “Morris” dramatiza de manera vívida la disparidad entre los polos demográficos más distantes dentro del mundo de Zitilchén. Al protagonista se le conoce como Morris, a pesar de que es “prieto y chaparrito”, “un indio maya”.<sup>43</sup> Los ciudadanos de Zitilchén parecen deleitarse en unir a este cuidador de abejas, cazador tranquilo y trabajador, con su opuesto total: un ingeniero inglés, llamado Morris, que vino a la zona para prestar ayuda técnica a los del lugar en la perforación de los pozos. El enfrentamiento no puede sino conducir a la tragedia. Tanto el extranjero como el zitilcheniano pierden la vida. Este cuento aparece en la colección justo antes de “El beso” y ahora recibe una luz que hasta ese momento se le había negado al lector. Aunque la historia parece haber tenido un cierre total, es posible que el lector cuidadoso se sorprenda, pues la persona que acaba de ser muerta aparece brevemente, en el palacio municipal, en el siguiente cuento. Sin embargo, una vez examinado todo, hemos de llegar a la conclusión de que aquí no participa la fantasía o el realismo mágico. El personaje no ha vuelto a la vida; ocurre que el autor implícito, simplemente, nunca se propuso dar a estos cuentos un orden cronológico. Esto recalca, asimismo, aquella tendencia en la tradición de los cuentos enlazados de dejar el

---

<sup>43</sup> Lara Zavala, *De Zitilchén*, p. 33.



delineamiento temporal en manos del lector, exigiendo así su participación activa.

Como el cuento que acabamos de analizar, “El padre Chel”<sup>44</sup> gira alrededor del conflicto entre pueblerinos y foráneos y expone, al mismo tiempo, la situación del recién llegado y el importantísimo mundo de la religión. A su vez, “La seducción”<sup>45</sup> tiene la misión singular de transportarnos hasta la Colonia, cuando la imbricación de pueblos y razas estaba en un estado mucho más dinámico, lo cual dramatiza el conflicto entre colonizadores y colonizados. Sin embargo, aquí se eleva la propuesta a otro nivel, o sea, la colonización dentro de la Colonia, una especie de conquista más afín a la idea de la seducción, como lo sugiere el título.

“La seducción” ocurre en una de las grandes plantaciones de caña y henequén, justo al cambio de siglo. Una vez más, al principio todo parece normal, es decir, los colonizadores hispano-mestizo-ladinos siguen controlando firmemente la tierra y a los habitantes originales, los muy dóciles peones indios. Pero, como en el caso de “El padre Chel”, una colonización parece invitar a otra. El hacendado en cuestión es un tal Facundo Sánchez, bien conocido como un “conquistador”, es decir, un perseguidor de mujeres, sector de la población claramente agrupado con los conquistados o colonizados. Sánchez parece invencible y tiene el control no sólo de los subordinados del campo, sino de muchos que viven en el pueblo. Sin embargo, un día tropieza con su igual: un danés llamado Herbert Björling. En resumen, el cuento se vuelve cuestión de quién seduce a quién, de quién conquista o coloniza a quién. Y el autor implícito, como ya se sugirió en cuentos anteriores, final-

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 69-75.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 111-118.

mente afirma su autoconciencia total al aclarar que ha pasado el tiempo suficiente para que no sea posible conocer todos los detalles, pero que, si el lector le tiene paciencia, juntos pueden descubrir lo inevitable:

La historia que he de referir versa en torno a una seducción. La anécdota es sencilla y casi banal. No tengo objeción en sintetizarla: un hombre, cautivado por una extranjera, se impone seducirla. Lo consigue. Pero en el momento de consumir su amor, una vez que se hallan completamente desnudos, aparece ante ellos el marido engañado, pistola en mano. Es éste el momento de la historia sobre el que quisiera meditar. El incidente ocurrió en Zitilchén. Invito al lector a discurrir por estas líneas intentando restaurar un suceso que el tiempo ha oscurecido.<sup>46</sup>

Al igual que en el caso de Jorge Luis Borges, descubrir el punto culminante al principio de la narración tiene un efecto metanarrativo paradójico y, sin embargo, iluminador: a pesar de descubrir la trama en las primeras líneas del cuento, y a pesar de derrumbar la cuarta pared de este teatro etéreo, el lector se muestra dispuesto a aceptar la situación, siempre y cuando el cuento sea “narrable”. Además, esta técnica traslada el punto focal del “qué” al “cómo”. El narrador de Lara Zavala incluso llega a proponer dos finales, aunque ambos desembocan esencialmente en la misma conclusión: siempre hay un conquistador/seductor/colonizador adicional que domina al que vino antes. En este caso, los Björling, bajo el disfraz de administradores de plantación que pueden incrementar las ganancias de una empresa ya afortunada, terminan yéndose con todo el botín: tanto el dinero como el honor de Sánchez. Además, al fi-

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 111.

nal del cuento hay una insinuación de que otra alma hasta ese momento “colonizada”, la de la señora Sánchez, que siempre había aceptado los devaneos del esposo con decoro y sacrificio, ha sido vindicada.

Por último, en “Carta al autor” se presenta de manera directa el elemento autoconsciente o metanarrativo, recurso que aparece en la tradición universal desde el principio. Interesa notar que esta característica también juega un papel importante en los primeros cuentos enmarcados y enlazados del Oriente y de Europa. Tanto *Las mil y una noches* como el *Decamerón* llaman la atención sobre el acto de contar y el papel del lector u oyente como parte integral del relato. Si en Europa se le da crédito a Gide por haber creado el término *mise en abyme*, conocido en español como “construcción en abismo”<sup>47</sup> para referirse al cuento dentro de otro cuento, la técnica ya se había establecido en *Las mil y una noches*, en donde la narradora interna mantiene firmemente la atención de su público al mismo tiempo que logra salvar la vida al verter insistentemente un cuento dentro de otro. “Carta al autor” también funge de cuento enmarcador, pues el remitente acusa a alguien llamado

---

<sup>47</sup> Lucien Dallenbach, en su libro *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, da crédito a Gide por haber acuñado el término. Lo que sigue es la explicación del concepto, en la cual Dallenbach provee tres grados distintos de “reflexividad”: “la *réduplication simple* (fragment qui entretient avec l'oeuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la *réduplication a l'infini* (fragment qui entretient avec l'oeuvre que l'inclut un rapport de similitude et que enchasse lui-meme un fragment qui..., et ainsi de suite) et la *réduplication aporistique* (fragment censé inclure l'ouvre qui l'inclut)”. Lucien Dallenbach, *El relato especular* (Madrid: Visor, 1991), p. 48. “la *reduplicación simple* (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye), la *reduplicación hasta el infinito* (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye, y que a su vez incluye un fragmento que tiene una relación de similitud..., y así sucesivamente) y la *reduplicación apriorística* (fragmento en que se supone que esté incluida la obra que lo incluye.”

Hernán de haber intentado escribir la “historia” de Zitilchén a través de la creación de estos mismos cuentos.

Parecida a la obra de Lara Zavala, en cuestiones de estructura y contenido, es el primer libro de cuentos de Sergio Pitol, *Tiempo cercado* (1959). Este libro representa una de las mejores secuencias de los años cincuenta y claramente la más tradicional de la época. Como parte de la colección, la secuencia contiene una saga familiar en la cual tres cuentos (“Victorio Ferri cuenta un cuento”, “La palabra en el viento” y “Los Ferri”)<sup>48</sup> registran lo que se puede llamar una lucha interfamiliar, en la cual El Refugio, una hacienda de estilo feudal, es motivo de disputa entre la familia criolla de Aristarco Robles y otra familia advenediza, italiana. La contienda, como las que vimos en *De Zitilchén*, se libra a base de seducciones y no con armas de guerra. El primer Ferri enamora, sucesivamente, a los únicos vástagos que han sobrevivido a don Aristarco, sus hijas Eloísa y Virginia. En el cuento “Los Ferri”, Virginia desea vengarse de su cuñado por haberse casado con su hermana, para luego empujarla hacia el suicidio. Una vez desaparecida Eloísa, Pablo Ferri seduce, momentáneamente, a Virginia, para luego abandonarla y viajar a Europa con el fin de traer a una prima en calidad de nueva esposa. Con tales tácticas de conquista y con un nepotismo descarado, el europeo ha logrado acaparar el corazón del estado de Veracruz.

La “geografía” del mundo que encierra el libro se extiende más allá de los límites de la hacienda, ya que la mayoría de los cuentos tiene lugar en un pueblo cercano llamado San Rafael. Pitol nos informa en su autobiografía<sup>49</sup> que estos cuentos re-

---

<sup>48</sup> Pitol, *Tiempo cercado*, pp. 63-71, 55-61 y 35-53, respectivamente.

<sup>49</sup> Sergio Pitol, *Sergio Pitol* (México: Empresas Editoriales, 1967).

flejan una influencia de aquellos textos de William Faulkner que caracterizan su famoso condado de Yoknapatawpha.<sup>50</sup> Junto con el libro de Lara Zavala, colocamos esta secuencia cerca del polo “clásico” del espectro, pues contiene la mayoría de los elementos de la secuencia cuentística establecida por los maestros de este siglo. Sin embargo, con excepción de la saga familiar, los personajes no se desplazan de cuento en cuento. Son, más bien, los temas afines y la geografía común lo que constituye el material cohesivo de esta obra. Dentro de estos parámetros, el libro cumple su misión de trazar cada vez más estrechamente los contornos de la sociedad rural veracruzana de la primera mitad de este siglo.

Los dos libros de Beatriz Espejo, *Muros de azogue* (1979) y *El cantar del pecador* (1993), pertenecen a esta porción del espectro por ser de corte realista y tratarse de dos sagas familiares que también ocurren en territorio veracruzano. Todos sus espacios, sin embargo, son regiones y ciudades reconocibles en la realidad: nada de geografías imaginadas, como en los casos de Lara Zavala y Pitol.

Caso similar es el libro *Fata Morgana* (1989), de Bruno Estañol. Tal como los libros de Espejo y Pitol, éste se centra en una familia de provincia, sin valerse del elemento autorreferencial. La colección del autor tabasqueño no tiene la menor intención de crear nuevos espacios territoriales. De hecho, uno de los aportes singulares de Estañol al panorama literario de México son sus agudos retratos miméticos del estado de Tabasco, un sector de grandes riquezas naturales. Y aunque este microcosmos parece existir en los márgenes de la vida nacional, los tabasqueños siempre han estado relativamente bien comunicados con el resto del mundo. Todas las ciudades

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 57.

importantes del golfo —las mexicanas, las cubanas y las estadounidenses— han estado siempre a su alcance mediante el transporte naviero. De estas conexiones con el extranjero resulta una cultura un tanto híbrida, fertilizada constantemente tanto por lo hermético de la jungla como por lo cosmopolita de las culturas circundantes. El elemento de fuera que más influye en las vidas del pueblo es el artístico: la música (blues y jazz de Nueva Orleans y los sones cubanos); la moda (telas norteamericanas que tanto se apreciaban en la región, como el organdí); espectáculos internacionales que se presentan en el cine Unión (siendo el ejemplo perfecto el de la actriz alemana de nombre artístico Fata Morgana). Este es el medio en el cual se presenta el narrador, focalizador principal y uno de los protagonistas más importantes de esta secuencia cuentística: un joven que va experimentando y registrando en el libro su despertar a la vida. Aunque muchas veces se refiere al texto como novela, en el sentido más riguroso del término es un libro de cuentos enlazados, una especie de *Bildungsroman* en el cual cada uno de los apartados funciona perfectamente como un cuento autónomo. En cuanto a la forma, cabe entre las obras de tipo “clásico”, ya que el medio y los personajes aparecen reiteradamente a lo largo del libro.

*La semana de colores* (1964) y *Andamos huyendo Lola* (1980), de Elena Garro, se acercan a las colecciones de Pitol y Espejo por conformar entre sí otra saga familiar. Ensanchan, además, la noción de la “geografía” al extenderla más allá de las fronteras de la nación. Advertimos, sin embargo, que ninguno de los dos libros representa una secuencia pura. *La semana de colores* contiene trece cuentos y sólo seis de éstos participan en la secuencia de cuentos iniciáticos en los cuales Lelinka y Eva, dos hermanas rubias, crecen, juegan, ejercitan la imaginación y maduran en un ambiente campestre mexicano. Después de ellas, los sirvientes son los personajes

más repetidos entre los seis cuentos de la secuencia. A su vez, *Andamos huyendo Lola* se compone de diez cuentos, siete de los cuales constituyen una aglutinación de cuentos afines cuyos ambientes incluyen las ciudades de México y Nueva York y dos lugares distintos de España. Ahora no se trata de las dos hermanas, sino sólo de Lelinca y su hija, Lucía, acompañadas por otros personajes, que huyen con ellas. Los otros cuentos sí comparten, no obstante, el mismo tono de paranoia y miedo que permea el libro entero.

Aunque *Agua quemada* (1981), la primera secuencia de Carlos Fuentes, coincide también con la de Lara Zavala en su uso de elementos tradicionales, difiere en el sentido de que no crea espacios ficticios (dato que comparte con Espejo y Estañol). Con un realismo social patente, Fuentes perfila ciertos fenómenos interesantes del Distrito Federal posrevolucionario. Regresa aquí a lo que resulta ser uno de sus temas favoritos: el fracaso de la revolución. Pero a sus preocupaciones previas agrega un aspecto importante: la vergüenza que experimentan las generaciones más jóvenes por haber heredado los frutos de esa guerra civil sin haber tenido que sacrificarse personalmente por ellos. Estos cuentos comienzan con un retrato de cierto general anciano y su nieto, quienes viven en los Jardines del Pedregal. Sin embargo, no se tarda en invitar al lector a emigrar con la sirvienta de la familia a las colonias más viejas del centro de la ciudad. También se intercalan en el tejido de la secuencia otros personajes de distintas partes de la ciudad y del país, a manera de un mosaico que termina por incluir no sólo el Distrito Federal, sino la nación entera. La segunda secuencia de Fuentes, *La frontera de cristal* (1995), intenta pintar un cuadro de las circunstancias actuales de los mexicanos que viven en la frontera norte de país y otros que viven o estudian en Estados Unidos. En lo técnico y estructural, con excepción

de “La raya del olvido”,<sup>51</sup> un largo y bien logrado soliloquio, esta obra no difiere significativamente de la primera.

Las dos obras de Agustín Monsreal comienzan a acercarse al polo de obras menos tradicionales. *La banda de los enanos calvos* (1987) es el libro más íntegro de este escritor y la secuencia que encierra, tal como lo vimos en Garro, se extiende a su siguiente libro *Las terrazas del purgatorio* (1998). Los textos de *La banda de los enanos calvos* están entrelazados mediante temas repetidos, personajes que pasan de un apartado a otro y el “yo” narrador que, en sus distintas personalidades, lo abarca todo. En su totalidad, representa una dramatización de la condición del escritor, tanto del protagonista-narrador interno como del escritor en general. A fin de intensificar ese drama, se posterga la revelación de la identidad o las identidades del “yo”, dosificando esa información a lo largo de la obra. En casi la mitad de los 69 cuentos que contiene el libro, el narrador sólo se distingue por la primera persona: “yo”. Hay un ciclo de cuatro cuentos que están habitados por un tal Heliogábalo Basílides, que luego se designa como el “otro yo” o el “alter ego” de ese narrador. Hacia el final del libro, estas entidades llegan a conocerse también como Agustín. De hecho, en el cuento “Un solo amor no basta”,<sup>52</sup> los Agustines del cuento resultan ser tres, incluyendo al autor explícito del tomo.

Además de este ser literario que presta unidad al libro, los temas que le interesan al autor implícito caen más o menos dentro de las siguientes categorías: 1) los géneros literarios (observaciones y, en especial, apologías del cuento); 2) las tentaciones del escritor de prostituirse; 3) las tentaciones de no escribir; 4) el estado de precariedad económica de los escrito-

---

<sup>51</sup> Fuentes, *La frontera de cristal*, pp. 101-127.

<sup>52</sup> Monsreal, *La banda de los enanos calvos*, pp. 119-121.



res; 5) la necesidad del escritor de no callar (de no suicidarse); 6) las influencias literarias; 7) la inter e intratextualidad en este libro y en la literatura en general; 8) la sociología y la economía de la literatura (la publicación, los best sellers, etc.); 9) la diferencia entre lo real y lo literario; y 10) el estado de la educación, la política y la cultura del país. Quien provee la mayor porción de antagonismo en el libro es la tía Genoveva, quien no se cansa de intentar persuadir al escritor a abandonar la inútil carrera de las letras y dedicarse a algún oficio práctico, que sea verdaderamente rentable. Notemos, por añadidura, que en todo esto se vislumbra el carácter metanarrativo, elemento que aparece en la mayoría de los libros de cuentos enlazados de México. Además, Monsreal y Samperio son los que agregan un ingrediente adicional a esta tradición: el humor. En todo momento, el narrador yucateco encuentra el lado irónico de la situación humana que vive y los textos terminan siendo exquisitas sátiras que entretienen e iluminan a la vez.<sup>53</sup>

El libro de Guillermo Samperio, *Gente de la ciudad* (1986), contrasta con la primera secuencia de Fuentes. Y la diferencia principal estriba precisamente en el tono “realista” al que nos referimos arriba, al empeñarse ambos en retratar al Distrito Federal. Y si al hablar de *Agua quemada* no se puede aludir sino a la idea del mosaico, en la colección de Samperio se descubre un retrato bastante acabado, aunque fragmentario, de la ciudad más grande del mundo. Los apartados son todos autónomos, pero muchos de ellos están totalmente destramados y perderían algo de su significado si no se consideraran dentro del marco de este libro que, a partir del título, promete retra-

---

<sup>53</sup> Véase Russell M. Cluff, “El escritor en su laberinto: Agustín Monsreal”, en *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)* (Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, 2003), pp. 321-336.

tar a la “gente” de esa ciudad. Tengamos presente, sin embargo, que un gran número de los apartados que componen el libro constituyen microcuentos o fábulas ultramodernas. En el caso de los primeros, hay que tomar en cuenta que en México la mayoría de los microcuentos suelen sustituir la trama por la sátira o la ironía, como lo especifica Dolores M. Koch.<sup>54</sup> Y en el caso de las fábulas, los protagonistas, que son, en su mayoría, objetos inanimados, tales como los topes, los postes de luz y las coladeras, sufren algún tipo de prueba o trauma al desempeñar su papel de ciudadanos de la megalópolis. Tal como en las fábulas tradicionales, con sus personajes animales, lo que aquí destaca es la naturaleza humana, los verdaderos habitantes de la ciudad. Y esos personajes aparentemente inanimados ayudan a “personificar” lo que de otra manera podría ser una ciudad más bien muerta. Por ejemplo, cuando el narrador describe la infraestructura después de un terremoto, con sus tuberías y alambres rotos y al descubierto, nos invita a considerarlos como nervios y arterias de algún cuerpo humano.

Estructuralmente hablando, el libro de Samperio se parece al de María Luisa Puga, *Las posibilidades del odio*, en el sentido de que ambos, a manera del *Decamerón*, dependen hasta cierto punto de la técnica del marco para relacionar entre sí sus apartados, es decir, que el elemento geográfico en sí (la ciudad de México en Samperio y África en Puga) representa una gran parte del cemento que conecta las partes interiores de los libros. *Las posibilidades del odio* (1978) es uno de los casos más insólitos de la narrativa mexicana, puesto que los seis cuentos tienen lugar en Kenia, África (con la excepción

---

<sup>54</sup> Dolores M. Koch, “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso”, en Walter D. Mignolo y otros, *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, ed. y pres. de Merlin H. Forster y Julio Ortega (México: Oasis, 1986), pp. 161-177.

del último, que cuenta con una protagonista keniana que se traslada a Roma para estudiar). Además, siempre ha causado confusiones en cuanto a su condición genérica. Muchos lo han considerado una novela, aunque sus componentes no generan un solo hilo narrativo; antes, más bien, cada apartado tiene una trama independiente de los demás cuentos. Y no hay personajes que franqueen los límites de los textos. Sin embargo, hay por lo menos tres aspectos que nos hacen considerar el libro de Puga como una secuencia cuentística: 1) el espacio común da unidad; 2) el tono, los temas y el lenguaje hacen pensar al lector en un solo focalizador, una sensibilidad claramente *mexicana*, a través de cuyos ojos se nos transmiten las escenas; 3) la autora emplea una técnica enmarcadora al entreverar breves viñetas históricas sobre Kenia entre los distintos cuentos, lo cual nos invita a enfocar el libro más como una unidad y no como una conglomeración. De especial interés para el lector mexicano será el personaje que descubre que al fin y al cabo el mexicano también es occidental. Éste pretende demostrar un mayor grado de solidaridad con cierta prostituta negra, por considerarse también una persona de “color”. Sin embargo, la mujer no titubea al obligarlo a ver que el conquistador de Occidente siempre será eso, un conquistador, a despecho del tono bronceado de su piel. Los europeos en África, al igual que los primeros españoles en México, tenían designaciones especiales para los distintos grados de mestizaje, por ejemplo, los “coloreds”, que jamás se confunden con los de raza negra pura. La experiencia, como muchas otras que se ven en el libro, resulta ser una epifanía más para el mexicano que va conociendo el mundo.

*La señora Rodríguez y otros mundos* (1990), la colección de Martha Cerda, cabe bien en el ámbito de estos últimos libros, por valerse de una estructura innovadora y poco común entre los libros de cuentos enlazados. Sin embargo, se

emparenta más con las colecciones enmarcadas que con las secuencias clásicas, que se valen de múltiples estrategias, tanto externas como internas, para vincularse. Tiene treinta secciones enumeradas, más un epílogo, que narran un sinfín de peripecias de una mujer distraída y establecen el motivo unificador del libro: la bolsa de la señora Rodríguez. Aunque algunos de estos apartados contienen anécdotas acerca de la vida de la protagonista, no se pueden considerar como cuentos autónomos; representan, más bien, el material enmarcador para otros treinta textos que vienen entreverados, los cuales sí llevan títulos y que, ahora sí, representan cuentos autónomos. Es esta segunda serie de textos la que hace del libro un tomo de cuentos y no una novela. Fuera del marco, sin embargo, los apartados titulados no tienen elementos internos que los enlacen. Tratan una gran variedad de temas y ocurren en todas partes del mundo: de ahí el subtítulo. No es hasta leer el epílogo que el lector se entera del significado total del motivo unificador, pues el libro resulta ser la dramatización del cliché de que “todo puede caber dentro de la bolsa de la mujer”. Es entonces que se descubre que el libro mismo fue sacado de esa bolsa por el marido de la señora Rodríguez (junto con el chicle de la nieta, una paleta del nieto, etc.) y que es ella, la mujer más distraída del mundo, quien posee la prodigiosa imaginación que dio vida a todos esos microcosmos contenidos por su libro, su bolsa y su mente. Y es aquí también donde culmina la autoconciencia literaria que se ha ido sugiriendo a lo largo del texto, modalidad que comparte con tantas otras secuencias mexicanas.

En el último lugar del espectro, colocamos el libro de Octavio Paz, por tratarse de una de las secuencias cuentísticas más complejas, innovadoras y bien logradas dentro del canon mexicano. *¿Águila o sol?* se publicó por primera vez en 1951 y ha aparecido en cada una de las ediciones de *Libertad bajo palabra* publicadas desde 1960; en todo ese tiempo, la colección

sólo ha sufrido tres cambios fácilmente reconocibles.<sup>55</sup> Aunque Jason Wilson, Carmen Ivette Pérez Camín, Sonja Herpoel y Enrico Mario Santí han hecho estudios sobre sus aspectos surrealistas y su contenido temático, la colección ha recibido muy poca atención crítica, lo cual sorprende, especialmente cuando se compara con los numerosos estudios que analizan otros libros de Paz. Lo más inexplicable, sin embargo, es el hecho de que, con muy escasas excepciones, los críticos se rehúsan a declarar que Octavio Paz escribió cuentos,<sup>56</sup> aun cuando algunos de estos textos se han antologado como tales tanto en México como en el extranjero. Quizás el ejemplo más inmediato sea la selección de “El ramo azul”<sup>57</sup> para la antología *Short Shorts*.

---

<sup>55</sup> Los siguientes son los cambios que han aparecido en todas las ediciones de *Libertad bajo palabra*. El título de la primera sección cambió de “Trabajos forzados” a “Trabajos del poeta”; el cuento/poema “Cabeza de ángel” fue agregado a la segunda sección, intitulada “Arenas movedizas”; en “¿Águila o sol?”, la tercera y última sección, el autor cambió el título de uno de los apartados, de “Mediodía” a “Llano”. Para una explicación comprensiva de los cambios sufridos por *Libertad bajo palabra*, véase el libro de Enrico Mario Santí, *El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz/Enrico Mario Santí*—(México: FCE, 1997)—, especialmente las páginas 79 a 86.

<sup>56</sup> Las tres excepciones de las que tenemos conocimiento son las siguientes: Enrico Mario Santí declara que “Mariposa de obsidiana” es un “pequeño relato de inspiración indigenista”. Santí, *El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz/Enrico Mario Santí*, p. 310. Ese mismo año afirmó en otro lado que “¿Águila o sol?” se componía de “poemas en prosa, cuentos y fantasías...” *Premio Nobel: Once grandes escritores del mundo hispánico: Antología con introducciones críticas*, ed. Barbara Mujica (Washington: Georgetown University Press, 1997), p. 101. Carmen Ivette Pérez Marín admite en su ensayo que, en los apartados pertenecientes a la segunda sección del libro, “el hilo narrativo se ha intensificado de tal manera que hace prácticamente imposible que puedan distinguirse de los cuentos”. Carmen Ivette Pérez Marín, “Octavio Paz y el poema en prosa surrealista”, en *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico* (San Juan de Puerto Rico, 1993), vol. 7, núm. 26, p. 251.

<sup>57</sup> Paz, *Libertad bajo palabra*, pp. 159-161.

*An Anthology of the Shortest Stories* (1982).<sup>58</sup> Podría preguntarse por qué Irving e Ilana Howe han escogido este microcuento de Paz en lugar de uno de los más reconocidos maestros mexicanos, como Julio Torri o Juan José Arreola, sin mencionar a numerosos escritores jóvenes que cultivan el subgénero. Sin embargo, los Howe colocan este cuento en un mismo nivel con textos de Tolstoi, Chéjov, Pirandello, Kafka y Sherwood Anderson, entre muchos otros de renombre internacional. Paz representa a su país y a Latinoamérica, en compañía de Guimaraes Rosa, Borges, García Márquez, Monterroso y Luisa Valenzuela. A nivel nacional, es interesante que Christopher Domínguez Michael haya incluido toda la tercera sección de *¿Águila o sol?* en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (1989),<sup>59</sup> siendo ésta la menos obviamente “narrativa” de las tres secciones.

Según nuestra perspectiva, Octavio Paz merece un lugar entre los mejores narradores de México. *¿Águila o sol?* no es un libro de cuentos común y corriente, sino un conjunto de cuentos enlazados, cuidadosamente diseñado y perfectamente ejecutado. Recuerda los *Canterbury Tales* de Chaucer, en el sentido de que ambos libros son tanto poéticos como narrativos. A la manera del vate medieval, los mensajes poéticos de Paz dependen de un lento, pero implacable flujo narrativo que lo lleva lo más cercano posible a su meta. Y el producto final del libro resulta ser un héroe autoconsciente, un soldado de la palabra, que apenas logra poner el pie sobre el camino destinado a llevarlo a su destino final: el de ser poeta. Además, el libro puede

---

<sup>58</sup> *Short Shorts. An Anthology of the Shortest Stories*, ed. de Irving Howe e Ilana Wiener Howe (Nueva York: Bantam Books, 1982), pp. 225-218.

<sup>59</sup> Salvador Quevedo y Zubieta, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, sel., introd. y notas de Christopher Domínguez Michael (México: FCE, 1989), t. I, pp. 1069-1087.

considerarse como un *Kunstlerroman*,<sup>60</sup> por ser una crónica del desarrollo de un artista, que mantiene un alto grado de unidad entre sus partes.

La primera sección, “Trabajos del poeta”,<sup>61</sup> se compone de dieciséis subtextos que están divididos por números romanos. Pérez Marín, ateniéndose a su meta principal de estudiar lo que considera poemas narrativos, sólo trata ligeramente esta sección, pero nos deja una definición que describe lo que no podría ser sino un cuento artístico de 12 a 22 páginas (según la edición que se esté consultando). Declara que las partes son fragmentarias, les falta autonomía y son dependientes entre sí; además, adquieren unidad mediante el tema, el punto de vista en primera persona, una constante progresión temporal y un título abarcador.<sup>62</sup> No se podría hacer una descripción más certera del cuento que ésta.

¿Qué tipo de cuento es? En términos generales, es un cuento poético surrealista donde habitan el pensamiento, el sueño y la imaginación. Es, además, un cuento de iniciación en el cual los conflictos se llevan a cabo en el interior sentimental-intelectual del poeta novicio. Es una guerra, pero las batallas no se libran en el ámbito social de los artistas, sino en la etapa previa, cuando el creador en ciernes comienza a luchar con los materiales de su arte. En este caso, se trata de la palabra como materia prima del poeta, una sustancia multifacética y voluntariosa que no se doblega ante los deseos del neófito. Por lo mismo, se vuelve un cuento levemente alegórico pues la Palabra, junto con otros seres “semánticos” mandados por

---

<sup>60</sup> Santí lo llama una “versión del *bildungsreise* romántico”. Véase *Premio Nobel: Once grandes escritores del mundo hispánico: Antología con introducciones críticas*, p. 114.

<sup>61</sup> Paz, *Libertad bajo palabra*, pp. 147-158.

<sup>62</sup> Pérez Marín, “Octavio Paz y el poema en prosa surrealista”, en *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, vol. 7, núm. 26, p. 251.

algún Alguien,<sup>63</sup> se antropomorfizan y hasta se animalizan para ponerle frente al poeta: “La nube preñada de palabras viene, dócil y sombría, a suspenderse sobre mi cabeza, balanceándose, mugiendo como un animal herido. Hundo la mano en ese saco caliginoso y extraigo lo que encuentro: un cuerno astillado, un rayo enmohecido, un hueso mondo.”<sup>64</sup>

El final del cuento es abierto, pero con cierta sugerencia de clausura: el poeta ha avanzado algo, aunque poco. Si bien el relato carece de grandes actividades —al poeta se le ve pensando en la cama, sentado a la mesa de escribir y dando un paseo breve en busca de cigarrillos—, sí tiene una trayectoria recorrida por el protagonista, a quien se le ve al final aceptando el hecho de que el progreso jamás se realizará a un ritmo acelerado, aunque reconoce que el terreno ganado vale la pena:

Difícilmente, avanzando milímetros por año, me hago un camino entre la roca. Desde hace milenios mis dientes se gastan y mis uñas se rompen para llegar allá, al otro lado, a la luz y el aire libre. Y ahora que mis manos sangran y mis dientes tiemblan, inseguros, en una cavidad rajada por la sed y el polvo, me detengo y contemplo mi obra: he pasado la segunda parte de mi vida rompiendo las piedras, perforando las murallas, taladrando las puertas y apartando los obstáculos que interpuse entre la luz y yo durante la primera parte de mi vida.<sup>65</sup>

Al final, el protagonista nos sugiere que la lucha, aunque brutal, provee cierta apertura o esperanza:

---

<sup>63</sup> Paz, *Libertad bajo palabra*, pp. 147-148.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 157.



Como un dolor que avanza y se abre paso entre vísceras que ceden y huesos que resisten, como una lima que lima los nervios que nos atan a la vida, sí, pero también como una alegría súbita, como abrir una puerta que da al mar, como asomarse al abismo y como llegar a la cumbre, como el río de diamante que horada la roca y como la cascada azul que cae en un derrumbe de estatuas y templos blanquísimos.<sup>66</sup>

Crear poesía es como crear un edificio, un pueblo. Asimismo el poeta progresa de prueba en prueba hacia el porvenir, hacia la libertad.

La segunda sección, “Arenas movedizas”,<sup>67</sup> contiene diez textos que pueden ser considerados como cuentos cabales. Los dos más famosos son “El ramo azul” y “Mi vida con la ola”.<sup>68</sup> Ambos están contruidos con una introducción, desarrollo, punto culminante y desenlace. Todos los cuentos de esta sección resultan ser epifanías dramatizadas que avanzan el desarrollo poético y cultural del único protagonista del libro.

La tercera sección, que comparte con el libro el título de “¿Águila o sol?”,<sup>69</sup> continúa la misión totalizante del libro, al mantener el fluir narrativo, aunque menos vigorosamente que las otras partes, pero también comienza a proveer ejemplos de los logros poéticos del vate en ciernes. De hecho, el título del último apartado especifica que estos párrafos, los que más se parecen a versos en todo el libro, sólo son “Puntos de partida” que conducen hacia “el poema”.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pp. 159-186.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 165-171.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 187-207.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 205.

La lectura de *¿Águila o sol?* como una secuencia cuentística revela una entidad orgánica cuyas partes tienen una coherencia que no se espera de una simple compilación de textos reunidos al azar. Y los gérmenes del impulso narrativo, así como los principios unificadores del libro, tienen origen en un breve prefacio que caracteriza el texto como una batalla entre el poeta en ciernes con sus materiales. Estos dos breves párrafos, impresos en letra cursiva, prefiguran muchos de los elementos del texto más largo y multifacético por venir. En la primera frase, se establece el punto de vista en primera persona: “*Comienzo y recomienzo*”;<sup>71</sup> se hace explícito el motivo metaficcional/metapoético del poeta como creador frustrado: “*Y no avanzo*”;<sup>72</sup> las fuerzas que desafían al poeta serán obstinadas, cinéticas, a veces antropomórficas y en otras ocasiones animalísticas: “*Cuando llego a las letras fatales, la pluma retrocede*”;<sup>73</sup> las acciones se han de precisar mediante marcadores temporales: “*Ayer*”, “*Adolescencia*”, “*El otoño*”, “*Hoy*”;<sup>74</sup> el conflicto del poeta no es ni más ni menos que la guerra totalizadora, pero tendrá que librarse según las leyes del azar: si bien en ocasiones del pasado, “*investido de plenos poderes, escribía con fluidez sobre cualquier hoja disponible*”, “*Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?*”<sup>75</sup>

En la teoría de las secuencias cuentísticas, muchas veces se hace referencia al “escenario” en tanto creación de un microcosmos (cierta geografía ficticia) donde se dramatizan las acciones de los cuentos, tal como lo vimos en el libro de Lara Zavala.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>72</sup> *Loc. cit.*

<sup>73</sup> *Loc. cit.*

<sup>74</sup> *Loc. cit.*

<sup>75</sup> *Loc. cit.*

Este no es el caso de Paz, pues los dos espacios que más le interesan son la mente del protagonista y el ambiente mexicano. A partir de ahí, cualquier territorio nuevo que se invente pertenece a los cuentos incrustados, tal como la aldea de Tilantlán, creada para luego ser destruida por el protagonista en uno de sus experimentos literarios de la primera sección. Esta topografía, sin embargo, tiene la doble función de crear –pues para Paz, así como para Adán, nombrar es crear– y de llamar la atención sobre otro de sus temas predilectos, el pasado precolumbino subterráneo que comparte con todos los mexicanos. Si la palabra “nombre” o “nombrar” aparece trece veces en el libro, el motivo indigenista experimenta un desarrollo mucho más extenso, con apariciones en cada una de las tres secciones. A veces, constituye la trama principal de los apartados, como en el caso de “Trabajos del poeta”, de la primera sección; “El ramo azul” y “Cabeza de ángel”,<sup>76</sup> en la segunda; y “Mariposa de obsidiana” y “Dama huasteca”,<sup>77</sup> en la última. El tema, por supuesto, aparece de maneras mucho más incidentales en otras piezas.

Otro tema principal son las funciones del vocablo “palabra” en todas sus formas. Se usa cincuenta veces y aparece en cada sección del libro. Debido a que representan la materia prima del lenguaje, las palabras se cortan, se destrozan, se aplastan y se miman; el poeta les implora y trata de seducirlas. A veces, las palabras se rebelan y toman la iniciativa de cometer un acto violento y, cuando menos se espera, se doblegan sin resistencia a los deseos del creador neófito. Otros temas que prestan coherencia a este texto son la muerte, el otro, la imagen de la frente como el lugar donde las palabras se reciben o rehúsan llegar,

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 184-186.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 193-195- y 199-200, respectivamente.

se procesan o se transforman. La palabra pecho tiene casi la misma función.

El protagonista, en su papel de narrador, es, sin lugar a dudas, el elemento unificador más importante y nos guiará hacia un diálogo sobre los patrones estructurales que mayor impacto tienen sobre la secuencia. En su discusión de la manera en que se enlazan las distintas partes del libro mayor, es decir, de *Libertad bajo palabra*, Enrico Mario Santí se refiere a todos los “yo” poéticos como “un coro –conjunto de voces relativamente independientes que coinciden en el tiempo”.<sup>78</sup> Sin embargo, al hablar de *¿Águila o sol?*, seguramente la porción más singular del libro, designa clara y correctamente a su único protagonista-narrador como un “fantasioso poeta”. Y lo que nunca hay que perder de vista es que si bien *¿Águila o sol?* encaja perfectamente dentro de la estructura mayor de *Libertad bajo palabra*, como lo ha señalado Santí, fue concebida y publicada primero como una obra independiente, lo cual le presta ese alto nivel de unidad al que hemos aludido antes.

El autor implícito del libro se ha valido de dos tipos distintos de conexión, a saber, dicha linealidad vista en los ejemplos ya tratados y la estrategia enlazadora de la reflexividad, elemento muy común en las obras metanarrativas, que consiste en cierto tipo de construcción en abismo, conocida a veces como “espejos rotos”. Ya que la misión global del libro es seguir el progreso del neófito a través de las ordalías destinadas a moldearlo en el tipo de poeta que desea ser, ciertos fragmentos de este proceso se dramatizan dentro de las entrañas del libro, para luego reflejarse hacia afuera, en dirección del todo que la contiene.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Véase *Premio Nobel: Once grandes escritores del mundo hispánico: Antología con introducciones críticas*, p. 112.

<sup>79</sup> Hutcheon declara en cuanto al efecto de la reflexividad: “Es [...] importante fijarse en el lugar que ocupa la *mise en abyme* en el texto, así como la

Por ejemplo, al considerarse el motivo del escritor frustrado, a menudo lo que obstaculiza su progreso es cierta falta de conocimiento en cuanto a su propia cultura. En otras palabras, la identidad todavía se está desarrollando y aún le faltan ciertas nociones claves de su mundo. Esto es exactamente lo que ocurre en el cuento “El ramo azul”, de la segunda sección. El protagonista está hospedado en un hotel barato, de un poblado mexicano totalmente desconocido por él. En su habitación, se queja de la humedad y se preocupa continuamente por los alacranes y otros insectos nocivos. Su misión implícita es la de llegar a conocer esta porción de su país; sin embargo, cuando sale del hotel, por la noche, el hotelero le advierte que no hay luces en las calles y sería mejor hacer su recorrido de día. En su calidad de neófito, no hace caso al asesoramiento de quien pretende ser su mentor y se interna en la espesa oscuridad. De repente, le corta el paso un campesino armado con machete y declara que le va a sacar los ojos porque son azules y a su amante se le antoja un ramo de ojos azules. Lo único que salva al advenedizo es que logra convencer a su agresor de que sus ojos no son azules, sino verdes. Al verse liberado, el protagonista emprende la carrera hacia el hotel y abandona el pueblito al otro día, sin avisar a nadie.

Observemos la interpretación que de este cuento hace Irving Howe, para luego contrastarla con una explicación de Jason Wilson:

Lo que sabemos del hombre amenazado con la pérdida de sus ojos es poco, puesto que la clave del cuento no es la biografía

---

dirección hacia donde apunta; esto puede conducir al lector hacia eventos del futuro o del pasado (sobre los cuales todavía no ha leído) tanto dentro del texto como dentro de sus antecedentes.” Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980), p. 56.

sino la confrontación –aquel momento de peligro en que se encuentra el hombre, un momento que cualquiera de nosotros podría experimentar. Al verse ante ese peligro, el hombre pierde cualquier fragmento de individualidad que pudiéramos tener de él, y lo único que importa es el color de sus ojos.<sup>80</sup>

Por su lado, Wilson propone lo siguiente:

El realismo macabro de este cuento sugiere la pesadilla. Sin embargo, el contexto parisino de Paz hace posible otros significados. Los surrealistas adoraban al México imprevisible. Por tanto, Paz les proveyó este otro México invisible, impregnado de “caprichos” goyescos, un verdadero país surreal amenazante. [...]. Pero más allá de satisfacer una visión exótica del campesinado mexicano, este cuento también juega con la noción del “poeta”. ¿Quiénes son los verdaderos poetas de México? Aquí el cuento desemboca en una parábola del otro hostil, del campesino testarudo y reticente dentro de Paz. Una parábola que dramatiza el choque entre lo cosmopolita y lo indígena dentro de Paz mismo.<sup>81</sup>

Lejos de inferir que uno o los dos críticos hayan realizado una lectura incorrecta, deseamos llamar la atención sobre varias diferencias importantes en las dos declaraciones. Howe está respondiendo a los elementos más certeros del cuento, al considerarlo como tal. Es insólito, sorprende y desquicia; la violencia gratuita inspira el horror. El hecho de que el campesino quisiera extirpar sólo una parte diminuta del hombre en detrimento de la totalidad es, por demás, inquietante. Se ha de notar también que el primer crítico presume que no hay nada que se

---

<sup>80</sup> *Short Shorts. An Anthology of the Shortest Stories*, p. vi.

<sup>81</sup> Jason Wilson, *Octavio Paz* (Nueva York: Twayne, 1986), p. 62.

pueda saber de la biografía del protagonista. Por supuesto, tiene razón y la tiene en dos niveles: en primer lugar, tal como lo quería hacer el campesino con la persona del poeta, Howe extrajo el cuento de su ambiente orgánico y sus lectores —los que lean su antología: *Short Shorts. An Anthology of the Shortest Stories*— no pueden recurrir fácilmente al texto del cual se ha sustraído; en segundo lugar, antes de importar “El ramo azul” de *¿Águila o sol?* a su antología, la información introductoria de su libro no provee a sus lectores ninguna noción del entorno ambiental del relato. Por otra parte, es posible que Wilson haya sobreinterpretado, en el sentido de que sabe demasiado. Claramente, el lector común y corriente, que no esté al tanto de los principios establecidos y propugnados por los surrealistas franceses, nunca realizaría una lectura tan alegórica como la de él. Sin embargo, ese receptor sí podría gozar del cuento como tal.

¿De qué lado de esta controversia nos pondríamos nosotros? Justamente en medio: una primera lectura, la nuestra (que fue en inglés y en el libro de Howe), nos dijo que teníamos entre manos un cuento hermoso y terrible. Pero al mismo tiempo nos dijimos que había mucho más que investigar antes de tomar una decisión definitiva. Hoy, después de haber recurrido al medio en el cual se asentó el texto, vemos dos cosas en particular: primero, nuestra lectura y la de Wilson son de naturaleza más totalizadora que la de Howe. Englobamos el cuento dentro de los límites del libro que lo encierra y más o menos dentro de la misma tradición poética. Sin embargo, para nosotros el cuento representa una construcción en abismo (una *mise en abyme*) de ciertas realidades dentro de la lucha del poeta, manifiestas en las otras piezas dentro de *¿Águila o sol?*, es decir, que la búsqueda del poeta es también la de su persona: un poeta dentro de la cultura poética mexicana. Finalmente, admitimos que, a primera vista, esta secuencia de cuentos enlazados de Paz no se parece tanto a los llamados

modelos clásicos de la tradición. Sin embargo, para un libro que se tiene que enfocar como excéntrico y que siempre ha resistido el encasillamiento fácil, la denominación resulta ser la más eficaz para designar su clasificación genérica.

Queda claro que la tradición de la secuencia cuentística en México es significativa. Se extiende desde la segunda década del siglo XIX hasta la última del milenio. Y la nómina de los participantes comienza con el primer cuentista y novelista de la América hispana, Fernández de Lizardi; incluye a Octavio Paz, primer premio Nobel mexicano; reúne otros narradores de enorme prestigio nacional e internacional, como Fuentes, Garro y Pitol. Además, cuenta con varios escritores más jóvenes de primerísima categoría: Samperio, Lara Zavala, Monsreal, Puga, Espejo, Estañol y Cerda. Y todos estos escritores, sin excepción, han sabido elaborar uno o más de estos microcosmos, que nos alumbran al reflejar y enriquecer nuestra perspectiva de la vida intelectual y espiritual del mundo y de la nación.

Aunque los apartados individuales de los libros de cuentos enlazados se pueden leer, estudiar y antologar cada uno por su lado, cuando se consideran en su totalidad ofrecen tanto el placer del “cierre” como el de la sucesiva “apertura”.<sup>82</sup> En otras palabras, una secuencia, como cualquier otra compilación de cuentos, deberá ser estudiada, primero, porque los cuentos individuales lo merecen por sí solos y, luego, porque la colección en su totalidad produce ese “algo más” al considerarse como una unidad. A fin de cuentas, la ventaja que tienen las secuencias sobre otras colecciones cuyas partes carecen de elementos comunes que los vinculen se encuentra en la mayor partici-

---

<sup>82</sup> Luscher, “The Short Story Sequence: An Open Book”, en Lohafer y otros, *Short Story Theory at a Crossroads*, pp. 149-150.



pación que exigen del lector. Este hecho en sí confiere a este género cierto grado de autoconciencia literaria: sin la lectura integradora, el libro no está completo. Será también por esto que un gran número de estos libros se vuelven metaficciones cabales. Los textos autorreferenciales le guían el ojo al lector para invitarlo a formar parte de la creación. Al renovar una tradición antigua, estos narradores mexicanos han transformado este género en una experiencia expansiva para cualquier lector comprometido que esté dispuesto a participar activamente. Finalmente, la secuencia cuentística resulta especialmente eficaz para revelar la complejidad y la fragmentación no sólo de la geografía físico-política del país, sino también de su variada conformación sociohumana.

### Obras citadas

- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1999.
- CLUFF, RUSSELL M. "El escritor en su laberinto", en Ignacio Díaz Ruiz y otros, *Cuento y figura (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/INBA/CNCA, 1999.
- . *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, 2003.
- DALLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. París: Editions Du Seuil, 1977.
- . *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.
- DUNN, Maggie y Ann Morris. *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*. Nueva York: Twayne, 1995.
- HERPOEL, Sonja. "Hacia un nuevo orden: A propósito de *¿Águila o sol?*", en *Neophilologus*. 1992. Vol. 76, núm. 2.

- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- INGRAM, Forrest L. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. La Haya/París: Mouton, 1971.
- KOCH, Dolores M. “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso”, en José Miguel Oviedo y otros, en *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. Ed. y pres. de Merlin H. Forster y Julio Ortega. México: Oasis, 1986.
- LEAL, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. México: Ediciones De Andrea, 1956.
- . “Prólogo”, a Ramón Rubín, *Las cinco palabras*. México: FCE, 1966.
- LUSCHER, Robert M. “The Short Story Sequence: An Open Book”, en Susan Lohafer y otros, *Short Story Theory at a Crossroads*. Ed. de Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.
- Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*. Ed. de Gerald J. Kennedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- PAVÓN, Alfredo. *Al final, reCuento I. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/UAM-I, 2004.
- . “El nuevo cuento mexicano: señas de identidad”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. México, University of Texas at El Paso/Grupo Editorial Eón, septiembre-diciembre de 1995. Vol. 1, núm. 1.
- PÉREZ MARÍN, Carmen Ivette. “Octavio Paz y el poema en prosa surrealista”, en *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico, 1993. Vol. 7, núm. 26.
- PITOL, Sergio. *Sergio Pitol*. México: Empresas Editoriales, 1967.
- Premio Nobel: Once grandes escritores del mundo hispánico: Antología con introducciones críticas*. Ed. de Barbara Mujica. Washington: Georgetown Universtiy Press, 1997.

- Short Shorts. An Anthology of the Shortest Stories.* Ed. de Irving Howe e Ilana Wiener Howe. Nueva York: Bantam Books, 1982.
- SANTÍ, Enrico Mario. *El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz/Enrico Mario Santí.* México: FCE, 1997.
- WILSON, Jason. *Octavio Paz.* Nueva York: Twayne, 1986.

### Secuencias estudiadas

- CERDA, Martha. *La señora Rodríguez y otros mundos.* México: Joaquín Mortiz, 1990.
- DÍAZ COVARRUBIAS, Juan. *Impresiones y sentimientos. Escenas y costumbres mexicanas. Miscelánea alfabética.* México: Tipografía de Manuel de Castro, 1859.
- . *Obras completas.* Est. prel., ed. y notas de Clementina Díaz y de Ovando. México: UNAM, 1959. Tomo II.
- ESPEJO, Beatriz. *El cantar del pecador.* México: Siglo XXI, 1993.
- . *Muros de azogue.* México: Diógenes/SEP, 1979.
- ESTAÑOL, Bruno. *Fata Morgana.* México: Joaquín Mortiz, 1989.
- LIZARDI, JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE. “Los paseos de la Verdad”, en *Alacena de Frioleras.* México, Imprenta de doña María Fernández de Jáuregui, 3 de agosto de 1815. Núm. XVIII.
- . “Los paseos de la Verdad”, en *Obras IV. Periódicos.* Alacena de Frioleras / Cajoncitos de la Alacena / Las Sombras de Heráclito y Demócrito / El Conductor Eléctrico. Recop., ed., notas y pres. de María Rosa Palazón M. México: UNAM, 1970.
- . “Ridentem dicere verum ¿quid vetat?”, en *Obras III. Periódicos.* El Pensador Mexicano. Recop., ed. y notas de María Rosa Palazón y Jacobo Chencinsky. Pres. de Jacobo Chencinsky. México: UNAM, 1968.
- . “Ridentem dicere verum ¿quid vetat?”, en *El Pensador Mexicano.* México, Imprenta de doña María Fernández de Jáuregui, 1 de noviembre de 1814. T. III, núm. 13.

- FUENTES, Carlos. *Agua quemada*. México: FCE, 1981.
- . *Constancia y otras novelas para vírgenes*. México: FCE, 1990.
- . *La frontera de cristal*. México: Alfaguara, 1995.
- GARRO, Elena. *Andamos huyendo Lola*. México: Joaquín Mortiz, 1980.
- . *La semana de colores*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964.
- . *La semana de colores*. México: Grijalbo, 1987.
- LARA ZAVALA, Hernán. *Flor de Nochebuena y otros cuentos*. Malinalco: Cuadernos de Malinalco/El Patronato Cultural Iberoamericano, 1991.
- . *De Zitilchén*. México: Joaquín Mortiz, 1981.
- . *De Zitilchén*. Pres. de Silvia Molina. México: CNCA, 1994.
- LEDUC, Alberto. *Fragatita y otros cuentos*. Pres. de Ignacio Trejo Fuentes. México: INBA/SEP/Premià, 1984.
- . *En torno de una muerta*. México: Tipografía de El Nacional, 1897.
- MONSREAL, Agustín. *La banda de los enanos calvos*. México: SEP, 1987.
- . *Las terrazas del purgatorio*. México: Plaza & Janés, 1998.
- PAZ, Octavio. *¿Águila o sol?* México: FCE, 1990.
- . “¿Águila o sol?”, en *Libertad bajo palabra*. México: FCE, 1960.
- PITOL, Sergio. *Tiempo cercado*. México: Estaciones, 1959.
- PUGA, María Luisa. *Las posibilidades del odio*. México: Siglo XXI, 1978.
- ROA BÁRCENA, José María. *Obras. Cuentos originales y traducidos*. México: Imprenta de Victoriano Agüeros, 1897.
- . *Relatos*. Sel. y pról. de Julio Jiménez Rueda. México: UNAM, 1955.
- RUBÍN, Ramón. *El canto de la grilla*. México: FCE/SEP, 1984.
- . *La sombra del techincuagüe*. Guadalajara: Altiplano, 1955.
- SAMPERIO, Guillermo. *Gente de la ciudad*. México: FCE, 1986.
- VELA, Arqueles. *Cuentos del día y de la noche*. México: Don Quijote, 1943.

## UNA ROSA PARA AMELIA<sup>1</sup> (CUEENTOS GÓTICOS MEXICANOS)

*Federico Patán*

En su poema “Deseos”, Carlos Pellicer propone lo siguiente: “Trópico, para qué me diste / las manos llenas de color.”<sup>2</sup> Y pasa a explicarnos lo que deriva de tal condición. No carece de fama la cita y apunta, quizá de allí la fama, a una de nuestras verdades como mexicanos. En esta zona de encasillamientos, somos trópico, somos color, somos luminosidad. Por tanto, no somos bruma, no somos oscuridad, no somos retorcimientos anímicos. Por tanto, lo gótico nos está prohibido en razón de la geografía y del clima. Gótico y sol parecen términos incompatibles. Sin embargo, la afirmación nos desasosiega, pues presentimos que nos deja incompletos. Algo en nosotros aspira a la oferta que viene de lo tenebroso, de castillos decadentes y pasillos abundantes en telarañas y prisiones, donde la severidad del aislamiento pone cerco a nuestra cordura. Ese algo ¿pudiera ser la cuota de oscuridad anímica que a todo ser le corresponde, esa presencia de demonios interiores que tanta y tan buena literatura ha producido? Sin pecar de excesivos, bien pudiera ocurrir que en dicha aspiración se ocultara una nostalgia.

Pertenecemos, sin duda por demasiado tiempo, a la novela y al cuento realistas, al grado de que llegamos a considerarnos

---

<sup>1</sup> Véase Ignacio Díaz Ruiz y otros, *Cuento y figura (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1999), pp. 121-134.

<sup>2</sup> Carlos Pellicer, *Poesía completa* (México: UNAM/CNCA, 1996), vol. 1, p. 135.

incapaces de otras variedades narrativas. Pero llegó el final de los cuarenta y Revueltas nos llevó, justamente, a esas zonas oscuras del ser humano, a veces injertándonos casi en lo gótico, porque sombras de gótico puso en aspectos de su obra; creímos en la sencillez humana hasta que Rulfo probó cuán profunda y compleja podía ser el alma campesina, hasta que Fuentes nos puso en la ciudad y nos enfrentó a parte de esos demonios interiores. Desde entonces, el signo de la variedad literaria nos condujo por sendas muy diversas. Para ser justos, debemos incluir otro elemento, uno con sabor de disculpa: nuestra condición histórica nos tenía presos en una forma de mirar el universo. Pobreza e injusticia social no son los mejores consejeros para llegar a tipos de narrativa que prefieren exploraciones psicológicas y enigmas existenciales. El hambre se lleva mal con la ciencia-ficción y nuestros desequilibrios sociales frágil solución encuentran en las novelas policiacas, que significan un abordaje más urbano de la problemática humana.

Pero hemos crecido. Al menos, literariamente. Hemos ido cultivando parcelas narrativas antes descuidadas y quien hoy lea novela y cuento mexicanos hallará enorme variedad y, en ocasiones cada vez más numerosas, buen oficio e incluso talento. Por tanto, en ese cultivo de parcelas hemos puesto los ojos en lo gótico y lo hemos adaptado a nuestra idiosincracia. Con esto nos referimos a que el género, por caprichos históricos, tiene certificado de nacimiento y progenitor. No hay explicación de sus orígenes que no vaya a Horatio Walpole (1717-1797) y su *The Castle of Otranto* (1765), que si bien cuestionable respecto a su viveza narrativa no lo es en cuanto batidor de una senda muy transitada desde entonces. Walpole establece el “neogótico” y sus características principales. Enumeremos algunas: paisajes desolados, castillos o casonas aisladas, en ocasiones, bosques intransitables casi y oscuros siempre, corredores tenebrosos, celdas de negrura infinita. Pero esto, con-

cedámoslo, es la presencia externa, la vestidura de un cuerpo que si sólo vestidura fuera carecería de interés. Oculta por ese aparato físico se encuentra la intención social, cuyo basamento son las turbulencias psicológicas, las conductas ajenas a lo cotidiano, los grandes trechos de desolación existencial.

Lo gótico no niega sus relaciones de familia con el terror. Gótico que no ponga en nuestro ánimo el estremecimiento de lo sobrenatural o de lo aparentemente sobrenatural, gótico que incumple una de sus tareas. El gótico nos propone la exploración de aquellas regiones espirituales al parecer difíciles de explicar por el mero razonamiento científico. Éste procura convencernos de que los hombres lobo y los vampiros derivan de la ignorancia, de la superstición, pero el lector de la narrativa gótica prefiere aceptar la posibilidad de que toda una franja de la experiencia humana pertenece a la oscuridad de ciertos instintos. O por decirlo en palabras de Rafael Martínez Lloreda: “el terror tiene la finalidad última de traducir las angustias de una sociedad.”<sup>3</sup> La literatura realista, desde luego, traduce otras angustias, pero relacionadas con esas injusticias sociales ya mencionadas. Lo gótico se adentra, repitémoslo, en el alma. Toca, agreguemos, cuestiones éticas: e incluimos en ellas las religiosas, que son una de las muchas maneras de ver la moral que existen.

Aquí entramos en el meollo de la cuestión: la literatura gótica es transgresora de las buenas costumbres que las estructuras sociales prefieren como reflejo de sí mismas. Pero recordemos que toda sociedad es, en el grado que le corresponde, el doctor Jekyll y asimismo el señor Hyde, para recurrir al

---

<sup>3</sup> Ricardo Chávez Castañeda, “Sobre lo inexistente: el cuento de terror en México y Rafael Martínez Lloreda”, en Luis Alberto Navarro y otros, *Ni Cuento que los aguante (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1997), p. 218.

acertadísimo símbolo creado por Robert Louis Stevenson (1850-1894). La parte oculta de nosotros y de nuestro medio brota a la superficie en la literatura gótica y nos hace conscientes de su existencia; con ello, nos obliga a enfrentar la división que toda persona vive entre esas dos mitades. Pero agreguemos un dato, sin duda de mayor importancia: asegura tal narrativa que justo el medio social crea esa parte oscura. Y entonces viene la paradoja: presentándonos mediante monstruos o personajes calamitosos esa otra parte de nosotros, los escritores del gótico plantean situaciones límite donde alcanzamos a percibir los trastornos sociales que produjeron esa fauna o las situaciones descritas. La literatura gótica se vuelve una especie de medicina a contrapelo, mucho más honesta y eficaz que los parches inofensivos de la literatura rosa o de aquella defensora de las apariencias.

Entonces, si bosques europeos, castillos transilvánicos, pasillos de oscuridad eterna y celdas quejumbrosas son la representación externa de un desasosiego interno, nada se opone a que dichos elementos acepten alguna metamorfosis, sin perder su eficacia. Con lo cual entramos a la posibilidad de un gótico mexicano. Martínez Lloreda afirma que en México no existe el cuento de terror, yendo la afirmación en el sentido de una línea de escritura continua. Hay, sí, afirma el ensayista, ejemplos solitarios de recalada en tal literatura, pero no la persistencia de una corriente. Sin embargo, y en cuanto a lo gótico, no sería difícil establecer una continuidad del género entre nosotros. Recordemos que en literatura los censos o las cifras son de ayuda relativa. Una muestra reducida de cierta tendencia narrativa pudiera ofrecer una buena calidad general, que sin más le daría mayor importancia que otra tendencia mayoritaria en cuanto a números. Así, lo protogótico surge cuando la Colonia, en leyendas y consejas que desde entonces perviven: la Llorona y la Mulata de Córdoba fungen como



ejemplo. La línea no es sostenida desde entonces, pero sí lo es en la segunda mitad de nuestro siglo y, ¿será necesario recordarlo?, es en esa mitad segunda donde nuestra narrativa se diversifica en cuanto a temas y en cuanto a recursos literarios.

Han tocado lo gótico, o pertenecen de lleno, a él Inés Arredondo, José Ricardo Chaves, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Salvador Elizondo, Beatriz Espejo, Adela Fernández, Enrique López Aguilar, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, Francisco Tario, Álvaro Uribe. De ellos hemos sacado la muestra para nuestro examen somero de lo gótico en México. Así, trabajaremos dos cuentos de cada autor elegido. A saber: “Al roce de la sombra” y “El moribundo” de Guadalupe Dueñas (1920-2002), ambos provenientes de *Tiene la noche un árbol*;<sup>4</sup> “Orfandad” y “Sombra entre sombras” de Inés Arredondo (1928-1989), el primero de *Río subterráneo* y el segundo de *Los espejos*;<sup>5</sup> “Victorio Ferri cuenta un cuento” y “Amelia Otero” de Sergio Pitol (1933), el inicial de *Infierno de todos* y el siguiente de *No hay tal lugar*;<sup>6</sup> y, finalmente, “La linterna de los muertos” y “El rehén” de Álvaro Uribe (1953), ambos de *La linterna de los muertos*.<sup>7</sup> La elección no ha sido caprichosa. Nos permite examinar dos voces femeninas y dos masculinas; por otro lado, la distribución en tiempo (1958, 1964, 1967, 1979 y 1988) da

---

<sup>4</sup> Guadalupe Dueñas, *Tiene la noche un árbol* (México: FCE, 1958). *Tiene la noche un árbol* (México: SEP/FCE, 1985). Citaremos por esta edición.

<sup>5</sup> Inés Arredondo, *Río subterráneo* (México: Joaquín Mortiz, 1979). *Los espejos* (México: Joaquín Mortiz, 1988). *Obras completas*, “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado” por Rose Corral, “La pareja y la mirada transgredida en ‘Mariana’ de Inés Arredondo” por Rogelio Arenas Monreal (México: Siglo XXI, 1988). Citaremos por esta edición.

<sup>6</sup> Sergio Pitol, *Infierno de todos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964). *No hay tal lugar* (México: ERA, 1967). *Cuerpo presente* (México: ERA, 1990). Citaremos por esta edición.

<sup>7</sup> Álvaro Uribe, *La linterna de los muertos* (México: FCE, 1988).

un panorama ciertamente mínimo, pero revelador de lo ocurrido en este género a lo largo de los años. Veremos que ciertos rasgos nunca desaparecen, lo cual parece declararlos indispensables en el recetario de lo gótico.

Comencemos por los elementos externos. Por razones de escenario y de atmósfera, lo gótico prefiere lugares solitarios, donde sea fácil permitirse conductas anómalas respecto a eso que llamamos la normalidad, sin que intervenga, no de principio al menos, el entorno, entorno cuya función atribuida es el escandalizarse y, en ocasiones, el tomar medidas en contra de lo que considera excrecencias. Hablando de Guadalupe Dueñas, Graciela Monges afirma lo siguiente: “por la ambientación y las situaciones que nos presenta, podemos ubicarla dentro de una realidad rural y pueblerina, o en aisladas ciudades de provincia”,<sup>8</sup> situación extrapolable sin mayores dificultades a varios de los cuentos elegidos. Un censo da el siguiente resumen: cinco ocurren en provincia —una forma ya de apartamento, dada la época en que suceden los acontecimientos— y en ciudades pequeñas, cuando no pueblos, y en uno de los casos una hacienda. Los tres ejemplos restantes, en lugares de confinamiento terriblemente estrechos y de difícil precisión geográfica. Se cumple así con uno de los requisitos casi estatutarios de dicha literatura. La provincia mexicana es pródiga en lugares muy apartados, donde no es improbable encontrar casonas ya decadentes, en cuyo interior y en cuyos sótanos la imaginación puede crear toda suerte de episodios extraños. Por otro lado, las zonas apartadas de cualquier país tienden

---

<sup>8</sup> Graciela Monges, “El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas”, en Laura Cázares y otros, *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, adver. de Elena Urrutia, introd. de Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella, est. prel. de Nora Pasternac (México: El Colegio de México, 1996), p. 198.

mucho más al cultivo de las supersticiones, a la perpetuación de leyendas y a la credulidad un tanto excesiva.

Vayamos a las casonas. En “Sombra entre sombras”, la narradora precisa esta imagen: “Mi casa... lo que queda de ella. Saqueada por los Ermilos con la anuencia de Samuel, con las cortinas desgarradas, ya sin alfombras, los muebles cojos, sucios, y estropeados.”<sup>9</sup> Escuchemos ahora a la narradora de “Amelia Otero”: “Amelia llegó a su casa, tapió puertas y ventanas y durante muchos, muchísimos años, permaneció oculta.”<sup>10</sup> No dejemos fuera a Guadalupe Dueñas: “El musgo y la maleza asfixian el emplomado, las ramas trepan por la espalda de Santa Mónica: y anudan sus brazos polvorientos.”<sup>11</sup> Podrían aducirse otros ejemplos, pero los ofrecidos bastan para comprobar que el gótico mexicano sigue la tradición establecida. ¿Por qué una decadencia a tal extremo? La razón es, sin duda, de naturaleza mimética, es decir, a espíritus aletargados en la ilicitud corresponden ámbitos físicos ensombrecidos por el pecado. Mediante una ecuación de fácil trámite, a interior ofuscado, exterior triste. Nuestro sentido de la pulcritud prefiere que lo bello o lo limpio se lleve con lo bello y lo limpio; por tanto, la maldad cumplirá su vestidura en lo feo, en lo grotesco, en lo monstruoso. Nos tomó su tiempo aceptar que existen otras combinaciones más complicadas y sin duda veraces. No desdeñemos otra posibilidad: no es imposible, pero sí difícil, concebir el terror cuando la atmósfera es cristalina y se llena de luminosidades. Un maniqueísmo primario nos lleva a rechazar que el terror pertenezca a la luz y, por ello, aceptamos mejor las “criaturas de la noche” o, por lo menos, de lo oscuro.

Atendamos en seguida a los lugares confinados. Las casonas descritas en el párrafo anterior incluyen ese confinamiento, pues

---

<sup>9</sup> Arredondo, *Obras completas*, p. 269.

<sup>10</sup> Pitol, *Cuerpo presente*, p. 39.

<sup>11</sup> Dueñas, *Tiene la noche un árbol*, p. 46.

las protagonistas de dichos cuentos optan por la soledad y rechazan el entorno donde se insertan, pues lo encuentran malévol. Regresaremos a esto. Pero hay encierros de otro tipo, visibles en cuatro de los textos elegidos. En “Orfandad”, de Arredondo, un ser patético vive oculto en una habitación diminuta y puerca, donde lo marginó la indiferencia del mundo; en “El moribundo”, de Dueñas, un personaje enfermo aguarda la muerte inmovilizado en la cama de su dormitorio; en “El rehén”, de Uribe, un prisionero sufre esperando la decisión de sus carceleros en la impenetrable oscuridad de una celda menuda; y, caso el más inesperado, en “Victorio Ferri cuenta un cuento”, de Pitol, el protagonista nos habla desde las estrechas dimensiones de su tumba. La curiosidad se impone, dado el número elevado de ejemplos en que existe algún tipo de encierro. ¿Por qué la literatura gótica se inclina por este tipo de situaciones? Para Chris Baldick, la explicación reza de la siguiente manera: “It is perfectly possible to have a Gothic story set in the author’s own time, provided that the tale focuses upon a relatively enclosed space in which some antiquated barbaric code still prevails.”<sup>12</sup> En otras palabras, el gótico moderno es creíble en zonas de acción limitadas, que permitan encapsular algún código desusado en el mundo como totalidad.

Aceptemos que lo anterior es razonable. “El rehén”, donde se establecen los hostigamientos lanzados contra un prisionero, es claro ejemplo de tal explicación. Lo son las mansiones decadentes, en cuyos interiores habitan seres de conducta ajena a la preferida en el entorno. Pero acaso las situaciones góticas acepten otra posibilidad: mencionamos arriba un ser lamentable, cuyas mutilaciones físicas son insoportables para el medio; el moribundo establece una situación de morbilidad

---

<sup>12</sup> Chris Baldick, “Introduction” a *Gothic Tales* (Oxford: Oxford University Press, 1992), p. xv.

física igualmente desagradable para quienes la miran; y el muerto que nos habla desde la tumba mostró en vida una conducta lamentable. Así, parece surgir la explicación de que los lugares confinados significan, para el entorno, fronteras de seguridad: dentro de ellas, quedan sujetos a limitaciones muy frágiles aspectos de la conducta humana que no deseamos públicos. Acaso cupiera un paralelismo con otra frontera: aquella de nuestro comportamiento atenido a códigos sociales de uso común y el que surge cuando perdemos control y expresamos violencias dentro de nosotros contenidas.

De la literatura en inglés nos vienen dos ejemplos que, por contraste, sirven para reforzar lo anterior, no dejando de haber ironía en la inversión de valores que en ambos textos se aplica. Hablamos, primer caso en el tiempo, de “The Country of the Blind”, de H. G. Wells (1866-1946), cuento perteneciente al libro del mismo título, aparecido en 1911. Aquí, un viajero británico llega a un valle sudamericano donde toda la población es ciega. De inmediato, él, de ojos normales, se transforma en anomalía y es tratado en consecuencia. Ahora, el estadounidense Richard Matheson (1926), quien, en el año 1954, publica *I Am Legend*, donde el protagonista es el único hombre en un planeta Tierra dominado por vampiros. Una vez más, él se transforma en la anomalía. En ambos casos, el lector intuye primero, y después comprueba, que, si bien la verdad pudiera estar con los protagonistas, la realidad se les opone y lo que pudiéramos llamar “el mal” domina por completo, y lo que pudiéramos llamar “el bien” vive confinado, habiéndose metamorfoseado en lo peligroso, en lo que debe ser combatido, en lo que necesita desaparecer. En la novela de Matheson, es ironía adicional que el espacio confinado pertenezca “al bien” y el mal lo acose desde las amplias geografías del mundo externo.

Por ello, cuando Drácula abandona sus terrenos permitidos e inicia en Londres una etapa de conquista, el acuerdo de

fronteras se ha roto y el medio reacciona con vigor para contener a la amenaza. De los ocho cuentos empleados como material de apoyo para este ensayo, todos optan por el confinamiento de lo anómalo. Es más, lo anómalo pone en marcha ese confinamiento en varios de los casos. Así, el conjunto de textos funciona como una propuesta de sujeción de las transgresiones. Aprovechemos una idea expresada por Martínez Lloreda: “el terror tiene la finalidad última de traducir las angustias de una sociedad.” En otras palabras, proyectamos sobre los seres venidos del terror nuestras inquietudes de ciudadanos pertenecientes a lo cotidiano. Por lo mismo, cuando aplicamos un castigo a la anomalía, pretendemos con ello neutralizarla. No es imperdonable suponer que la narrativa gótica clásica surgió para equilibrar los perfectos ordenamientos que del mundo hizo el periodo neoclásico. Alfonso Reyes veía en el relato *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* la convivencia incómoda entre la superficie urbana de la época victoriana y sus oscuros recesos.

En los ocho cuentos aquí empleados, el recurso del aislamiento es general y el que se dé en zonas del interior propicia la verosimilitud de los hechos narrados. Ahora bien, es obligatorio que una representación de la inocencia llegue a tener tratos con las partes oscuras e, incluso, que se contamine de ellas. Parecería un tanto carente de dramatismo el que dos fuerzas, una del mal y otra del bien, lucharan entre sí por un afán de poder, sin que fuera parte del triunfo el apoderarse de alguna inocencia. Este conflicto es base del cristianismo. Examinemos en orden cronológico los textos. En “Al roce de la sombra”, una chica salida de un orfanato y, por razones de imagen consuetudinaria en estos casos, inocente, hace un viaje hasta el interior de nuestro país, para ser maestra en el pueblo de San Martín. Allí conocerá a dos ancianas pertenecientes a otro modo de vida y, al contacto con ellas, entrará en propuestas de conducta ajenas a lo convencional y sufrirá el choque de

conocer la violencia. Las dos ancianas provienen de un mundo anterior a la Revolución Mexicana; e incapaces de adaptarse a las nuevas condiciones del país, se petrifican en un modo de vida ya imposible. Son, pues, ese elemento anómalo que lo gótico necesita. Serán mujeres tranquilas mientras no se les violenten los límites de convivencia que han establecido con el exterior. “Sombra entre sombras” plantea, desde su inicio, el conflicto que venimos examinando: “Antes de conocer a Samuel era una mujer inocente, pero ¿pura?”,<sup>13</sup> lo cual significa que entre la inocencia y el elemento seductor existe una complicidad muda, necesaria para que el proceso de la caída tenga efecto. Se ha visto, en las adolescencias descritas por Arredondo, el “tránsito de una edad edénica a otra tocada por la impureza de la conciencia”,<sup>14</sup> pero nos resulta insuficiente. Ese tránsito ocurre en muchos de los personajes, independientemente de su edad. Pero la idea central es firme: se pierde la zona edénica. Si volvemos al cuento de Guadalupe Dueñas, allí también se ha dado ese proceso. Ahora bien, en Arredondo la casona donde los seres marginados viven pertenece a una ciudad pequeña del interior y la época vuelve a perderse en los inicios de nuestro siglo o un poco después. En una finca ocurre “Victorio Ferri cuenta un cuento”, narración, asimismo, impregnada de ecos religiosos, ya que el padre es visto como el demonio por los peones, sucediendo que el hijo lo describa con las palabras “es quien es”,<sup>15</sup> empleadas en la Biblia para explicar a la divinidad. He aquí, pues, que la figura paterna adquiere tonos demoniacos y ejerce sobre el hijo un dominio

---

<sup>13</sup> Arredondo, *Obras completas*, p. 250.

<sup>14</sup> Jorge Von Ziegler, “Una imagen de Inés Arredondo”, en Russell M. Cluff y otros, *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1991), p. 106.

<sup>15</sup> Pitol, *Cuerpo presente*, p. 11.

de maldad que hace perder, a este último, su inocencia. No creemos fortuito el que los hechos se den en una hacienda de ecos claramente anterevolucionarios o, de no ser así, con una atmósfera de dura explotación del peonaje. “Amelia Otero” insistirá en el problema: una casada descontenta con su matrimonio permitirá que el desasosiego la lleve a una relación inaceptable para el entorno, ya que sucede una doble transgresión social: por un lado, el adulterio propiamente dicho y, por el otro, que el amante pertenezca a las fuerzas revolucionarias, enemigas del bienestar porfiriano que gozan las familias acomodadas.

Este punto es de interés. No hay duda de que en nuestro país se da lo gótico. Ahora bien, ¿qué hemos aportado al género? Si examinamos “La linterna de los muertos”, de Álvaro Uribe, no es difícil clasificar el texto entre los atendidos a los parámetros clásicos de esta variedad narrativa. La fórmula es la siguiente: lo que parece un azar, pero es, en realidad, un llamado del destino, hace que dos personajes lleguen al pueblo francés de Lumac, diminuto y perdido en la provincia. Ya tenemos dos elementos abundantes en lo gótico: el desplazamiento hasta un lugar desconocido –existente, asimismo, en “Al roce de la sombra”– y el tropezarse allí con un inesperado brote de lo terrorífico. En el cuento de Álvaro, la situación violentadora toca lo sagrado: una burla de las creencias religiosas del pueblo impone un castigo ejemplar al pecador, quien repetirá sin cesar su blasfemia y su castigo. Bien escrito como está el cuento, no sobrepasa los cartabones del género. No hay mayor aportación que el situar a unos mexicanos en el extranjero. Pero en cuatro de los textos, y esto significa la mitad de los casos, hay un conflicto entre el México de ayer y el del presente. Es curioso ver que algunos personajes con reminiscencias porfirianas o condición de terratenientes vienen a representar las fuerzas negativas u opresoras. De un conser-



vadurismo feroz, reaccionan con enorme violencia a cualquier intento de modificarles su sistema de vida. De esta manera, una parte del cuento gótico mexicano introduce lo social como elemento de crítica, pero lo social perfectamente definido como variante histórica de nuestro país. Arredondo, Dueñas y Pitol hacen ver la doble moral que en tales casos se ejerce y, al dejarla franca ante nuestros ojos, la exponen al castigo de verse descubierta. Pensamos que en esto hay una vena propia del gótico mexicano: describir ciertas transgresiones sociales para dejar en entredicho a la sociedad que las critica e incluso las castiga. Este castigo termina volviéndose una prueba de esa doble moralidad ya mencionada.

Entre “Amelia Otero” y “Una rosa para Emily”, de William Faulkner, se dan algunas coincidencias en la trama, que son, para nosotros, de consideración secundaria. Se dan, asimismo, parentescos más de fondo. Digamos que las dos protagonistas se levantan como figuras ciertamente grotescas hacia el final de sus vidas, pero a la vez de profunda raíz trágica, pues empeñaron sus días en cumplirse un amor mal visto por el entorno. A lo gótico pertenece mucho esa capacidad de entrega amorosa. De tal magnitud es ésta que el exceso que la anima se transforma en motivo de miedo para la sociedad. No quiere ésta sentimientos que lleven a la ruptura de las sosegadas normas del vivir cotidiano. Cuando el joven narrador de “Amelia Otero” ve a la protagonista del cuento, no puede sino informarnos que “cuando se acercó y pude contemplar sus ojos quedé sobrecogido. En ellos estaba fija una mirada salvaje y tierna que se paseaba por todos los registros de la pasión”.<sup>16</sup> Esa mirada resume la situación. De esta manera, muy en la vena romántica que lo alimenta bajo

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 41.

la superficie, el gótico mexicano explora el significado de las entregas absolutas. En el caso de “Sombra entre sombras”, el doblegamiento total de la narradora a los caprichos del amado significa un servilismo extremo. Pero viene la paradoja de que justamente esa capacidad de rendición permite ver las dimensiones reales del amor que la sustenta. Así pues, en el gótico mexicano parece darse una capacidad de transgresión que lo define como profundamente crítico. Pero lo anterior no agota esta virulencia. Si lo meditamos un poco, los ejemplos vistos apuntan sus armas contra una sociedad conservadora, pero el disparo se incrusta en una célula específica de tal sociedad: la familia. Por tradición, el núcleo familiar ha sido el sustento primario de las sociedades, excepción hecha de algunas culturas primitivas. El cristianismo empeñó sus defensas éticas y sociales en que tal núcleo se mantuviera vigente, aunque su funcionalidad quedara algunas veces en duda. Por lo mismo, era motivo de ataque por parte de los transgresores, que, en muchas ocasiones, no buscaban sino develar las hipocresías del sistema. En los cuentos motivo de nuestro interés, la situación es clara: excepción hecha de Uribe, todos los autores presentan familias que son disfuncionales en algún sentido. Si aquí el ataque va contra la actitud de los padres, allá centra su vigor en hacernos ver que bajo la superficie tranquila vive el descontento. Por lo mismo, se vuelve un tentador motivo de estudio el ir explorando las relaciones de la literatura gótica mexicana con el núcleo familiar. En los ejemplos que conocemos se lo sujeta mucho a cuestionamiento y, por lo mismo, tal narrativa ha lanzado tres retos a la sociedad: uno primero, al exponer la situación deficiente en que suele ponerse a la mujer en nuestra cultura; el segundo, cuando la familia revela sus fallas al examinársela en sus actividades; el tercero, cuando se expone el doble filo ético con que suele manejarse nuestra sociedad.

Para hacernos ver con claridad esas deficiencias sociales y a la vez a sus víctimas, el gótico mexicano, y el gótico en general, desde luego, suele optar por personajes que, en algún sentido, representan una monstruosidad. Es lo que llamaremos “el síndrome Frankenstein”, es decir, una persona de inicio buena, a quien las reacciones de la sociedad van quitando la posibilidad de permanecer siendo buena. El caso extremo en los ejemplos vistos es “Orfandad”, donde el abandono total cerca a la protagonista, quien fue mutilada al extremo en un accidente. En página y media, Arredondo nos hace comprender la profunda soledad del personaje, su enorme ansia de verse aceptada por el entorno y el rechazo inmisericorde. A la sociedad le es más fácil cerrar los ojos que mirar de frente sus problemas. La caduca narradora de “Sombra entre sombras” es al final un despojo humano que vive aislada en una mansión asimismo caduca, mientras el pueblo se desentiende de ellas, mansión y mujer, excepto para encajarles la malevolencia de los rumores y los chismes. Circunstancia parecida vive Amelia Otero en el cuento que lleva su nombre, donde Pitol transforma a la protagonista en heroína, dándole la razón en su comportamiento. Hemos visto arriba que en “Victorio Ferri cuenta un cuento” el padre del narrador constituye el aspecto negativo que, por herencia, desciende al hijo, obligándolo a perder su inocencia y deformándolo. La grave enfermedad que liquida al familiar de la narradora en “El moribundo” constituye la aberración necesaria en estos casos, el símbolo físico de un malestar del espíritu. En “El moribundo”, la imposición de una conducta familiar, mediante la gravosa mirada de la religión, deforma las almas. El párrafo final, ya muerto el personaje que da título al cuento, insinúa la existencia de un secreto que no llega a quedar cabalmente dicho: el ansia de una relación incestuosa entre hermanos, violación máxima al código de parentesco y una de las herramientas de transgre-

sión predilectas del gótico. En “Al roce de la sombra”, la inocencia de Raquel sufre el acoso de las dos damas porfirianas que, al verse descubiertas por casualidad en sus fiestas secretas, deciden que la muerte del observador circunstancial es la única solución para resguardar el ocultamiento. Muerte que se unirá a la de otros infortunados curiosos del ayer. Con esto damos curso a otro elemento del gótico, presente en el de origen mexicano: debe existir un secreto. El que éste se revele o no es decisión tomada por los narradores o impuesta por el desarrollo de la trama, pero el secreto es necesario porque se levanta, justamente, como representación de aquello indispensable de ocultar para vivir el disimulo de que todo marcha bien en el mundo.

Casi llegados al final de estas consideraciones, un punto queda por examinar: Álvaro Uribe. Los dos cuentos que de él se han elegido no parecen coincidir en parámetros con los seis restantes. La pregunta sería ¿por qué incluirlos entonces, si vienen a desbaratar el entramado de ideas hasta aquí conseguido? Porque los dos cuentos representan otra vía de escritura que lo gótico puede adoptar. En cuanto a rasgos externos, se atienen a lo elegido por el género: hay un viaje de desplazamiento hasta el punto donde aguarda el destino, punto apartado de los lugares frecuentables y cuyo aislamiento propicia el cumplimiento de los hechos narrados. A ese punto llegan personajes sin conciencia de lo que está por suceder, es decir, vendrían a ser la representación de la inocencia que se irá transformando al toque de los sucesos oscuros donde sin querer intervienen. Habrá la presencia de lugares tenebrosos y estrechos y habrá, desde luego, la violentación de un código, religioso en “La linterna de los muertos” y político en “El rehén”. Dicho lo anterior, es necesario pasar a la explicación. Pensamos que Uribe procede de la línea gótica caminada por Edgar Allan Poe y por H. P. Lovecraft. Dicho de otra manera, se diría que sus antecedentes son librescos en un grado ma-

yor que en los autores restantes. No empleamos el adjetivo “libresco” con afán de disminuir la estatura de Uribe, sino con aquel otro de mejor precisar su posición narrativa. Sus dos cuentos pertenecen a la corriente clásica, aquella donde se juega más a la explotación de los recursos del gótico que a establecer una intención de modernidad. La pensamos como otra vía de desarrollo, tan válida como la anterior. Sin embargo, ésta tiene para nosotros el interés de intentar mexicanizar la narrativa gótica y, pensamos, lo consigue con buenos resultados. Por tanto, encontramos motivos para desdecir lo afirmado por Martínez Lloreda: sí tenemos autores y textos suficientes para suponer en la literatura mexicana la existencia de una corriente firme de narrativa gótica y, por tanto, de terror.



# EL CUENTO MEXICANO ENTRE EL LIBRO VACÍO Y EL INFORME NEGRO<sup>1</sup>

*Esperanza López Parada*

## I. La revolución permanente y el mapa vuelto laberinto

La antología *Lo fugitivo permanece*, preparada, en 1989, por Carlos Monsiváis, y que ya ha adquirido el marchamo de clásica, saludaba el cuento como el género por excelencia de la renovación mexicana.<sup>2</sup> Si la escritura propicia “un entendimiento distinto de lo real que precipita el derrumbe de las convenciones feudales y, lo más importante, vivifica una cultura reprimida”,<sup>3</sup> es al relato al que parece corresponder todo el peso del cambio en tanto espacio contestatario, con una tradición de clara disidencia. Monsiváis reconocía, de hecho, el papel de la novela y de la prosa breve en la ampliación de libertades y en la ganancia de espacios

---

<sup>1</sup> Véase *El Cuento en Red. Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve* (México, UAM, otoño de 2001), núm. 4. <http://cuentoenred.org/>

<sup>2</sup> *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*, sel. y pres de Carlos Monsiváis (México: Cal y Arena, 1989).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14. Lo difícil entonces es imaginar cómo esta experimentación generalizada se las arregla para seguir siendo innovadora y distinta. La globalización de lo nuevo supone, sin embargo, un fenómeno indispensable, el único instrumento para mantener el interés de lo literario frente a la masiva competencia de los medios visuales y las otras formas de arte. Véase Adolfo Castañón, “La narrativa mexicana hacia el fin de siglo”, en *Arbitrario de literatura mexicana* (México: Vuelta, 1993), p. 213.

nuevos. Un texto (y el cuento más que ninguno) viene a proponer una región virtual diferente, desde la cual enjuiciar las provincias concretas del dogmatismo, los prejuicios, el academicismo o la política sospechosa, males enraizados en la conducta habitual de un México que en su literatura encuentra su mejor proyecto.

Sin embargo, esa voluntad rupturista, que en la década de los ochenta constituía una innovación, en el balance global del siglo se perfila como una constante, una especie de revolución permanente que acaba reiterando sus disensiones y recayendo en sus denuncias. La experimentación ha dejado de ser un lujo o un rasgo raro y caracterizador, para ofrecerse como exigencia, como necesidad.<sup>4</sup>

Así, por ejemplo, el indigenismo acompaña la producción cuentística casi desde el principio, para venir a fortalecerse en los treinta, recuperar tono con el llamado ciclo de Chiapas y mantenerse vigente hasta el levantamiento zapatista, mediante pinceladas que quizá le den un rostro distinto, pero que no pueden ocultar su condición arraigada e imprescindible. Las notas de antropología aplicada con que se quiere enriquecerlo o el timbre real maravilloso, empleado cada vez que se retrata un indio, aunque el resultado sea sobresaliente, lo que en realidad hacen es restaurar visiones primordiales, etnológicas o románticas que la temática poseía en calidad de material actualizable desde su primera definición.

Lo mismo ocurre con las dos líneas acostumbradas en las que se divide la producción cuentística mexicana a lo largo del

---

<sup>4</sup> Basta mencionar títulos como *Benzulul* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959)–, de Eraclio Zepeda, *Ciudad real* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960)–, de Rosario Castellanos, dentro de lo que se consideraría un acercamiento etnográfico a la realidad indígena, y *La semana de colores* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964)–, de Elena Garro, con la variante del realismo mágico, para constatar la eficacia y desarrollo de este motivo en el cuento contemporáneo.



XX. Tanto la tendencia de compromiso como la vertiente estética se multiplican y reproducen con nombres, estilos y títulos nuevos, pero en sí, en cuanto dos opciones contrarias y posibles, su viabilidad y su constancia quedan al margen de toda duda.

El estudio de la provincia alterna el protagonismo con el estudio de la lengua, la indagación en lo nacional con la tentación cosmopolita, la preocupación realista con la literaria. No se puede olvidar que al lado de autores de denuncia y de textos descriptivos, cercanos a la reseña de sucesos o al periodismo, escriben otros sus artefactos puramente estructurales. Y Elena Poniatowska, el propio Monsiváis o José Emilio Pacheco tienen que compartir escena con Salvador Elizondo, Sergio Pitol y Juan García Ponce. Si este último cree en un retrato a través del léxico, una especie de enunciación por el vocabulario y el arte, los primeros ponen en circulación una modalidad del texto breve que se convierte en especialmente fecunda para la inmediatez mexicana.

De hecho, y desde el XIX, la crónica había convivido, mezclándose, con el cuento, debido quizá a lo precario del material imaginativo, la pobreza de los recursos humorísticos no basados en la observación directa y al aprecio hacia los valores testimoniales.<sup>5</sup> Si en el XX esa mezcla regresa con una pujanza

---

<sup>5</sup> Todavía no se ha estudiado la importancia de la crónica en la literatura breve mexicana, pero el homenaje que le rinde uno de sus cultivadores resulta suficientemente elocuente: “Quienes crecimos —reconoce Juan Villoro— entre la avalancha de la cultura de masas y la cultura del secreto y el confesionario encontramos en la crónica nuestra frontera personal, la fórmula para mezclar lo público y lo privado. Lo que se decía en voz baja, las historias condenadas al olvido o a la vaga supervivencia del rumor, encontraron su lugar de residencia. Los ilegales del nuevo periodismo mexicano fijan lo evanescente, desvían los reflectores a personajes y sitios inéditos, invierten los términos de lo verdadero (la única hipótesis descartable: lo oficial). En un país sin lectores, los cronistas comprueban la urgencia de sus palabras.” Juan Villoro, “La frontera de los ilegales”, en José Miguel Oviedo

casi alegórica, lo hace por razones opuestas: justo por la abundancia de contenidos reales que, hilarantes a veces, dramáticos siempre, desbordan el puro documento y se instituyen, por su extremosidad, en otra forma de ficción. Maniatada la información por una censura eficazísima y por una educación cercenada, el relato está llamado a cubrir sus deficiencias con versiones que, si bien creativas, no olvidan, no obstante, sus lazos con el reportaje. La crónica resulta un espacio útil por su indefinición, a medio camino entre la invención y el testimonio, capaz de combinar lo público y lo privado, la cultura de masas y la subjetiva contemporánea del confesionario.

Esa convivencia cuento-crónica adelanta otras a las que el género parece proclive en su avatar mexicano, dentro de una ausencia general de límites que se vuelve especialmente flagrante en su producción última.<sup>6</sup> Y lo cierto es que el mapa se ha diversificado de un modo caótico e impredecible en las más recientes promociones. En realidad, ha perdido directrices e isobaras y ha confundido sus líneas, multiplicándolas hasta volverse un laberinto. Todo aquello que en momentos anteriores se cultivó por su valor revolucionario o diferente se mantiene ahí, con un sesgo testimonial o como un síntoma de época que concluye y se niega a perder sus hábitos. Por ello, siguen

---

y otros, *Medio siglo de literatura latinoamericana, 1945-1995*, comp. de Ana Rosa Domenella, Antonio Marquet, Ramón Alvarado y Álvaro Ruiz Abreu, pres. de Ana Rosa Domenella (México: UAM, 1997), vol. II, p. 82.

<sup>6</sup> Para Castañón —*Arbitrario de literatura mexicana*, p. 209—, que subraya igualmente la importancia y radical originalidad de esta escritura, el auge de la crónica y su incursión en otros géneros, como el cuento, demuestra la modificación vivida en todos los niveles del presente mexicano (Iglesia, Estado, industria, gobierno, relación con las minorías, lucha social). Testimoniaria, por eso, el advenimiento de nuevas fuerzas y de nuevos actores sociales al escenario. Vidal López-Tormos, “Brevisima historia del cuento mexicano (1955-1995)”, en Oviedo y otros, *Medio siglo de literatura latinoamericana, 1945-1995*, vol. II, p. 53.

operando las viejas dicotomías que se utilizaron en tanto elemento clasificador y que oponían, en primer lugar, la tentación extranjerizante al esbozo local. Alberto Ruy Sánchez, Raúl Hernández Viveros, Álvaro Uribe, Carmen Leñero, Jaime Moreno Villarreal o Vicente Quirarte participan de una línea que ve a México con ojos foráneos y que quiere creer en una identidad internacional. Dentro de una tradición cimentada por Reyes, Paz o Fuentes, lejos de sentir lo ajeno como exótico, lo incorporan en calidad de elemento típicamente intrínseco. Los cuentos de lo lejano resultan patrios porque a la idiosincrasia de la nación pertenece, desde el modernismo, este constituirse con lo exterior.

Del otro lado, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Luis Arturo Ramos e Ignacio Betancourt se ocupan profusamente de la provincia, incluso como núcleo temático; y en concreto, sobre el desierto del norte y sobre los complejos problemas de la frontera escriben Federico Campbell, Daniel Sada o Luis Humberto Crosthwaite. El límite con Guatemala, al sur del país, propicia, en cambio, un relato teñido muchas veces de encendida crítica. Carlos Montemayor investiga las maneras que adopta la represión en historias acerca de la selva, la desigualdad y el espíritu insurgente. “Operativo en el trópico o el árbol de la vida de Stephen Mariner”<sup>7</sup> utiliza las técnicas del montaje cinematográfico para narrar, con una plasticidad icónica, lo que viene ocurriendo en la región chiapaneca y en la conciencia nacional mexicana.

La denuncia cuenta con otros adalides en la descripción de los dramas continuos y cotidianos que realiza Rafael Ramírez Heredia, de las represalias homofóbicas que menciona Luis

---

<sup>7</sup> Carlos Montemayor, *Operativo en el trópico o el árbol de la vida de Stephen Mariner* (México: Aldus, 1994).

Zapata o de los sectores marginados, al borde de todo, asilados en la temible Ciudad Nezahualc6yotl, en libros como *Borracho no vale* o *Si camino voy como los ciegos* de Emiliano P6rez Cruz.<sup>8</sup>

El trabajo testimonial abarca tambi6n, por tanto, los males de la existencia urbana y su parcelaci6n en barriadas, jergas, tribus y costumbres: una parcelaci6n y una vida in-comunicada que puede observarse en clave fant6stica y con los mejores ingredientes de una ciencia ficci6n refrendada por lo real (en los cuentos de 6scar de la Borbolla, Guillermo Samperio o Fabio Mor6bito) o dentro de un costumbrismo actualizado. La ironía de Eusebio Ruvalcaba, la inclemente mirada de Carlos Chimal o la crueldad sin paliativos de Enrique Serna trazan una caricatura de personajes, usos, modas y comportamientos, tan amarga que roza o recuerda, en ocasiones, los excesos naturalistas.

Esta 6ltima distinci6n nos introduce en otra dicotomía todavía vigente en el relato m6s pr6ximo: aquella que separaba un estilo tradicional o correcto de las posturas pretendidamente rebeldes e iconoclastas continúa distinguiendo los tonos cl6sicos, en Ana Clavel, Francisco Segovia, Luis Ignacio Helguera o Rosa Beltrán, de la actitud explosiva, casi anarquista frente al lenguaje, en la producci6n de Carlos Flores Vargas, Jorge García Robles o Samuel Walter Medina.<sup>9</sup> La

---

<sup>8</sup> Emiliano P6rez Cruz, *Borracho no vale* (M6xico: SEP/INBA/DDF/UAM/Plaza y Vald6s, 1988). *Si camino voy como los ciegos* (M6xico: DDF, 1987).

<sup>9</sup> La bibliografía sucinta de los autores m6s recientes y m6s desconocidos entre los mencionados es la siguiente. Alberto Ruy S6nchez, *Los demonios de la lengua* (M6xico: EOSA, 1987). 6lvaro Uribe, *La linterna de los muertos* (M6xico: FCE, 1988). Jes6s Gardea, *Septiembre y los otros días* (M6xico: Joaquín Mortiz, 1980), *De alba sombría* (Hannover, New Hampshire: Eds. del Norte, 1985). *Las luces del mundo* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986). Ricardo Elizondo Elizondo, *Relatos de mar, desierto y muerte* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980). *Maurilia Maldonado y otras simplezas*

prosa desestabilizadora de este último, verdaderamente bélica respecto a todo lo que suene a modos gramaticales, géneros o intereses establecidos, se convierte en la perfecta alegoría del destino mismo reservado al cuento mexicano: una escritura deshecha en voces diversas, cuya convergencia se hace imposible y cuyo retrato no es sino el del propio extravío finisecular en un México cada vez menos reconocible.

## II. El molde a seguir de una escritura única

La diversidad del cuento mexicano y, al mismo tiempo, su permanencia dentro del cambio quizá tengan su causa en el patrón que parece regirlo desde los años cincuenta y que ad-

---

(Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987). Luis Arturo Ramos, *Los viejos asesinos* (México: Premià, 1981). Federico Campbell, *Tijuanenses* (México: Joaquín Mortiz, 1989). Daniel Sada, *Un rato* (México: UAM, 1984). *Juguete de nadie y otras historias* (México: FCE, 1985). Luis Humberto Crosthwaite, *Marcela y el rey al fin juntos* (Mexicali: Joan Boldó i Climent Editores, 1988). *Mujeres en traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto* (México: Universidad Pedagógica Nacional, 1990). Rafael Ramírez Heredia, *Cuentos de viejos y niñas* (México: Diana, 1980). *El Rayo Macoy* (México: Joaquín Mortiz, 1984). *Paloma negra* (México: Joaquín Mortiz, 1987). Emiliano Pérez Cruz, *Tres de ajo* (México: Oasis, 1983). *Si camino voy como los ciegos* (1987). *Borracho no vale* (1988). Óscar de la Borbolla, *Ucronías* (México: Joaquín Mortiz, 1990). Luis Zapata, *De amor es mi negra pena* (México: Panfleto y Pantomima, 1983). Guillermo Samperio, *Textos extraños* (México: Folios, 1981). *Gente de la ciudad* (México: FCE, 1986). *Cuaderno imaginario* (México: Grijalbo, 1990). Fabio Morábito, *Gerardo y la cama* (México: Limusa, 1986). *La lenta furia* (México: Vuelta, 1989). Carlos Chimal, *Cuatro bocetos* (México: Martín Casillas, 1982). *Crines, lecturas de rock* (México: Penélope, 1984). Enrique Serna, *Amores de segunda mano* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1991). *Amores de segunda mano* (México: Cal y Arena, 1994). Ana Clavel, *Fuera de escena* (México: SEP, 1984). *Amorosos de atar* (México: DIFOCUR/Gobierno del Estado de Sinaloa, 1992). Rosa Beltrán, *La espera* (México: SEP/CREA, 1986). Samuel Walter Medina, *Sastrerías* (México: ERA, 1979).

quiere su perfil peculiarísimo en los relatos sobresalientes de Juan Rulfo, Juan José Arreola y José Revueltas.

Aunque a esa nómina central hay quien añade otros nombres (Juan de la Cabada, Efrén Hernández, Guadalupe Dueñas, Edmundo Valadés, Ricardo Garibay), los tres escalan solos la cima más alta de lo que el género podía producir en tierras de México y mediante títulos únicos, sin posible continuidad, por la genialidad de sus páginas, extienden, curiosamente, su magisterio a las generaciones inmediatas. Resulta paradójico, en efecto, imaginarles constituyendo un modelo a imitar, cuando lo que ellos construyeron no fue sino una relación laxa e inimitable con la escritura, es decir, en sus textos se ofrecía una idea tan flexible del texto y del lenguaje a él destinado que ambas lecciones no podían instituirse en normas o en legislación de nada. Al contrario, a través suyo, se adoptaba un modelo básico, demasiado dúctil para funcionar como modelo alguno, o, en todo caso, su máxima ejemplaridad se basaba en esa falta de ejemplos, una especie de lección de originalidad a ultranza y de ausencia de directrices y de dogmas. Es más, para muchos, representó lo contrario: una férrea negativa o un rastro sin vías factibles de continuidad. El relato rural, por ejemplo, quedó totalmente quemado tras la Comala ardiente y el desierto entregado a los campesinos de “Nos han dado la tierra”.<sup>10</sup> Y esa escritura suya de la simplicidad, reducida a su mínima expresión, ese modo único con que el discurso calla y se organiza en torno a una falta de discurso, resultaba impracticable, lejos del modelo. El silencio de Rulfo pareció contagiarse a las generaciones siguientes.<sup>11</sup> Y pese a eso, queda todavía por hacer la

---

<sup>10</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1972), pp. 18-26.

<sup>11</sup> “El mito de Juan Rulfo devastó la narrativa rural. El derrumbe de Pedro Páramo lo fue de un universo literario exhausto. El mundo pareció vacío: sus dioses y demonios lo habían abandonado. La disolución de la utopía

indagación donde se expliciten las consecuencias de una fijación del género así de temprana y de absoluta para sus posteriores cultivadores, como la que padecen los cuentistas mexicanos por la vía de esta obra extrema y sin fisuras.

Probablemente a dicha fijación contribuyó bastante la profesionalización de la literatura que con ellos tres y en ese momento tiene lugar (mediante la creación de editoriales, revistas, fundaciones, publicaciones y talleres que coinciden con el paso de una sociedad agraria a un primer esbozo de industrialización). Pero lo cierto es que el trío operó de un modo global, casi abusivo, investigando perspectivas distintas, pero complementarias, ensayando las distintas posibilidades técnicas o deícticas de la narración breve y cerrándolas definitivamente a la vez. Si abrieron temáticas a las que el cuento posterior seguirá circunscribiéndose (la vida confundida con el sueño y con la muerte, gracias a Rulfo, el sentido de la prosa perfecta, en Arreola, o el peso de la política y de la pesadilla patria, para Revueltas), con su concurso, el relato empieza a entenderse como espacio narrativo autónomo que crea su propio público, que solicita el complemento de una interpretación inteligente, que no funda su destreza en trucos, finales efectistas, chantajes, complicidades.<sup>12</sup> La idea de relato que con-

---

natural se escenificó en los cuentos y novelas de Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda, Elena Garro, Sergio Galindo y Amparo Dávila. Los autores fabulaban desde las aldeas de su infancia: barcos alejándose del puerto de la memoria. No sólo Rulfo guardó silencio. Lo impuso a las generaciones siguientes.” *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, sel., introd. y notas de Christopher Domínguez Michael (México: FCE, 1991), vol. II, p. 520. Para la escritura de Rulfo como ejemplo de reducción, véase el artículo de Margo Glantz, “La palabra de Juan Rulfo”, en *Ínsula, Águila o sol, prosa mexicana* (Junio-julio de 1998), vol II, núms. 618-619, pp. 11-15.

<sup>12</sup> “Durante los cincuenta, los escritores se profesionalizan, las instituciones culturales toman forma y se crea un espacio crítico consistente al aparecer el suplemento *México en la Cultura*, que dirige Fernando

siguen cuajar es, por tanto, un concepto exigente del mismo, demasiado autónomo y brillante para propiciar sucesores, que no deja mucho espacio para pasadas teorías o encantamientos y que busca tan sólo el buen narrar, sin declamaciones, mecanismos o fórmulas magistrales.

Lo interesante, sin embargo, reside en la manera entregada en que ese modelo imposible se ve refrendado por la generación posterior, la del medio siglo, o generación del Lago, más conocida por La Mafia –gracias a la escalada de poder institucional que emprendieron sus integrantes– y por los buenos resultados que bajo su patronazgo obtienen. Interesados por la modernización del país, son los productores de un tipo de relato eficaz y culto, que en su trabajo metatextual, observador de los procesos de la dición narrativa desde dentro de la narración misma, continuaban la tarea

---

Benítez, y la *Revista Mexicana de Literatura*, fundada por Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes. Estas publicaciones, junto con *Cuadernos del viento*, *La Palabra y el Hombre* y *Universidad de México*, se convierten en las principales protectoras del cuento en unos momentos en que el mercado editorial está acaparado por la novela. [...]. El taller literario, fundado también por Arreola, iniciará una práctica que culminará en los setenta y constituirá un apoyo imprescindible para los nuevos escritores. La revista *Mester*, dirigida por Arreola, se convierte durante los sesenta en otro bastión para el cultivo y supervivencia de la narrativa breve. A raíz de estos esfuerzos, algunas instituciones, como las Casas de Cultura de algunos estados, el Instituto Nacional de Bellas Artes y algunos centros de estudios, empiezan a prestar un importante apoyo al género, instituyendo premios de cuento y creando numerosos talleres literarios a cargo de los principales cuentistas del momento. Con todos estos apoyos se producirá un resurgir del género que repercutirá en el aumento de la producción cuentística desde finales de los sesenta.” Vidal López-Tormos, “Brevísima historia del cuento mexicano (1955-1995)”, en Oviedo y otros, *Medio siglo de literatura latinoamericana, 1945-1995*, vol. II, pp. 45-46. Véase también el artículo de José Joaquín Blanco, “Aguafuertes de narrativa mexicana 1950-1980”, en *Nexos* (México, agosto de 1982), año v, vol. 5, núm. 56, pp. 23-39.



lúcida del Arreola más derridiano y más interior.<sup>13</sup> Jíbaro de la prosa, miniaturista delicado, este último, obedeciendo los dictados de Max Jacob o de Marcel Schwob, les descubre las maravillas de concisión que la forma breve permite y convierte el cuento en un infierno de técnica, de precisión y de relojería ajustada, que pide de las letras mexicanas un esfuerzo de actualización y europeísmo.<sup>14</sup> Son precisamente los del Lago los que cumplían con esa demanda en libros como *Ven, caballo gris* (1959) de José de la Colina,<sup>15</sup> *Los muros enemigos* (1962) de Juan Vicente Melo,<sup>16</sup> *La noche* (1963) de Juan García Ponce,<sup>17</sup> *La señal* (1965) de Inés Arredondo<sup>18</sup> y *El grafógrafo* (1972) de Salvador Elizondo,<sup>19</sup> magníficas maquinarias cosmopolitas, con un alto grado de conciencia semiótica y de introspección, en el más puro estilo de psicoanálisis internacional y sin fronteras. Del mismo modo, el grupo que les sucede, la descangallada y *blasée* corporación de la Onda (José Agustín, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña,

---

<sup>13</sup> No sólo algunos se educaron en su taller, la dependencia del modelo propuesto por Arreola fue incluso argumental. Así, las criaturas inventadas por Carlos Valdés, como "El último unicornio" *-Dos y los muertos* (México: Imprenta Universitaria, 1960), pp. 21-34-, le recuerdan demasiado y muestran a un tipo de cuentista que usa la ironía literaria para evadir el choque eventual con la descomposición textual. Véase *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, vol. II, p. 41.

<sup>14</sup> Para un análisis escrupuloso del patrón tipo que los cuentos de Arreola ponen en circulación, véase: "De la prosa breve y plena: Juan José Arreola" de Saúl Yurkiévich *-Ínsula, Águila o sol, prosa mexicana*, vol. II, núms. 618-619, pp. 7-8.

<sup>15</sup> José de la Colina, *Ven, caballo gris* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959).

<sup>16</sup> Juan Vicente Melo, *Los muros enemigos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962).

<sup>17</sup> Juan García Ponce, *La noche* (México: ERA, 1963).

<sup>18</sup> Inés Arredondo, *La señal* (México: ERA, 1965).

<sup>19</sup> Salvador Elizondo, *El grafógrafo* (México: Joaquín Mortiz, 1972).

René Avilés Fabila), a la par que criticaban el exacerbado intimismo de sus antecesores, invocaban el espíritu incomprendido de Revueltas, leyéndolo, reivindicándolo, dedicándole estudios y homenajes.<sup>20</sup> La visión del relato propiciada por el maestro era tan amplia que los onderos se sintieron capacitados para abrirlo, desarticularlo del todo e incorporar voces disidentes o impensadas. Sin la tarea de flexibilización obtenida por el modelo narrativo, no habría sido factible renovar la enunciación clásica con tonalidades extraídas del *rock*, la mota, la contracultura y la marginalidad.

Revueltas había puesto en marcha una arquitectura compacta, teológica, intolerable y una voz épica que no disminuía un ápice en la certeza de sus análisis. La narración se desencadenaba en él a partir de un sufrimiento observado minuciosamente. El dolor parecía una parte alícuota de la vida mexicana que tenía que contarse en toda la crudeza de sus variantes. Los de la Onda imitaron su oído atento y su percepción de sectores negados del lenguaje nacional: actualizaron, por tanto, la picaresca, retrataron el *lumpen*, abundaron en un uso intensivo y sin recato de las jergas y germanías, describieron los bajos fondos, contaron el nuevo romanticismo jipiteca y la expansión juvenil.<sup>21</sup> Tuvieron un sentido grueso del hecho li-

---

<sup>20</sup> Para la nómina del grupo y para su pasión hacia Revueltas, defendida, ante todo, por José Agustín, que reúne su obra completa en los sesenta, véase “Los de fin de siglo” de Luis Arturo Ramos —en *Literatura mexicana hoy II: los de fin de siglo*, ed. de Karl Kohut (Frankfurt: Vervuert, 1993), pp. 36-42.

<sup>21</sup> Para esta capacidad receptora que la Onda concita, véase el amargo, pero inteligente balance de Paloma Villegas en su artículo “Nueva narrativa mexicana”: “El lenguaje de la onda había sido mediatizado por los *mass media*, convertido en bufonería de los cómicos más abyectos de la TV (que ya es abyección), inventariado en léxico para atribulados padres de familia, convertido en instrumento para no entender el mundo; medio que se inventó para expresar nuevas cosas, contribuía ahora a la soledad de quienes lo balbuceaban, [...]. El pseudo-orientalismo, la astrología y la confusión místicoide,

terario, a veces pintoresquista incluso, aunque sus pinceladas fueran dirigidas a otra casilla del costumbrismo nacional. En este sentido, como para Revueltas, su horizonte seguía siendo un México bronco, por mucho que sus excesos se quedaran en puramente ortográficos y sus escándalos no pasaran de resultar adolescentes.

El mundo los adoptó, los copió, y sobre todo, los leía. Si sus revoluciones se minimizaron en pasión pseudo-oriental, en mística de astrólogos o improvisados budistas y en consignas repetidas como un chiste por los locutores de televisión o los padres de familia enrollados; si en ocasiones sonaron obsesivos, melodramáticos o autocomplacientes con la moda y el estilo que ellos mismos habían puesto en pie, consiguieron el prodigioso efecto de conectar con un lector que se educó y combatió a su lado. Y principalmente, la Onda puso al día la gestualidad mexicana, su tono y su timbre, el atrasado reloj de nuestra lengua literaria. En este sentido, algún crítico ha hablado, antes de ellos, de una flagrante ausencia de lenguaje adecuado para decir lo propio y ha acusado de esta falta al poeta etéreo, al intelectual y pensador que, como buenos camaleones, se pierden en las ramas del matiz.<sup>22</sup> Justo lo contrario de la escritura cruda, afilada como pedernal con que se im-

---

la mariguana (antes puerta de la percepción) 'para olvidar', los hongos comercializados y adulterados en Huautla son las coordenadas de una subcultura cada vez más desplazada por las consignas de la izquierda, el interés por la teoría política y, en otros casos, la incorporación al sistema. [...]. Perturbado por su propia concepción tremendista, cae en un naturalismo ocioso, insustancial y falto de vida que depende de la cursilería de las interpretaciones y aguarda las concesiones sentimentales de un lector complaciente." Paloma Villegas, "Nueva narrativa mexicana", en Luis Arturo Castellanos y otros, *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, pres., pról., sel. y bibl. de Aurora M. Ocampo (México: UNAM, 1981), p. 245.

<sup>22</sup> Monsiváis, *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*, p. 23.

puso el modelo narrativo del cuento contemporáneo, cuajado a golpes de varia invención, de llano en llamas y de dormidos al sol, del que tanto narrador después aprendió las artes de decir y la dificultad... insalvable de expresarse.<sup>23</sup>

### III. La modernidad suspendida o el texto en blanco

El mal de la escritura mexicana es el de la envarada trascendencia, a la que aspira durante toda la primera mitad del siglo y a la que dota de rostros distintos, llámese historia con mayúscula, nacionalidad y símbolos patrios, idiosincrasia o espíritu de comunidad. La inmanencia, en tanto reflexión sobre sí, tardaría en llegar a ese discurso impostado, hierático.<sup>24</sup> Y cuando lo hace, su precio se mide en el más drástico mutismo: la réplica callada de un Rulfo con una voz demasiado personal para repetirse incluso en sus propios labios; el tono hercúleo, tan esforzado que resulta impracticable, en un Revueltas contra todo y contra todos; o la tarea mecánica y anuladora de un Arreola minimalista y kamikaze.

No es difícil encontrar las huellas de ese legado de silencio, de esa consigna muda en textos que, como el “Chac Mool” de

---

<sup>23</sup> Castañón, *Arbitrario de literatura mexicana*, p. 546.

<sup>24</sup> “A ese lenguaje institucional, sin vacilaciones, sin dudas, programático, que se hace sentir como el fortalecimiento de una clase en el poder o el auge de una confianza represiva, [se] opone este apenas lenguaje de sí y no, de simón y nelazo, no una certidumbre, sino una conducta. [...]. El match se declara: de un lado la *trascendencia*, el discurso elaborado por la sociedad mexicana que exige la atención de la Historia, el respeto de los demás países, la bendición de Dios y de los símbolos de la nacionalidad y de los demás conciudadanos. En la otra esquina, la *inmanencia*, esa garantía del Ser, sitiado en su epidermis por dioses finalmente asibles.” Carlos Monsiváis, “Sobre el significado de la palabra huato”, en *Días de guardar* (México: ERA, 2002), p. 104.

Fuentes,<sup>25</sup> en *Los días enmascarados* (1954),<sup>26</sup> escenifican una imposibilidad.<sup>27</sup> Aquella estatua mítica, que representara en clave irónica la impropcedente resurrección de las estatuas y de las herencias, protagonizó un cuento primerizo en el que, sin embargo, actuaba con toda su fuerza nihilista el síndrome bautizado por Christopher Domínguez Michael como modernidad suspendida.<sup>28</sup> El crítico defiende la hipótesis de que, a partir de la obra de escritores como los citados aquí, ya no puede hablarse de la noción de progreso en la narrativa mexicana y sí en cambio de un paro: de la detención de un proceso modernizador que jamás se completaría del todo, así como del descrédito de los viejos mitos identitarios que coincide con la asunción, en su puesto, de una prosa lúcida, madura y capaz, por tanto, de declarar sus propias insuficiencias o incluso de construir con ellas relato.

---

<sup>25</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Novaro, 1966), pp. 13-29.

<sup>26</sup> “En los temas de *Los días enmascarados* se encuentran todos los elementos del deliberado *modernismo* de Fuentes: el saqueo novelesco del mito, la digresión semántica, la desconstrucción de la Historia, la crítica del propio modernismo y la extrapolación futurista.” Véase *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, vol. II, p. 13.

<sup>27</sup> No soy yo, sino, de nuevo, el crítico Domínguez Michael el que percibe esa vinculación entre el protagonista de “Chac Mool” y el personaje sin carácter de *El libro vacío*. Véase *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, vol. II, p. 13. Para el carácter metaliterario y la novedad importante del texto de Josefina Vicens, así como para el tema de su rareza y de la marginalidad y desconocimiento en que se la mantiene, véase Alicia Llarena, “Piedras de toque: un panorama incompleto de la narrativa femenina en México”, en *Ínsula, Águila o sol, prosa mexicana*, vol. I, núms. 618-619, pp. 28-29.

<sup>28</sup> Christopher Domínguez disecciona esta derivación del narrar mexicano contemporáneo en un proceso que él compara con la desintegración de la tragedia antigua en sátira menipea, una desintegración que para él comienza con los zeppelines inflamados, esas obras peligrosas que son los cuentos y novelas de Fuentes. Véase *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, vol. II, p. 30.

En el cuento del burócrata esclavo de su ídolo precolombino, la voz de Fuentes (a menudo demasiado preocupada del horizonte cultural y cosmológico mexicano) se cede a una enunciación también progresivamente enajenada, entregada a un demonio, a un yo sanguinario e imprevisto que, con sus modos grotescos, pone en solfa la permanente obsesión ontológica por la mexicanidad, ahora disuelta e irrecuperable. La pregunta sobre la vigencia de un México perdido para siempre y que sin embargo se resiste a morir se cerraba sin respuesta alguna y con una dicción defectuosa. El duelo entre formas de vida anteriores y las presentes dejaba un censo negativo en páginas claramente inhábiles para saldarlo. Devolver a la existencia ancestrales fantasmas puede convertirse en un juego peligroso, juego en el que lo único demostrado es la inutilidad o irrealdad hoy de tales prácticas.<sup>29</sup>

Cuando la experiencia se repita dentro de “La fiesta brava”, de José Emilio Pacheco,<sup>30</sup> concluirá también fatalmente con una muerte y un fallo elocutivo. El relato describe precisamente la redacción de un relato encargado y rechazado por la revista que iba a publicarlo. Coincidiendo con el fracaso de su tentativa, el narrador desaparece en el metro de la ciudad de México, víctima de un rito sacrificial al modo azteca, tal y como su propio texto contaba. Igual que una vertiginosa caja china, la escritura se devora a sí misma y deja un hueco en blanco en la esquina superior de la página, correspondiente al anuncio de búsqueda del personaje inmolado. “La fiesta brava”

---

<sup>29</sup> La cita pertenece a Fuentes y resulta muy interesante el modo en que éste se expresa en torno al significado de su relato en *Protagonistas de la literatura mexicana*. Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana* (México: Eds. del Ermitaño/SEP, 1986), p. 535.

<sup>30</sup> José Emilio Pacheco, *El principio del placer* (México: ERA, 1998), pp. 65-98.

parece insinuar así una anagnórisis negativa. Igual que en el caso de Fuentes, la identidad, cuya recuperación se empareja a una resurrección del pasado, se resuelve en pérdida y el tiempo anterior no introduce sino un conflicto definitivo en la idiosincrasia nacional. Pero lo peculiar del texto de Pacheco es la manera en que éste queda también comprometido en esa restauración fallida.

José Emilio Pacheco, un magnífico escritor apocalíptico y terrorista,<sup>31</sup> advierte contra toda indagación en la historia que pueda generar un espacio vacío en el ángulo superior del papel, algo así como una falta de representación para la historia misma, pero también para el avatar de la escritura en sí.

La advertencia había sido formulada antes, sin tanta resonancia, en los cuentos marginales de un desconocido, Pedro F. Miret, escritor más aislado y más excéntrico que ninguno, inclasificable y austero, sobre el que llamaron la atención, no obstante, unos cuantos y privilegiados incondicionales. Desde José de la Colina hasta Gerardo Deniz, pasando por Luis Buñuel (de cuyas películas mexicanas fue en alguna ocasión guionista), el relato abolido de Miret se admira y se elogia por lo que tiene de frustrado y, a la vez, de mágico. Si su escritura carece de propósito, de objetivo moral, filosófico o estético, consigue con ella, sin embargo, la sensación de una redacción en bruto, un narrar que no se pierde en disquisiciones (porque éstas ya no son posibles) y que se limita al ejercicio también

---

<sup>31</sup> Para la condición apocalíptica de la escritura de Pacheco, véase el artículo de Jorge Ruffinelli, "Al encuentro de la voz común: Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco", en Octavio Paz y otros, *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, sel. y pról. de Hugo J. Verani (México: UNAM/ERA, 1994), pp. 170-184. Para el relato y la identidad fracasada que de él se deriva, véase "Las leyes de la frontera, los mapas del caos". Esperanza López Parada, "Las leyes de la frontera, los mapas del caos", en *Ínsula, Águila o sol, prosa mexicana*, vol. II, núms. 618-619, pp. 24-28.

imposible de la pura relación. La historia ha dejado de confundirse con la solemnidad para reducirse a la simple trama de una anécdota o de un chascarrillo e igualarse a ellos. Un hecho vale en cuanto se vertebra a otros en una secuencia que sólo sirve si se cuenta. Y ni siquiera esto es seguro. Los textos de Miret se horadan con detenciones, con puntos suspensivos, con silencios en efecto, con momentos inexplicables y con actos suicidas o gestos no descritos. Similares al sacrificio textual de Pacheco, los vacíos frecuentes indican la fractura del discurso, su imposibilidad para continuarse y perpetuarse como tal. Cada libro de Miret incluye su antilibro, su candado, la cláusula que lo anula y lo incapacita.<sup>32</sup>

El esquema de los cuentos de *Esta noche... vienen rojos y azules* (1964), *Prostíbulos* (1973), *La zapatería del terror* (1978) o *Rompecabezas antiguo* (1981)<sup>33</sup> consiste en un puro registro del tipo sucede esto y esto, sin más profundidad ni significado. Éste no parece tener otro valor que el de la trampa engañosa y Miret recorta todo deseo de ir más allá de su básico sistema.

---

<sup>32</sup> La cita pertenece a una magnífica semblanza que, del escritor, traza José de la Colina: “Leer, entrar en un cuento de Miret es entregarse a una experiencia nueva y que sólo lateralmente es literaria o estética. Abolido en el texto cualquier propósito filosófico o moral o formal, sólo queda el testimonio directo, el reportaje de una aventura en el más fantástico, no diré maravilloso, de los espacios: lo cotidiano. [...]. Narración nada más: sucede esto y esto y esto y esto, y la mera sucesión de hechos, de accidentes, de actos, de miradas, de pausas, de puntos suspensivos, de parpadeos, de detenciones, lentitudes y desplazamientos que nos hace recorrer Miret como un palacio de las sorpresas minuciosamente dibujado por Piranesi, resultan en efecto una aventura prodigiosa que nunca abandona este mundo, esta realidad, esta vida humana.” José de Colina, “Mi abecedario de Miret”, en *El Semanario Cultural de Novedades* (México, 8 de enero de 1989), núm. 351, p. 3.

<sup>33</sup> Pedro F. Miret, *Esta noche... vienen rojos y azules* (Buenos Aires: Hermes, 1964). *Prostíbulos* (Buenos Aires: Eds. La Flor, 1973). *La zapatería del terror* (México: Grijalbo, 1978). *Rompecabezas antiguo* (México: FCE, 1981).



Pero a través de él se insinúa una invalidez que nos es propia y en la que nos reconocemos: la que se admite torpe para articular sentido, para forjar símbolo o para instituirse en valor. Miret trabaja así como un Gómez de la Serna sin greguerías, un Felisberto Hernández sin ensoñación, un Kafka sin símbolos; es sólo y nada menos que Miret, es decir, un narrador sin moraleja, sin orientación, sin empaque, sin utopías, sin lecciones, sin mitología, sin iconos, sin otro instrumento que su propio enmudecer.<sup>34</sup>

#### **IV. Historias incapaces, historias obligadas, historias perversas**

Con su cuento precolombino, Carlos Fuentes abordaba para ese género breve lo que antes *El libro vacío*, de Josefina Vicens,<sup>35</sup> había realizado en narrativa: la indagación en la indignancia. El libro de esa autora minoritaria volvía en redondo sobre sí hasta autoanalizarse y confirmar lo insuficiente del gesto literario. Igualmente, al relato de Fuentes no le era posible hallar salida honorable para su propia trampa. Uno y otro confirmaban desde distintos ángulos la conciencia deficitaria de la escritura y la suspensión de todo desarrollo. La detención del proceso modernizador que ambos documentan ofrece, por tanto, como inmediata consecuencia, una suspensión de los contenidos y de la

---

<sup>34</sup> “La fragmentación del relato quiere mimar también el caos o el des concierto que la realidad ha producido, sin ficción de por medio, en los últimos tiempos mexicanos.” Héctor Perea, “Cuentística mexicana en el fin de siglo”, en *Anales de literatura hispanoamericana* (Madrid, Universidad Complutense, 1995), núm. 24, p. 51.

<sup>35</sup> Josefina Vicens, *El libro vacío* (México: Compañía General de Ediciones, 1958).

historia en tanto material del relato y una peculiar descomposición de la tradición narradora. Ésta se desintegra en una sátira menipea, en un carnaval de voces, de géneros y de estados.

Lo alto y lo bajo se confunden, lo serio y lo ridículo, lo cómico y lo grotesco, en una mezcla indistinta cuya conclusión última parece ser el silencio. La narración descrece, en último término, de la narración, dentro de una operación desestabilizadora y especialmente visible en la generación que cierra el siglo, la de Juan Villoro, Bárbara Jacobs o Francisco Hinojosa, generación en la que esa imposibilidad narrativa se solventa con un relato desposeído, claramente expósito.

Los autores que crecieron en el México de José López Portillo y de Luis Echeverría, el México hechizado con un mal gestionado simulacro de bienestar y de liberalismo, aprendieron a leer con las novelas de la Onda, mientras sus hermanos mayores protagonizaban la revolución del 68, con el resultado, todavía no censado en muertos, de la plaza de Tlatelolco. Para ellos, por consiguiente, José Agustín es un clásico y la contracultura, la tradición que reverencian.

Además, hace ya tiempo que la literatura mexicana dejó de buscar sus raíces y de hacer antropología para asumir su fuerte pertenencia a lo que ocurre en el otro lado de la frontera. Sin complejos nacionales, la generación de Villoro pudo sentirse más identificada con Kurt Cobain y Andy Warhol que con Jorge Negrete o David Alfaro Siqueiros. En medio de esa tranquila asunción de la modernidad —con los *mass media*, la globalización, el *shopping center* y la psicodelia—, asumieron una postura nada contestataria respecto a grupos previos. Por el contrario, gestionaron un cambio de guardia proteccionista y un relevo suave frente a todo lo anterior, lo que les permitió incorporarlo sin desgarramientos. Al fin y al cabo, no se proclaman vanguardias (subraya uno de sus integrantes) cuando la libertad es la norma. Eso les hizo especialmente hábiles,

pero también sobremanera huérfanos: tenían estilo, educación y madera, pero carecían de fe, de fuerza y de estímulo.

Su renovación caminará por otro lado y compete más bien a esa pérdida de direcciones que la postmodernidad arroja como cómputo. Ellos han sido los que asumen plenamente sus síntomas, es decir, el desvalimiento del relato, las serias dudas en torno a las posibilidades de la narración, el descrédito de ésta y de su iconología. Acuden incluso a esquemas bastante anarquistas, con altas probabilidades de desencadenar silencio; esquemas que ponen de relieve la existencia de una importante crisis narrativa.

Los experimentos de Bárbara Jacobs, en *Escrito en el tiempo*, conjunto de cartas nunca enviadas al director del semanario *Time*, escritas forzada y puntualmente alrededor de algún tema que la lectura de la revista desencadena, están hablándonos de una falta flagrante de necesidad narrativa y de una sustitución del argumento, de la verdadera exigencia expositiva por el mero goce del hilo narrador, del monólogo o murmullo enunciativo que se secunda a sí mismo, conducido por su propio ronroneo: una glosolalia sin dirección, autosuficiente y autocomplaciente, sustituyendo la pertinencia, ahora en quiebra, del discurso.

Carlos Flores Vargas hace uso de guías previas desde las que desencadenar su propia creación en forma de réplica manipulada o invertida. El hipotexto original, como *La piel* de Curzio Malaparte, queda convertido en un irreconocible despojo, una copia deforme en las catacumbas de la cultura.

La ironía de Adolfo Castañón, burlando la vieja literatura, las prosas minúsculas, recordando un universo narrado pleno y previo que Luis Ignacio Helguera bautiza *Traspatios*, o la erudición libresca de Emiliano González revelan la dependencia de la *mise en abyme*, del libro dentro del libro como mecánica capaz de desencadenar discurso.

Siguiendo también esa línea, Francisco Segovia actualiza lo gótico en relatos que versan sobre el vampirismo y resultan,

a su vez, vampíricos, igual que lo es toda literatura que se nutre de sangre escrita anteriormente.

Jorge García Robles produce, para su libro *Lofránida*, una escritura surrealista, plagiadora, transitada de citas y de guiños que una escatología imparable reconvierte en fantasmas o espectrales variantes.

Los fragmentos inclasificables de Jaime Moreno Villarreal apenas encuentran cohesión en títulos que, como *Música para diseñar*, si algo testimonian, es la imposible reunión de restos en que ahora un relato consiste.<sup>36</sup>

## V. La narración inacabada y el cuento doble

En todos los casos citados, la escritura no es sino una tarea de saqueo, una gestión con fecha de caducidad e inoperante para generar más que parodias de sí o de sus temas, condición obsesiva y circular que sufren dos autores en concreto. Francisco Hinojosa y Juan Villoro, partiendo de esa orfandad del relato, han articulado una concepción, cuando menos peculiar, del cuento contemporáneo: el primero desde una deliberada asunción de la imposibilidad; el segundo mediante una duplicación del desorden.

---

<sup>36</sup> Ofrezco una pequeña nota bibliográfica con los títulos y fecha de la producción cuentística de los autores reseñados. Bárbara Jacobs, *Doce cuentos en contra* (México: Martín Casillas, 1982). *Escrito en el tiempo* (México: ERA, 1985). Carlos Flores Vargas, *Cuentos de sexo* (México: 1983). *El don obsesivo* (México: 1989). Adolfo Castañón, *El pabellón de la límpida soledad* (México: El Equilibrista, 1988). Luis Ignacio Helguera, *Traspatios* (México: FCE, 1989). Emiliano González, *Los sueños de la Bella Durmiente* (México: Joaquín Mortiz, 1979). *La habitación secreta* (México: FCE, 1988). Francisco Segovia, *Conferencia de vampiros* (México: 1987). Jorge García Robles, *Lofránida* (México: FCE, 1987). Jaime Moreno Villarreal, *La línea y el círculo* (México: UAM-I, 1981). *Música para diseñar* (México: FCE-Cuadernos de *La Gaceta*, 1991).

Hinojosa, que parece haberse educado en los malabarismos léxicos de Raymond Queneau, de Perec, del Oulipo o de la descabellada vanguardia de Jarry, escribe deliberadamente mal, en una lengua forzosamente torpe e incorrecta, con un voluntario desaseo o un caos pretendido. Posee, para ello, una eficacia negativa o un virtuosismo a la inversa, diciendo siempre lo agramatical o lo ilegible y llevando la palabra hasta los límites y fronteras últimas de su semántica.<sup>37</sup> Parte, en principio, de una cierta solemnidad o de una grandilocuencia —habla también de la muerte, del asesinato, de la venganza, de la bondad, de la construcción nacional o de la historia—, para desplegar todas sus implicaciones en un terreno que es el puramente denotativo, dentro de una práctica disolvente que consiste en entender cada término y cada oración del relato con su significado más literal. Eso engendra un doblete lingüístico, una especie de pareado en la dicción y un redoble inútil de voces que se dicen o se reiteran. Hay así personajes, en sus textos, que pugnan por pugnar, hombres que se dividen y se rompen realmente, seres que son lobos para el lobo. Y sobre la Revolución

---

<sup>37</sup> Estoy citando el estupendo artículo de Evodio Escalante sobre el autor: “Francisco Hinojosa alcanza en el *Informe negro* una rara maestría: su imaginación desatada, paródica, libresca, depuradamente intelectual, a veces franca (y socarronamente) metafísica le permite crear espacios en los que lo real lleva la aureola de lo extraño y viceversa. Ningún escritor como él, ni siquiera Fuentes, me parece más efectivo en su despliegue de lenguaje. Fuentes es grandilocuente, esto juega en su contra. Hinojosa se ciñe a la inventiva de la palabra para derivar hacia la no-palabra, hacia lo que no se había dicho. Como alguno de sus personajes, él es de los que *pugnan por pugnar*. En este *dobleteo*, en esta instancia de la palabra sobre un sentido particular de ella misma, el lector descubre significados que no estaban en la lengua, mejor dicho, que la gramática de la lengua parecía excluir. Como cuando afirma, para recurrir a otro ejemplo, que *el hombre es el lobo del lobo*.” Evodio Escalante, *La intervención literaria* (México: Alebrije/Universidad Autónoma de Sinaloa/Universidad Autónoma de Zacatecas, 1988), p. 15.

Mexicana lo que lanza no es sino una mirada nimia, tribal, doméstica, dentro de un relato que la minimiza y transforma en batalla entre clanes o enfrentamiento de niños en la casona familiar. El cuento titulado “A la sombra de los caudillos en flor”<sup>38</sup> pertenece al libro más representativo de este autor y de esta producción grotesca, parca, distinta. *Informe negro* (1987) realiza, en efecto, un fundido neblinoso sobre pilares básicos, sobre las grandes obras maestras (llámense Marcel Proust o Martín Luis Guzmán) y sobre el lugar literario común. En él, como en *Cuentos héticos* (1996) o *Memorias segadas de un hombre en el fondo bueno* (1995),<sup>39</sup> Hinojosa ironiza en cada página, con una tradición de la que apenas restan sino sus ruinas o la pulsión patética de pertenecerle a toda costa.

Por otra parte, todos los cuentos, demediados, recortados, inconclusos o contruidos como una sucesión de aforismos, vuelven a incidir en la situación inacabada del discurso y señalan la falta de conclusiones a las que el ejercicio de la prosa conduce. Relatar no es ya un producto sensato ni concluyente, ni siquiera sigue ya un camino directo. De hecho, estudiando la obra de un contemporáneo suyo (el argentino Ricardo Piglia), Juan Villoro esboza la teoría de la historia segunda o historia doble, un discurso alternativo que se realiza en cada cuento por debajo o a escondidas de la trama primera.<sup>40</sup> Lo visible tapa lo secreto, lo que está funcionando en tanto camuflaje para algo que no está. Los juegos de manos (este continuo dar una

---

<sup>38</sup> Francisco Hinojosa, *Informe negro* (México: FCE, 1987), pp. 7-17.

<sup>39</sup> Francisco Hinojosa, *Cuentos héticos* (México: Joaquín Mortiz, 1996). *Memorias segadas de un hombre en el fondo bueno y otros cuentos hueros* (México: Heliópolis, 1995).

<sup>40</sup> Juan Villoro comenta un artículo de Piglia al respecto en la introducción que escribe para la edición mexicana de los relatos de este último. Ricardo Piglia, *Cuentos con dos rostros*, pról. de Juan Villoro (México: UNAM, 1999), pp. 7-21.

descripción por su ausencia) permiten sospechar un relato permanentemente escamoteado e insinuándose, a la vez, entre medias del relato patente. Como sin quererlo, el argumento inicial va produciendo otro hilo y otro tema, que se intercala en aquél y lo complica, de tal manera que se está siempre narrando otra cosa y el autor de la narración pierde la perspectiva, incluso el dominio de su propia deixis. La superficie horadada que ello genera y el proceder mediante una serie de reenvíos a que obliga conllevan que nada sea simple y que tampoco pueda consistir totalmente en lo que parece decirse. Juan Villoro, autor bastante convencional antes de este aprendizaje trucado, redacta para su último libro, *La casa pierde* (1999),<sup>41</sup> cuentos dobles, dotados con la seguridad engañosa de una finta en el penalti, cuando el gesto del tirador quiere indicar una dirección, pero el balón se proyecta hacia el lado opuesto e inesperado. En general, casi todos los relatos incluyen un descubrimiento nefasto, en el sentido de imposible: una revelación intuida, pero jamás cumplida del todo. El proceso de develar, por medio de escritos, la realidad parapetada detrás sólo pone de manifiesto la veladura, subraya la máscara que nos esconde. No hay más epifanía que esta constatación de lo que la impide. La estructura de descifrado que el cuento adopta, de este modo, lo acerca y reconcilia con formas discursivas de maestros anteriores. A este respecto, Villoro consigue encajar bien la lección borgiana y abunda en la imposibilidad de una moraleja metafísica o de un resultado en la especulación. El único rédito que el autor insinúa lo arroja el título: siempre que la vida juega con nosotros, somos nosotros los que perdemos. La rendición de cuentas de esa pérdida es demasiado compleja y sólo puede cumplirse por la vía de la historia doble o del relato narrado en el relato. En

---

<sup>41</sup> Juan Villoro, *La casa pierde* (México: Alfaguara, 1998).

el último de los cuentos de Villoro (“Corrección”),<sup>42</sup> la deuda se salda con el mito por excelencia del trabajo literario en México: con la figura recalcitrante del escritor genial que se inhibe de continuar escribiendo, quizá porque comprende la inutilidad perentoria de insistir. De Rulfo a los escasos textos de Julio Torri, Mariano Silva y Aceves, Augusto Monterroso, Alejandro Rossi, Arreola, el mexicano vive obsesionado con el misterio de la propia parquedad. El cuento contemporáneo, a través de sus más jóvenes representantes, empieza, sin embargo, a hacer de esa obsesión una forma factible de elocuencia.

## VI. El antiguo y nuevo sistema de narrar

No difiere de lo anterior el diagnóstico para la última hornada de narradores, nacidos en los sesenta. Quizás en ellos la carga metaliteraria del relato sea menos crítica, un poco más juguetona, a veces obvia o directamente banal. Probablemente el costumbrismo y la voluntad de denuncia parezcan menos decisivas y menos implicadas. Sobre todo, escriben desde una cierta impunidad transnacional y su voz resulta más neutra, menos identificable. Son, en ese sentido, más libres, menos deudores de una tradición, de un retrato propio o patrio y más cuentistas, es decir, más interesados en producir sólo un relato.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 251-284.

<sup>43</sup> Doy una lista improvisada de unos cuantos autores, sabiendo que quedan muchos más a los que este diagnóstico sería igualmente aplicable. Ana García Bergua, *El umbral: travels and adventures* (México: ERA, 1993). *El imaginador* (México: ERA, 1996). Ignacio Padilla, *Subterráneos: cuentos del asfalto y la vereda* (Monterrey: Eds. Castillo, 1990). *Últimos trenes* (México: UNAM, 1996). Pedro Ángel Palou, *Música de adiós* (México: Premià, 1989). *Amores enormes* (Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1992). Pablo Soler Frost, *El sitio de Bagdad y otras aventuras del doctor*



Así, en esa búsqueda o rescate de la narración por la narración sin otras consideraciones, encontramos variantes que rozan lo anacrónico: prosas que imitan leyendas medievales, semblanzas historicistas, cuentos de aventuras en otro lugar y otro tiempo, descabellados escritos futuristas dentro de una ciencia ficción tecno-tenebrosa, parodias goliárdicas de grandes clásicos, revisiones psicologizantes e intimistas con su monólogo interior y su trauma destripado. Todo en nombre de la continuidad de la voz escritural: por ella, el cuento mexicano está produciendo, en la década del noventa, remedos de sí mismo, mimesis del laconismo de Arreola, del desfachado silencio de Monterroso, de las epopeyas tremendistas de Fuentes, de la persecución femenina en Elena Garro, del fin del mundo adelantado por De la Borbolla. Los últimos cuentos pasan en Ucrania, Bagdad, los Balcanes; hablan del pasado más remoto (incluso de un pasado no mexicano y de un territorio desconocido) o se inclinan hacia un futuro imaginado y demente. En este sentido, Julio Ortega los considera autores emancipados respecto a cuestiones anteriores, demasiado localistas o concretas, y dependientes, en cambio, de los nuevos mapas y las nuevas estructuras macroeconómicas.<sup>44</sup> Han nacido de la crisis de los sistemas de representación nacional y

---

Greene (México: Heliópolis, 1994). David Toscana, *Historias del Lontananza* (México: Joaquín Mortiz, 1997). Jorge Volpi, *Pie en forma de sonata* (México: Cuadernos de Malinalco, 1991). Dentro de la nómina de autores noveles con cuentos publicados de momento en revistas y antologías, destacan Adrián Curiel Rivera –*Unos niños inundaron la casa y otras calamidades* (México: Cal y Arena, 1999)–, Roberto Pliego y Naief Yehya –*Obras sanitarias* (México: Grijalbo, 1992).

<sup>44</sup> Julio Ortega expone dichas conclusiones en el prólogo de su *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*, prólogo con el que la nómina anterior de autores se declara en deuda. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*, comp. y pról. de Julio Ortega (México: Siglo XXI, 1997).

se mueven por un territorio indiferenciado, sin rasgos de idiosincrasia, sin características personales. El cuento mexicano empieza a parecer, en vez de una prosa cosmopolita, un texto de ninguna parte.

Con el paisaje se derrumba la enunciación, porque la identidad que estos autores celebran es la desmembrada, surgida de la diferencia, el cambio, y de la cultura como matriz de celebración crítica. El sujeto es ahora un sujeto trashumante que establece un principio de acuerdo con lo múltiple.

El fin de siglo ve crearse un cuento que es, como él, diverso, heterogéneo, complejo, caótico; que, como él, ha renunciado al desenlace o al balance para preferir la simple narración, el arte siempre eterno de contar cosas, sean éstas las más antiguas o las más próximas, las más normales o las más raras. Y aunque los resultados no son todavía perceptibles, ya es un hecho este regreso de la escritura y de la trama. Después del panorama desolador que experimentos más estructurales arrojaban sobre las posibilidades de escribir, vuelve a contarse con todas las fuerzas de la vieja y maravillada oralidad, del cuento prodigioso y la admiración suspensa.

## Bibliografía

- Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas.* Comp. y pról. de Julio Ortega. México: Siglo XXI, 1997.
- Antología de la narrativa mexicana del siglo XX.* Sel., introd. y notas de Christopher Domínguez Michael. México: FCE, 1991. Vol. II.
- BLANCO, José Joaquín. "Aguafuertes de narrativa mexicana 1950-1980", en *Nexos*. México, agosto de 1982. Núm. 56.
- CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Eds. del Ermitaño/SEP, 1986.

- CASTAÑÓN, Adolfo. "La narrativa mexicana hacia el fin de siglo", en *Arbitrario de literatura mexicana*. México: Vuelta, 1993.
- COLINA, José de la. "Mi abecedario de Miret", en *El Semanario Cultural de Novedades*. México, 8 de enero de 1989. Núm. 351.
- ESCALANTE, Evodio. *La intervención literaria*. México: Alebrije/ Universidad Autónoma de Sinaloa/Universidad Autónoma de Zacatecas, 1988.
- Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*. Sel. y pres. de Carlos Monsiváis. México: Cal y Arena, 1989.
- GLANTZ, Margo. "La palabra de Juan Rulfo", en *Ínsula, Águila o sol, prosa mexicana*. Junio-julio de 1998. Vol. II, núms. 618-619.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza. "Las leyes de la frontera, los mapas del caos", en *Ínsula, Águila o sol, prosa mexicana*. Junio-julio de 1998. Vol. II, núms. 618-619.
- LLARENA, Alicia. "Piedras de toque: un panorama incompleto de la narrativa femenina en México", en *Ínsula, Águila o sol, prosa mexicana*. Junio-julio de 1998. Vol. II, núms. 618-619.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Sobre el significado de la palabra huato", en *Días de guardar*. México: ERA, 1970.
- PEREA, Héctor. "Cuentística mexicana en el fin de siglo", en *Anales de literatura hispanoamericana*. Madrid, Universidad Complutense, 1995. Núm. 24.
- PIGLIA, Ricardo. *Cuentos con dos rostros*. Pról. de Juan Villoro. México: UNAM, 1999.
- RAMOS, Luis Arturo. "Los de fin de siglo", en *Literatura mexicana hoy II: los de fin de siglo*. Ed. de Karl Kohut. Frankfurt: Vervuert, 1993.
- RUFFINELLI, Jorge. "Al encuentro de la voz común: Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco", en Octavio Paz y otros, *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. Sel. y pról. de Hugo J. Verani. México: UNAM/ERA, 1994.
- VIDAL-LÓPEZ TORMOS, Yolanda. "Brevisima historia del cuento mexicano, 1955-1995", en José Miguel Oviedo y otros, *Medio siglo*

- de literatura latinoamericana, 1945-1995*. Comp. de Ana Rosa Domenella, Antonio Marquet, Ramón Alvarado y Álvaro Ruiz Abreu. Pres. de Ana Rosa Domenella. México: UAM, 1997. Vol. II.
- VILLEGAS, Paloma. “Nueva narrativa mexicana”, en Luis Arturo Castellanos y otros, *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. Pres., pról., sel. y bibl. de Aurora M. Ocampo (México: UNAM, 1981).
- VILLORO, Juan. “La frontera de los ilegales”, en José Miguel Oviedo y otros, *Medio siglo de literatura latinoamericana, 1945-1995*. Comp. de Ana Rosa Domenella, Antonio Marquet, Ramón Alvarado y Álvaro Ruiz Abreu. Pres. de Ana Rosa Domenella. México: UAM, 1997. Vol. II.
- YURKIÉVICH, Saúl. “De la prosa breve y plena: Juan José Arreola”, en *Ínsula, Águila o sol, prosa mexicana*. Junio-julio de 1998. Vol. II, núms. 618-619.

## EL CUENTO MEXICANO RECIENTE: ¿HACIA DÓNDE VAMOS?<sup>1</sup>

*Ignacio Trejo Fuentes*

*Para Guillermo Samperio  
y Carlos Miranda Ayala*

Se afirma con insistencia que la literatura latinoamericana es una de las más vigorosas y brillantes de cuantas existen en la actualidad. Ese consenso de opinión se sustenta en los ejemplos inequívocos que varios de los autores (Borges, Lezama Lima, Carpentier, Onetti, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Guimarães Rosa, etc.), de lo que podemos llamar ahora y sin remilgos *vieja guardia*, han dejado para beneficio y, a veces, magistral usufructo de generaciones posteriores. Si hurgamos en cada rincón de América Latina, encontraremos muestras de esa suerte de magnífica transfusión artística.

Y en ese ámbito, México mantiene una jerarquía de primer orden. Lo que pudiera parecer de entrada del todo pretencioso o soberbio tiene, no obstante, soportes muy firmes: ¿o no dicen gran cosa —a los lectores de muchas latitudes— los nombres de Octavio Paz, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Fernando del Paso, por citar sólo algunos ejemplos? Estos son autores que, merced a sus dotes escriturales de innegable calidad, se han abierto las puertas del

---

<sup>1</sup> Véase David Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1990), pp. 181-189.

conocimiento y reconocimiento en sectores cada día más amplios. Pero ¿qué hay alrededor, o detrás, o después de esas figuras, de esas obras? ¿Qué ocurre con la literatura mexicana de las promociones más recientes? Por supuesto, el develamiento de esas interrogantes escapa a los propósitos de este escrito; sin embargo, es factible esbozar algunas señas de identidad del fenómeno.

La narrativa mexicana de la segunda mitad de los setenta y la primera de los ochenta (para marcar un parámetro tentativo y no necesariamente exacto) tendió, por lo general, a guiarse en tres líneas principales, propuestas o marcadas de una u otra forma por escritores de —digámoslo así— *tendencias* precedentes.

Por un lado, aparece la línea de escritores con una evidente inclinación, en sus obras, hacia una realidad cargada de conflictos sociales. Podría afirmarse que se trata de artistas conscientes de un deber ético, ideológico o como quiera llamársele, que preña sus creaciones y que encuentran en maestros como José Revueltas (acaso el mayor paradigma en su especie) y Rubén Salazar Mallén los patrones fundamentales de su conducta estético-ideológica.

Por otro, surge una corriente de narradores comprometidos en forma visceral, renovada cada día, indeclinable, con la experimentación lingüística y formal, que, sin dejar de atender las manifestaciones que en ese sentido se han producido en el mundo, encuentran *en casa* modelos a seguir, como serían los libros de Sergio Fernández, Fernando del Paso, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco y varios otros.

Por último, se manifiesta el que sin duda es el segmento más recurrido, el más común entre los autores del periodo anotado: es el que se conoce como “literatura de la Onda” y que fue “inaugurado” por Gustavo Sainz, José Agustín y Parménides García Saldaña en la década de los sesenta y cobró un aliento inusitado. Se trataba de romper viejos corsés formales, idiomáticos, temáticos, estilísticos que imperaban hasta entonces en

nuestras letras y que al concretarse la ruptura abrió un mundo de posibilidades insospechadas, sobre todo porque rescató la participación de la juventud como protagonista axial de la literatura (y por supuesto, todo lo que eso implica en una sociedad donde la mayoría de los noventa millones de habitantes son menores de veinte años). Eso influyó de manera determinante para que la “literatura de la Onda” tuviera un número impreciso de lectores y, principalmente, de émulos en la práctica.

Para volver al primer punto, de los tres enlistados, cabría enfatizar que la carga de índole social, o política, en el contenido de las obras ha sido una constante a través de la historia de la literatura nacional; sin embargo, es evidente que, después de Revueltas, ese empeño adquirió un nivel prioritario y, sobre todo, se enfrentó desde perspectivas estéticas distintas, es decir, no se trata ya del lloriqueo horroroso y casi siempre inútil, no es cuestión de acceder al panfleto, al pasquín dolorido para oponerse a determinados espectros sociales o políticos; se trata, en cambio, de vigorizar las ideas por medio del arte, de plasmar conceptos ideológicos, a través de ejercicios, antes que otra cosa, literarios. La consigna, entre las nuevas camadas de escritores que se guían por esta tendencia, parece ser anteponer el arte a los contenidos ideológicos o que, al menos, marchen de la mano con similares pretensiones de valor estético.

Es obvio que entre las generaciones del periodo que nos ocupa se reflejó una serie de cambios y sucesos de orden político y social de primera magnitud, que de alguna manera debieron afectarlas, influirlas, hasta determinarlas. Los escritores que publican sus primeros libros en la segunda mitad de los setenta y la primera de los ochenta eran, por ejemplo, casi imberbes cuando ocurrieron los aciagos hechos de 1968 y de algún modo percibieron con mayor claridad los acontecimientos del 10 de junio de 1971 y, principalmente, pudieron atestiguar la lucha clandestina de la guerrilla rural y urbana,

los pretendidos cambios de la reforma electoral y política y los sacudimientos económicos que el país ha padecido en, por lo menos, los tres últimos sexenios. De esos hechos principales, y de las confrontaciones cotidianas que se dan entre los distintos sectores de la sociedad, estos autores extraen los elementos que habrán de configurar en sus libros.

En la novela, autores como Agustín Ramos, Salvador Castañeda y David Martín del Campo, entre otros, enfrentan asuntos de naturaleza social y política con una determinación incuestionable, tan incuestionable como su denodado afán por hacer que sus juicios, ideas, propuestas, etc., lleguen a los lectores amparadas por un trabajo artístico evidente: *Al cielo por asalto*, *¿Por qué no dijiste todo?* y *Las rojas son las carreteras*<sup>2</sup> son claros ejemplos, que adquieren mayores dimensiones estéticas en trabajos posteriores de sus creadores, como *La vida no vale nada*, *La patria celestial* y *Esta tierra del amor*.<sup>3</sup> Y en el cuento es quizá donde aquella tendencia sociopolítica se magnifica: por ejemplo, son contados los volúmenes donde cuando menos alguno de los textos no refiera los sucesos del 68 o los aluda. Pero hay, por supuesto, otras líneas, distintos asuntos de la misma naturaleza que convergen en las obras de estos narradores. Emiliano Pérez Cruz, en *Si camino voy como los ciegos* y *Borracho no vale*,<sup>4</sup> emprende, entre otras, la tarea de dar voz a los sectores marginados de áreas conurbadas al

---

<sup>2</sup> Agustín Ramos, *Al cielo por asalto* (México: ERA, 1979). Salvador Castañeda, *¿Por qué no dijiste todo?* (México: Grijalbo, 1980). David Martín del Campo, *Las rojas son las carreteras* (México: Joaquín Mortiz, 1976).

<sup>3</sup> Agustín Ramos, *La vida no vale nada* (México: Martín Casillas, 1982). Salvador Castañeda, *La patria celestial* (México: Cal y Arena, 1992). David Martín del Campo, *Esta tierra del amor* (México: Martín Casillas, 1982).

<sup>4</sup> Emiliano Pérez Cruz, *Si camino voy como los ciegos* (México: Delegación Cuauhtémoc, 1987). *Borracho no vale* (México: SEP/INBA/DDF/UAM/Plaza y Valdés, 1988).



Distrito Federal: su propuesta no es nada nueva, claro está, basta recordar entre sus antecesores inmediatos a Armando Ramírez;<sup>5</sup> lo sustancial, no obstante, son los procedimientos que utiliza para recrear esos mundos en su literatura: las suyas son narraciones perfectamente calibradas en cuanto a estructura, ritmo, ambientaciones, efectos, etc., que dan relieve al contenido. Si no fuese de ese modo, se caería en lo ramplón e insustancial.

Como Pérez Cruz, hay otros escritores dispuestos a mirar los pliegues de una sociedad siempre sacudida por convulsiones de distinta naturaleza, a rescatar los efectos de los marasmos políticos desde distintos y plurales puntos de vista. Pensemos en Gustavo Masso, en Sergio Gómez Montero, en Javier Córdova, en Arnulfo Rubio, en Emilio Valdés, en José Rafael Calva, en Luis Zapata o en Ignacio Betancourt. Dos de los enlistados —José Rafael Calva y Luis Zapata—, por ejemplo, en sus cuentos, en gran parte de ellos, atisban las represalias sociales que se ciernen contra los homosexuales, acusan su condición de marginados en todos los sentidos y, al mismo tiempo, proponen, si no soluciones, otras formas de mirar el asunto. Es claro que ha sido en sus primeras novelas (*Utopía Gay* y *El vampiro de la colonia Roma*, respectivamente)<sup>6</sup> donde el fenómeno se expone con mayor nitidez y acaso eficacia, pero no debe soslayarse que en sus cuentos está el germen de su postura ideológica: basta leer *Variaciones y fuga sobre la clase media*, de Calva, y *Una de cal*, de Zapata,<sup>7</sup> para corroborar el

---

<sup>5</sup> Armando Ramírez, *Chin Chin el teporocho* (México: Novaro, 1971). *La crónica de los chorrocientos mil días del año del barrio de Tepito* (México: Novaro, 1972).

<sup>6</sup> José Rafael Calva, *Utopía Gay* (México: Oasis, 1983). Luis Zapata, *El vampiro de la colonia Roma* (México: Grijalbo, 1979).

<sup>7</sup> José Rafael Calva, *Variaciones y fuga sobre la clase media* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980). Luis Zapata, “Una de cal”, en Enrique Aguilar y otros, *Jaula de palabras. Una antología de la nueva narrativa*

equilibrio afortunado entre sus ideas y sus modos expresivos. En otros casos, escritoras como Ethel Krauze, Rosa Beltrán, Ana Clavel y Josefina Estrada exploran en las circunstancias sociales de las mujeres mexicanas, acusan esquemas anquilosados que aún operan y proponen, en consecuencia, la urgencia de darles salidas, soluciones. Unos y otros casos podrían parecer unilaterales, limitados, pero qué duda cabe de que participan del concierto global de una realidad política y social indiscutible y oprimiente. Y su literatura apunta, hay que insistir, a testimoniar, retratar, bosquejar, aquellas aristas con las mejores armas narrativas, para que sus intenciones críticas puedan aspirar a tener respuestas.

En cuanto a la voracidad experimental de algunos autores, hay que decir que ésa se dio sobre todo en la segunda mitad de la década de los setenta. Se trató de sacudirse las fórmulas anquilosadas para contar historias, de hallar nuevas vertientes, rumbos distintos a la expresión literaria. Por supuesto, esos escritores tenían muy de cerca obras como *Farabeuf*, de Elizondo, *José Trigo*, de Del Paso, o *Morirás lejos*, de Pacheco,<sup>8</sup> y encontraron en estos antecedentes un motivo propiciatorio para desbordar aquellos afanes experimentales. En la novela se dieron ejemplos como *Lapsus*, de Héctor Manjarrez, *Si muero lejos de ti* o *Cadáver lleno de mundo*, de Jorge Aguilar Mora, o *El aguacero*, de Luis R. Moya,<sup>9</sup> ante las

---

*mexicana*, sel. y pról. de Gustavo Sainz, biobibliografías de Patricia Rosas y Humberto Rivas (México: Grijalbo, 1980), pp. 457-461.

<sup>8</sup> Salvador Elizondo, *Farabeuf* (México: Joaquín Mortiz, 1965). Fernando del Paso, *José Trigo* (México: Siglo XXI, 1966). José Emilio Pacheco, *Morirás lejos* (México: Joaquín Mortiz, 1967).

<sup>9</sup> Héctor Manjarrez, *Lapsus* (México: Joaquín Mortiz, 1971). Jorge Aguilar Mora, *Si muero lejos de ti* (México: Joaquín Mortiz, 1979). *Cadáver lleno de mundo* (México: Joaquín Mortiz, 1971). Luis R. Moya, *El aguacero* (México: Joaquín Mortiz, 1977).

cuales el lector padeció, sin duda, desconciertos y estupefacción, porque más que con despliegue temático se encontraba con trastocamientos de las formas ortodoxas de estructura, con giros verbales inusitados y con el aplastamiento de la anécdota propiamente dicha. Acaso por ese abigarrado mundo experimental es que esas novelas pasaron, podría decirse, desapercibidas entre el público común y no tuvieron tanto relieve como otras tendencias.

En el mismo sentido, el cuento se vio asediado por varios autores. *Sastrerías*, de Samuel Walter Medina, *Los sueños de la Bella Durmiente*, de Emiliano González, y *Falco*, de Humberto Rivas,<sup>10</sup> son algunos de ellos. Estos libros, de uno u otro modo, contienen historias, pero no son narraciones ortodoxamente urdidas y conducidas; hay en ellas mucho de divertimento, de exploración, de alucine: se va, sin transición aparente, de lo real a lo onírico; se desmembran de convencionalismos formales y se apuesta en favor de la experimentación arquitectónica, de manera que muchas veces los lectores no saben ante qué tipo de material están, si los autores les están tomando el pelo o han perdido aquéllos la razón. Los libros consignados reúnen textos que son, al mismo tiempo, viñetas y cuadros, cuentos y anticuentos, retratos, pinceladas, deslices a veces fantásticos, otros surrealistas, pero en todo caso cuentos concebidos y ejecutados por vías alternas, cien por ciento experimentales.

Como se apuntó, esta especie cuentística tuvo cierto auge en los setenta y posteriormente se recurrió a ella sólo escasamente, tal vez porque la mayoría de los autores la encontraban limitada y/o limitante, de acuerdo con sus propios propósitos. Aunque no dejo de reconocer la valía de esas experiencias ju-

---

<sup>10</sup> Samuel Walter Medina, *Sastrerías* (México: ERA, 1979). Emiliano González, *Los sueños de la Bella Durmiente* (México: Joaquín Mortiz, 1978). Humberto Rivas, *Falco* (México: Katún, 1984).

guetonas y experimentales, en lo particular celebro su actual anquilosamiento, su rala producción. No obstante, me parecería imperdonable no hacer mención de uno de los mayores ejemplos de esa tendencia, publicado apenas en 1988: se trata del libro de cuentos de Óscar de la Borbolla titulado *Las vocales malditas*.<sup>11</sup> El autor se propuso el desquiciante ejercicio de escribir cinco relatos utilizando, en cada uno, una de las cinco vocales. Por ejemplo, el primero de ellos cuenta una historia de amor finalmente deshecho, lleno de truculencias, pero también con visos poéticos. Es una narración perfectamente sostenida de principio a fin, conmocionante y felizmente resuelta. Lo notable es que cada palabra, cada conjunción, cada cláusula, debe integrar la letra *a*; no hay una palabra en todo el cuento que la excluya. El segundo relato hace lo mismo con la *e*, el tercero con la *i*, el cuarto con la *o* y el quinto con la *u*. Esto, que parece sólo un juego descabellado, es en realidad un ejercicio formal complicadísimo, porque, aparte de enfrentar el riesgo de tener que incluir sólo determinada vocal, debe mantenerse la coherencia de la historia. De modo que *Las vocales malditas* es uno de los grandes trabajos del cuento experimental que es necesario conocer.

El tercer nivel predominante entre los cuentistas de las generaciones que nos ocupan es, como se anotó, el de los herederos de la “literatura de la Onda”, y se trata, sin duda, del más socorrido, del más amplio, y quizá del más duradero. Si se recuerda, los iniciadores de “la Onda” (Gustavo Sainz, José Agustín, Parménides García Saldaña) rompieron en forma radical con la ortodoxia predominante en la narrativa mexicana, transgredieron los modelos tradicionales de narrar, de contar historias, de novelar. Mostraron desparpajo ante el lenguaje,

---

<sup>11</sup> Óscar de la Borbolla, *Las vocales malditas* (México: Ed. del autor, 1988).

ante las estructuras, e integraron en sus obras elementos antes inexistentes en nuestro medio; pero sobre todo, se propusieron integrar en su narrativa a los jóvenes, quienes antes aparecían en la literatura nacional como piezas decorativas, como comparsas, nunca como protagonistas principales. Y el seguimiento de los jóvenes en sus ambientes citadinos, en sus conflictos, en sus juegos, en sus inconformidades, en sus apatencias, dio como resultado obras que, en su momento, llegaron a ser consideradas cualquier cosa, menos literatura: la abundancia de referencias cinematográficas, musicales, del habla juvenil de la época de los sesenta de la ciudad de México, parecía desconcertante; no obstante, los lectores jóvenes encontraron en esos libros su propio y auténtico mundo, de manera que “la Onda” se convirtió para ellos en un descubrimiento formidable, que siguieron ineludibles.

Pero tal vez la mayor lección de los novelistas de “la Onda” fue aprovechada por quienes empezaron a escribir luego de leerlos. Hubo, así, una camada vasta y plural de narradores que se dieron a seguir las pautas señaladas por aquéllos; descubrieron que era posible escribir de otro modo, el más acorde con ellos, a veces desfachatado, juguetón, desmadroso, pero no por eso menor en términos estéticos. La influencia de la “literatura de la Onda” en las generaciones posteriores fue muy notable y se podría afirmar que se instauró una especie de literatura postondera. Aquí, enumerar ejemplos sería abrumador, porque es obvio que cualquier lector podría mencionar sin problemas a diez de ellos, cuando menos. Pero pensemos en Juan Villoro, en Carlos Chimal, en Javier Córdova, en Salvador Mendiola, en Humberto Guzmán, etc., y leyéndolos descubriremos vestigios de los “onderos”. Es importante señalar que la permanencia de esa vertiente se da, en la actualidad, sólo a nivel de construcción narrativa, porque las propuestas, los sistemas de pensamiento, las ideas, han ido modificándose

conforme el paso del tiempo. De ese modo, en nuestros días es posible hallar escritores con residuos de “la Onda”, pero involucrados en asuntos de otra envergadura, quizá mucho mayor, en la que tienen que ver todos los ángulos de la realidad y lo imaginario, de lo concreto y lo posible.

Aunque el imperio de las tres vertientes señaladas es muy marcado, ha habido (y hay) tentativas por deshacerse del peligroso encasillamiento, otra vez el corsé, una vez más el seguimiento de patrones previamente establecidos y difíciles de eludir. Y cada día son más y más los narradores mexicanos que intentan despachar las voces ajenas para encontrar las propias y hacerlas oír. Creo, entonces, que ésa es la seña definitiva más trascendente de nuestra literatura de ficción: la renovación permanente, la búsqueda incansable, el denodado esfuerzo por revitalizar los modos de contar, lo que hay que contar, el para qué contarlo.

Esas tentativas por sacudirse los esquemas, los corsés, tienen muchas vías y por eso, y porque están en plena expansión, es aún difícil precisarlas. Pero observo que la cuentística nacional ha decidido no seguir mucho tiempo más por los viejos rumbos y buscar otros nuevos y esperanzadores. Por ejemplo, advierto que varios autores han dejado la ciudad de México como epicentro de sus narraciones y exploran en otras latitudes: unos inician un esfuerzo por retornar a la provincia mexicana, habiendo dejado muy lejos el provincianismo escritural; saben que en otros ámbitos puede haber vetas de feliz y gananciosa explotación.

Así, autores como Jesús Gardea, Severino Salazar, Ricardo Elizondo Elizondo, Luis Arturo Ramos, Emilio Valdés, etc., huyen de la ciudad como núcleo temático y vuelven a la provincia provistos de las mejores armas narrativas. Otros, en cambio, apuntan hacia el extranjero, como Alberto Ruy Sánchez, Raúl Hernández Viveros, Álvaro Uribe, Roberto Vallarino. Y hay que

aclarar que no se trata de caer en el viejo estilo de turistar, sino de descubrir en aquella experiencia posibilidades inéditas para su propia literatura y su visión del mundo. Ya antes lo hicieron María Luisa Puga, Héctor Manjarrez o Marco Antonio Campos, pero qué bueno que esa voracidad exploratoria sea insaciable, mientras tenga como premisa el enriquecimiento del arte cuentístico.

Diría, finalmente, que los autores más recientes, incluso los aún inéditos (a quienes conozco mediante publicaciones marginales, encuentros, talleres, etc.), están tratando de sacudirse los viejos esquemas, es decir, están otra vez ante la certeza de que es indispensable la renovación conceptual y formal del arte de narrar si se quiere llegar a niveles importantes. La narrativa mexicana, así, atraviesa por un momento de transición que es importante seguir de cerca porque anuncia —qué duda cabe— la culminación de un periodo y la apertura hacia tantos otros más como pueda ser posible. Señalar cuáles serán las nuevas tendencias, las vías inéditas, sería imposible, porque los mismos autores están aún buscándolas. Pero en ese aliento tienen el respaldo sólido de las generaciones precedentes. Los cuentistas, por ejemplo, hallarán en autores como Guillermo Samperio, Hernán Lara Zavala, Rafael Ramírez Heredia, Magaly Martínez Gamba, María Luisa Puga, Bernardo Ruiz, Herminio Martínez, Daniel Sada, Severino Salazar y Agustín Monsreal, entre otros, los ejemplos que demuestran que la perseverancia en hallar nuevos estilos, sellos propios, es siempre fructífera. Porque es indudable que los autores enlistados al último atravesaron antes un periodo de transición similar al que ahora enfrentan las generaciones recientes; salieron espléndidamente librados y eso hace pensar en que la búsqueda que ahora se da llegará a metas felices, aunque por el momento sea imposible precisar cuáles habrán de ser.





# OTRAS VOCES DEL CUENTO MEXICANO<sup>1</sup>

Alfredo Pavón

## I

Durante los últimos cuarenta y cinco años, los narradores mexicanos han publicado 1,584 volúmenes de cuento, informa Russell M. Cluff en su minucioso *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*.<sup>2</sup> La posibilidad de su sola lectura implica, de *facto*, un gran problema, al cual debe adjuntarse la todavía mayor dificultad planteada por su diversidad temática, técnica y humana, conjunto que desafía, cuando menos, el intento de periodizar el género, sobre todo si el esfuerzo ordenador ancla en propuestas clasificatorias dualistas como la de Luis Leal con respecto al cuento y la de John S. Brushwood con relación a la novela. Fuego se combate con fuego; multiplicidad con multiplicidad, aunque en ocasiones dudemos de si no es mejor pájaro en mano que siento bonito.

No desdeñamos los postulados de Leal y Brushwood, cuya valía, sin duda, seguirá orientando la construcción de histo-

---

<sup>1</sup> Véase *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (México, The University of Texas at El Paso/Ediciones y Gráficos Eón, octubre de 1996-enero de 1997), año II, vol. 2, núm. 4, pp. 7-17.\* Alfredo Pavón y otros, *Cuento mexicano reciente. Aproximaciones críticas*, comp. ed. y pres. de Samuel Gordon (México: The University of Texas at El Paso/Ediciones y Gráficos Eón, 2005), pp. 93-114.

<sup>2</sup> Russell M. Cluff, *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)* (Tlaxcala: UAT/Brigham Young University, 1997).

rias literarias, pero, ante la nueva realidad de la literatura mexicana, sí consideramos pertinente su revisión y, en caso necesario, adecuación a las recientes exigencias, que, como indicamos, desafían aseveraciones como ésta de Leal:

es con los modernistas primero y los criollistas después que el cuento alcanza en Hispanoamérica el nivel artístico que le coloca a la vera del de otras regiones. De ahí en adelante su desarrollo ha sido intenso. Las tendencias han sido dos: la social y la esteticista. La primera tiene por finalidad captar la realidad americana y darle un significado social; la segunda se conforma con crear una obra de arte, ya sea con materiales nativos o exóticos. Ambas tendencias son manifestaciones genuinas de la literatura hispanoamericana; entre las dos –que se complementan– nos dan una visión completa de la realidad americana, que es tanto social –por lo que tiene de ambiental, de histórico– como artística –por lo que tiene de universal.<sup>3</sup>

O como esta otra, de Brushwood:

podemos afirmar que la novela mexicana desde 1967 hasta 1982 se desarrolla siguiendo dos ejes de tensión: uno de contexto, entre la amenaza de una realidad que cambia muy rápidamente y la tendencia de asir lo conocido; otro de expresión, entre la narración como puro placer (o como juego) y la narrativa como significante de una realidad extratextual y reconocible.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano* (México: Eds. De Andrea, 1971), p. 5.

<sup>4</sup> John S. Brushwood, *La novela mexicana (1967-1982)* (México: Grijalbo, 1985), p. 33.

Aunque tanto Leal como Brushwood rechazan el halo purista de sus propuestas y optan por la interpenetración de las tendencias observadas, no escapan del todo a un dualismo taxonómico un tanto lejano de la realidad varia que la literatura mexicana constituye. Ésta no puede ser aprehendida con un solo sistema teórico, analítico o interpretativo, ni se deja periodizar con el solo recurso de una geometría dual; exige el arribo de la interdisciplinaria y de la historización centrípeta y centrífuga, presente como impulso generador de los trabajos de Leal y Brushwood, pero domeñada a fin de concretar una posible cartografía con la cual lectores y estudiosos pudieran orientarse. Ante la diversidad de la narrativa mexicana, el esfuerzo de clasificación más pertinente sería aquel que, soportando el lastre reductor propio a toda periodización, se abocara al estudio de las características particulares de cada obra. El resultado, en su conjunto, ofrecería una clasificación múltiple, digna correspondencia de la variedad del cuento y la novela. Si se quiere, proponemos la oferta del pueblo mexicano, resumida en el dicho “Cada quien baila al son que le toquen”.

## II

Tal es la fuente donde abreva hoy nuestro acercamiento a algunos de los practicantes del género breve nacidos de 1940 en adelante, cuyas obras se dieron a conocer después de la masacre de 1968. Entre éstos, dejaremos de lado a aquellos cuya producción ha sido visitada con mayor frecuencia por lectores e investigadores, es decir, a Jesús Gardea, Guillermo Samperio, Daniel Sada, Silvia Molina, Hernán Lara Zavala, Juan Villoro, Luis Arturo Ramos, María Luisa Puga, entre otros. A esta restricción, sumamos una más: dados los 1,584 títulos existentes, y ante la imposibilidad de aproximarnos a todos, optaremos sólo por un

puñito de ejemplos cuentísticos, con los cuales mostraremos la riqueza y variedad del género breve del México de hoy, signo de que cuando Dios dice a dar, hasta los costales presta.

### III

Roberto López Moreno (Huixtla, Chiapas, 1942) cerca los universos telúricos, míticos, legendarios y sociales de Chiapas en *Las mariposas de la tía Nati*.<sup>5</sup> Los cuentos, vertebrados por la figura de Caralampio Gómez Caballo, personaje ficticio que encabeza desigual combate a favor de la dignidad de los pueblos indios, sorprenden por el sutil tono poético, la denuncia de las injusticias cometidas sobre las sociedades indígenas por caciques, guardias blancas, finqueros y representantes del gobierno, la raigambre oral del discurso narrante, la vivisección de una comunidad afecta a la superstición, la magia, el rumor maligno, la mentira, la transmisión del saber de los viejos a las nuevas generaciones, la preservación de una memoria colectiva que afirma la convivencia equilibrada entre dioses y hombres, la lucha por construir un futuro benigno y paradisiaco, donde la palabra verdadera, la de los ancestros, presida la interrelación entre hombres, mujeres y naturaleza. En cada relato de *Las mariposas de la tía Nati* anida la protesta, la denuncia, el dolor, el testimonio de la explotación y, desde luego, la solidaridad entre el narrador y sus protagonistas. Esa necesidad de alzar la voz contra la ignominia y lo abyecto, recorre también las páginas de *Yo se lo dije al presidente*,<sup>6</sup> finísimos bisturíes cuentísticos incidiendo en el corazón sórdido de la

---

<sup>5</sup> Roberto López Moreno, *Las mariposas de la tía Nati* (México: Cultura Popular, 1973).

<sup>6</sup> Roberto López Moreno, *Yo se lo dije al presidente* (México: FCE, 1982).

pobreza y la marginalidad, a las cuales muchos mexicanos han sido condenados en nombre de la bonanza macroeconómica. Los basureros, los insalubres mercados populares, las barriadas donde ratas, perros, murciélagos, hombres y mujeres pelean a dentelladas y desgarraduras los pútridos alimentos, reciclaje de la amargura y el desaliento, son el espacio donde el merolico viola a su hija; las mujeres abortan, arrebatando así al hambre y al sufrimiento otro fruto donde hincar sus fauces; los hombres imponen su baba fétida o su semen atrofiado por el alcohol y la marihuana a cuerpos femeninos vencidos de antemano por la anemia, el paludismo, la inercia y la carencia de mañana; el ciego asesina al violador de su hija, indefensa por virtud de la ausencia de su amante, un pedigüeño, pepenador de basura sobre las cuatro piernas metálicas de su carrito, prótesis inusual a que lo ha condenado la carencia de la mitad de su cuerpo; el tragafuego rumia su desconsuelo o la emigrante a la ciudad desgasta la suela de sus días mientras rememora el paraíso generoso de su provincia, recorre las aceras en busca del cliente alcoholizado capaz de proporcionarle las monedas humillantes con las cuales subsanar el costo del quartito de láminas de cartón y piso de tierra donde aguarda la hora de su muerte; el boxeador “encumbrado” deshace las esperanzas de su retador, golpeando, con furia y resentimiento social, un rostro que pudo ser y es el suyo; los agentes judiciales andan y desandan las avenidas de un cuerpo macilento caído en el radio de sus torturas por el solo delito de aspirar a una mejor vida. Roberto López Moreno no experimenta técnicamente, testimonia, consigna, para su constancia en actas, el bárbaro mundo de los sin voz, de quienes ni con sus manos vacías se han quedado. Con todo ello, López Moreno va fundando su filosofía, su poética. El protagonista y símbolo de la dignidad y esperanzas indias de *Las mariposas de la tía Nati*, Caralampio Gómez Caballo, reaparece después del preciso

recorrido a través de la infamia presente en *Yo se lo dije al presidente*, en *El arca de Caralampio: el extraño mundo zoológico de Chiapas*,<sup>7</sup> conjunto de viñetas, estampas, poemas en prosa, cuentos y minicuentos que proponen una interpretación americana del diluvio universal, atribuyendo a Kukulkán la decisión de lavar la maldad existente sobre la tierra como paso previo para la recuperación del orden original del universo. La sobrevivencia de toda carne viviente, lograda por Kukulkán hijo gracias a la construcción de una enorme arca, permite el despliegue imaginativo del narrador, quien describe, poetiza, propone hipótesis sobre el origen de la maravillosa fauna chiapaneca. *La curva de la espiral*<sup>8</sup> retoma líneas narrativas de los tres volúmenes anteriores y abre a otros universos. Notables por su madurez, por la incorporación de técnicas modernas (la intertextualidad, la ficcionalización de figuras señeras de la intelectualidad latinoamericana, la mezcla de historia e imaginación), los cuentos aglutinados en este libro retornan a la magia y al aliento fantástico de Chiapas; anclan en la lucha política de diversos pueblos; proponen la interrelación de sociedades y naturalezas aparentemente inconexas entre sí (como la europea y la americana antes del descubrimiento de ésta); ficcionalizan hechos autobiográficos, mezclando historia e imaginación para salvar del olvido a entrañables amigos; reúnen, en un texto fantástico, a Sor Juana Inés de la Cruz, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Noé Jitrik, Salvador Díaz Mirón, Alfonso Reyes, Ramón López Velarde y muchos otros escritores latinoamericanos para festejar un año más de existencia de la empresa editorial dirigida, en el

---

<sup>7</sup> Roberto López Moreno, *El arca de Caralampio: El extraño mundo zoológico de Chiapas* (México: Katún, 1983).

<sup>8</sup> Roberto López Moreno, *La curva de la espiral* (México: Claves Latinoamericanas, 1986).

siglo XIX, por Jorge Guillermo Federico Orfila; aceptan la convivencia de la violencia y el amor urbanos. Destacan, entre los cuentos integrados a *La curva de la espiral*, aquéllos donde, a través de un discurso narrativo ensayístico, combinación de ciencia y fantasía, culturas diversas se interpenetran a través de un símbolo: la marimba, vínculo fraterno de los pueblos del sureste mexicano (Chiapas, Oaxaca, Veracruz); o el canto popular rebelde, soberbio tejido fónico de México, Centroamérica y el Caribe; o el imaginario brazaletes engarzado en oro y plata por Francisco Eduardo de Tresguerras para financiar la lucha por la independencia de México en el siglo XIX, compañero después de los afanes reivindicadores de obreros estadounidenses y revolucionarios cubanos, que lo transforman en “deslumbrante brazaletes con brillos de ojos de jaguar, destinado al apoyo de la lucha por la libertad”<sup>9</sup> de muchos pueblos. A los cuatro volúmenes, se une *Cuentos en recuento*,<sup>10</sup> donde López Moreno, en los pocos textos inéditos ahí incluidos, confirma sus preocupaciones como artista y como simple ser humano.

Parménides García Saldaña (Orizaba, Veracruz, 1944-Ciudad de México, 1982) atiende, en *El rey criollo*,<sup>11</sup> su único libro de cuentos, los problemas sociales y personales de los jóvenes clase media de los sesenta. Anclado en la utilización de tramas lineales, contrapunteadas con evocaciones al pasado inmediato de sus protagonistas, sorprenderá por incorporar al lenguaje literario el caló juvenil de los preparatorianos y universitarios ciudadanos, acompañándolo, además, con continuas referencias a las canciones de las sonoras y grupos de *rock and roll*, cuyas letras intercala entre los márgenes de su discurso narrante. La problemática de sus personajes

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>10</sup> Roberto López Moreno, *Cuentos en recuento* (México: UNAM, 1992).

<sup>11</sup> Parménides García Saldaña, *El rey criollo* (México: Diógenes, 1970).

refleja las dudas, inquietudes, cuestionamientos a la organización familiar y las tenues propuestas de nuevos modelos de interrelación amorosa. Sus protagonistas son jóvenes caprichosos, felices e indocumentados; viven atrapados por su libérrima atracción hacia el sexo, las drogas y el alcohol, deambulando por sórdidos prostíbulos, nocturnas calles clandestinas, cines, departamentos estudiantiles, hoteles de segunda y tercera categoría, en busca del amor puro y candoroso capaz de salvarlos de la caída en la caricia fácil y regalada. En los textos de *El rey criollo*, la tragedia, la imposibilidad del amor, si se quiere, emerge de una fuerte moralidad tradicional que frustra o contradice la supuesta libertad propugnada por los personajes, es decir, se aspira al acostón con una jovencita mentirosa (que afirma haberse fugado de casa cuando en realidad es sólo presa de una rabieta y del hostigamiento provocado por la pobreza familiar), pero se busca redimirla, sugiriéndole volver al hogar abandonado; se intenta el noviazgo convencional con una muchachita de buena familia, pero se interrumpe la relación cuando surge la inmadurez femenina; se logra, después de múltiples titubeos, el sexo abúlico e inocuo con una mujer casada, pero se le abandona cuando las posibles consecuencias (embarazo, descubrimiento por parte del marido, intervención correctora de la propia familia) ponen en riesgo el pequeño paraíso juvenil; se acosa a las prostitutas, pero soñando siempre con encontrar a la mujer ideal con la cual casarse, disfrutar los beneficios de una carrera universitaria exitosa, procrear hijitos, fincar una casa, comprar un auto y salir una o dos veces al año de vacaciones. Los jóvenes de García Saldaña viven una libertad maniatada, una juventud desmadrosa, sí, pero convencional, mientras se cumple el tiempo de fundar su muy particular *sueño americano*. Lo valioso de sus cuentos viene de la construcción del discurso literario y de la óptica crítica con la cual se narran las vidas, aventuras y des-



venturas de sus melencólicos rockandroleros, amén, desde luego, del testimonio ficcional del modo de ser juvenil de los sesenta.

Orlando Ortiz (Tampico, Tamaulipas, 1945) toma la palabra con la novela *En caso de duda* y con el volumen cuentístico *Sin mirar a los lados*,<sup>12</sup> donde, recurriendo a juegos lingüísticos (jerga juvenil, neologismos) y ruptura del orden tradicional de la narración (incorpora la alternancia de voces y secuencias narrativas, los finales ambiguos), tematiza las relaciones y problemas de los jóvenes universitarios clasemedios; la necesidad de romper con el orden establecido, cuyas coordenadas monolíticas asfixian las expectativas vitales de aquéllos; la creación de nuevos modelos de conducta social y sexual, que incorporan el rock y las drogas, el espíritu lúdico y propositivo como algunas de sus señas de identidad. En *Secuelas*,<sup>13</sup> su tercer libro, cada texto funciona de manera autónoma, si bien una sutil red subterránea los interrelaciona, sugiriendo así las dimensiones de una novela. Técnicamente, se alternan voces y perspectivas, ya masculinas, ya femeninas; se narra, por lo general, tomando un presente narrativo, con cuyo marco se procede a la revisión del pasado de los protagonistas; se arma con sorpresa o con ambigüedad el cierre de la trama y el de la problemática humana planteada. A nivel temático, se ofrece la narrativización de una sociedad dominada por un sistema gubernamental represor y arbitrario; de un grupo o grupos que luchan por la transformación radical del estado injusto y desesperanzador donde se hallan incrustados; de las tradiciones, máscaras, comunicaciones, bajezas, solidaridades, noblezas, sacrificios cumplidos por los integrantes de esos grupos; de la desintegración de la amistad o de la relación amorosa. En

---

<sup>12</sup> Orlando Ortiz, *En caso de duda* (México: Diógenes, 1968). *Sin mirar a los lados* (México: Bogavante, 1969).

<sup>13</sup> Orlando Ortiz, *Secuelas* (México: Diógenes, 1986).

conjunto, las tramas de estos cuentos revelan cómo el modelo amoroso y las propuestas para transformar el canon social vigente en el México de los sesenta y setenta, propugnado en los libros iniciales, ha fracasado. *Desilusión óptica*,<sup>14</sup> en su primera parte, da un giro a la cuentística de Orlando Ortiz. Se abandona el espacio del Distrito Federal para asentarse en la provincia (especialmente Tampico y zonas aledañas), integrando ahí a mujeres solitarias cuya actividad más vital viene del continuo visitar un pasado insubstancial e infértil; a niños traumatizados por su temprano contacto con el fenómeno de la muerte; a niñas resintiendo los embates demoledores de una madre a quien la vida ha negado satisfacciones plenas, transformándola en un ser cruel que desquita su fragmentación existencial en el cuerpo y en la conciencia psíquica de su descendiente; a adultos frustrados social, económica y vivencialmente, rememorando su adolescencia agredida; a un padre amonestado por sus fantasmas, que trata de explicar al hijo nonato la ambivalente pasión (amor-odio) padecida cuando observaba el paulatino cambio corporal de su esposa embarazada, la inevitable pérdida de la pareja a favor del surgimiento de la madre. Se acompaña a estas temáticas con un discurso evocativo, de pocos experimentos lingüísticos, indagador de las interioridades de los personajes; con una intriga de escasa tensión y de acciones mínimas. La segunda parte del volumen configura, con mezcla de narración evocativa y acentuación del presente, el sentimiento de orfandad padecido por quienes deben desplazarse de su ámbito social, familiar y geográfico a fin de concretar positivamente sus proyectos de vida y no alcanzan a integrarse al nuevo mundo, por más que

---

<sup>14</sup> Orlando Ortiz, *Desilusión óptica* (México: Claves Latinoamericanas, 1988).

seres solidarios los inviten a encontrar las alegrías de éste. La tercera parte de *Desilusión óptica* recupera las coordenadas del Distrito Federal, la lucha social, la presencia represora del aparato de Estado, los conflictos de la pareja, presentes en *Sin mirar a los lados* y *Secuelas*. Estos tópicos se repiten en “Con el corazón volcado”,<sup>15</sup> uno de los dos cuentos inéditos integrados a *Recuento obligado*. En “Vocación de colega”,<sup>16</sup> el otro inédito, Ortiz ensaya, con fortuna, la variante del cuento policiaco, revelándonos, con humor, el mundo de corrupción, desenfado y oportunismo existente en las corporaciones policiacas mexicanas. No es poco, creemos, el aporte de Orlando Ortiz.

Martha Cerda (Guadalajara, Jalisco, 1945) es autora de *Juegos de damas*, *La señora Rodríguez y otros mundos* y *Las mamás, los pastores y los hermeneutas*.<sup>17</sup> En el primero, es usual la configuración del destino rutinario, estéril, frustrante de la mujer casada, recompensado magramente con la celebración mecánica del cumpleaños, del aniversario matrimonial. En los relatos atentos a dicha problemática, se recurre a las claves de lo fantástico, al desdoblamiento imaginario (con el cual se proyecta un destino diferente al padecido, se realiza una desgarradora evaluación del propio ser); se indaga en causas y efectos de la ensoñación, el conformismo, la complacencia, todas ellas formas de evasión cuya finalidad es paliar las heridas y los vacíos. En *Juegos de damas*, se refleja la falsa interrelación entre cónyuges, entre madre e hija, imbricación aquejada por los silencios, las verdades a medias o las medias

---

<sup>15</sup> Orlando Ortiz, *Recuento obligado* (Ciudad Victoria: Gobierno del Estado de Tamaulipas, 1994), pp. 141-149.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 171-192.

<sup>17</sup> Martha Cerda, *Juegos de damas* (México: Joaquín Mortiz, 1988). *La señora Rodríguez y otros mundos* (México: Joaquín Mortiz, 1990). *Las mamás, los pastores y los hermeneutas* (Monterrey: Ediciones Castillo, 1996).

mentiras, la sexualidad rutinaria, la ausencia de erotismo, la crítica acallada. Otra vertiente de este libro son los divertimentos humorísticos e irónicos, las piezas fantásticas, los textos metafictivos, orientados a la formulación de una literatura afecta al juego y la sorpresa, al simple placer de escribir para compartir con el lector la maravillosa plenitud de estar vivos. Por su parte, *La señora Rodríguez y otros mundos* propone dos series textuales. Destacada por la titulación de cada pieza, una de ellas constituye un prístino rosario cuentístico donde se pasa revista a las relaciones familiares, destacándose de ellas la vinculación de dependencia entre señora y sirvienta, la influencia nociva del excesivo amor paterno-materno sobre los hijos, por lo general, obstáculo para la conformación de la identidad de éstos, cuyo destino, entonces, se trastoca, impidiéndoles claridad al momento de asumir o abandonar la responsabilidad de diseñar y ejecutar sus proyectos de realización en tanto individuos y, por ende, en tanto seres sociales. También se incide en el destino de mujeres sin carácter ni personalidad, incapacitadas para el amor por culpa del trauma producido por el abandono paterno o por guardar una absurda fidelidad al esposo muerto. La mirada de Cerda se asienta también en la historia de las conspiradoras, de las transgresoras, que optan por el amasiato cuando, ya casadas, no soportan la abulia, el tedio y la rutina de unas relaciones conyugales inocuas o cuando su erotismo exacerbado se mezcla con una gran dosis de ludismo. Otros cuentos acuden a lo fantástico —como el del sobreviviente a la extinción de su carne— o a lo absurdo —como el de los niños que, comprados por una compañía, carecen de nombre (se les conoce por su número de serie) y se dedican a empaquetar en un supermercado las compras de innumerables clientes. La segunda serie textual, señalizada por números, es un relato largo donde cada pieza exige retornar a cuadros narrativos anteriores o aguardar su encuentro con posteriores

para lograr así su cabal significación. Contiene este relato la historia de la señora Rodríguez, sus logros y renunciaciones, ilusiones y fracasos, deseos e insatisfacciones, acumulados en una maravillosa bolsa de mano, regalo de su suegra. En aquélla conviven objetos de la vida cotidiana, símbolos patrios mexicanos, la microhistoria de cada hijo de los Rodríguez, de la suegra, el esposo, familiares cercanos y lejanos, amigos e, incluso, el mismísimo derrotero personal de la protagonista, atrapado en un manuscrito que detalla de antemano la vida y muerte de ésta, convirtiéndola entonces en ser ficcional, ente de papel, y, simultáneamente, en autora del manuscrito, propietaria y demiurga, por tanto, de su saga. Como los cuentos, si bien más depurado, este relato combina humor, ironía, sutileza, fantasía, crítica social, absurdo, metaficción, intratextualidad, intertexto, sátira, brindándose al lector en tanto una suerte de fruto para la reflexión o de artificio para acceder al siempre renovado universo de la risa. *Las mamás, los pastores y los hermeneutas* retoma claves narrativas y temas de los volúmenes anteriores, a saber, las reflexiones críticas sobre el presente insoportable femenino; el deseo, no siempre satisfecho, de conquistar la plenitud amorosa; la carnalización de los desangelados homenajes sociales, cumplidos por los oficiantes en tanto rituales vacíos e insignificantes; la desolación presente en quienes se mantuvieron al margen de la historia y sus transformaciones; los traumas surgidos de una infancia mutilada; en fin, en el volumen se aglutina un nuevo recuento de historias mínimas, protagonizadas por hombres y mujeres sin importancia, insípidos y oscuros. A éstas, se agregan textos donde se reelaboran mitos bíblicos, hechos históricos; donde se despliega la capacidad imaginativa de la escritora, exornada siempre de claves fantásticas, irónicas y humorísticas. Los cuentos de este libro, si se desea, mantienen las simientes y logros de los anteriores, profundizan los surcos

de una geografía literaria inaugurada con enorme paciencia y brevedad. La novedad de *Las mamás, los pastores y los hermeneutas* la constituye el cuento “Los dos abrils (1786-1992)”,<sup>18</sup> un documento apócrifo donde se consigna, en el marco de la peste que asoló a Nueva Galicia (hoy Guadalajara), en 1786, el destino de la familia De Miranda, núcleo aquejado por la intemperancia sexual y el desorbitado apetito erótico de sus integrantes. Incesto, bastardía, sexualidad colectiva, necrofilia y otros hechos acompañan los últimos doscientos cinco años con trescientos sesenta y cuatro días de vida del narrador, hijo de don Diego de Miranda y una cocinera, quien, gracias a su longevidad, testimonia, así, otro suceso histórico: las explosiones ocurridas en el sector Reforma de la ciudad de Guadalajara el 22 de abril de 1992. Martha Cerda confirma así su gusto por interrelacionar historia y ficción, realidad y fantasía, condimentándolo esta vez con erotismo y sensualidad.

David Ojeda (San Luis Potosí, S.L.P., 1950), en *Bajo tu peso enorme*,<sup>19</sup> toma a boxeadores fracasados; a albañiles buscando un simulacro de triunfo en las competencias organizadas por compañías televisivas; a esposos destruidos por su cónyuge y su suegra, enajenadas por los preceptos del catolicismo, que imponen al afecto durísimo veto, niegan la práctica de la sexualidad por considerarla abominante y pecaminosa; a cantores populares cuyo destino es la muerte antiheroica a manos de seres prepotentes, aquejados por la frustración y el alcoholismo; a abuelos y nietos atrapados por la desdicha y la carencia de un futuro halagüeño. Con esos protagonistas, marginales, anodinos, anónimos, muestra cómo la vida se regodea en la hostilidad y la destrucción, guiándonos a la caída,

---

<sup>18</sup> Cerda, *Las mamás, los pastores y los hermeneutas*, pp. 67-82.

<sup>19</sup> David Ojeda, *Bajo tu peso enorme* (México: Tierra Adentro, 1978).

el sinsentido y la orfandad. Otros textos, organizados con ingredientes similares, proponen alternativas de transformación social: el desafío a la moral y el orden ético dominantes, la organización grupal para enfrentar el poderío de capitalistas y autoridades. Se destaca, en el marco de este proyecto narrativo, la posibilidad del fracaso, ya sea por virtud de la enajenación y la ignorancia de quienes asumen el programa transformador, ya por la intervención de las fuerzas represoras del Estado y de los privilegiados. Aunque en su mayoría son narrados con técnicas tradicionales, estos relatos apuntan ya a la necesidad de crear nuevas técnicas de narración, nuevas combinaciones de lenguaje, pues, se considera, el modelo comunicativo usual no permite captar las múltiples aristas de una realidad cuyas coordenadas agresoras debemos negar al transformarlas. El impulso por crear modelos alternativos de narración cristaliza en el conjunto cuentístico *Las condiciones de la guerra*,<sup>20</sup> cuya apertura, con el título "Texto",<sup>21</sup> altera la disposición gráfica tradicional de la prosa al proponer una estructuración a doble columna (más propia a la conformación periodística), que contiene la inserción de un relato dentro de otro; propone, mediante el discurso ensayístico o científico, una posible lectura de cada uno de los cuentos posteriores, una suerte de juego intratextual donde el autor asume, simultáneamente, el papel de intérprete de sus propios códigos. Después del cuento inaugural, verdadera polifonía interpretativa, asistimos al juego demiúrgico de los programadores computacionales, quienes diseñan en abstracto, basados sólo en las combinaciones técnicas, el despojo de la conciencia humana, la fundación de un texto literario o la invasión a un país cen-

---

<sup>20</sup> David Ojeda, *Las condiciones de la guerra* (La Habana: Casa de las Américas, 1978).

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 9-24.

troamericano; contemplamos la dialéctica de la carrera armamentista entre dos potencias económicas y políticas, capaces de arriesgar el equilibrio humano y natural si con ello mantienen los privilegios de su injusto sistema de poder; comprendemos los efectos del lavado cerebral cumplidos por la publicidad y la propaganda; nos duele la pérdida de humanidad de amigos y parejas gracias a la labor enajenante de quienes manipulan tecnología y ciencia. Miramos también la agresividad de los privilegiados sobre los luchadores sociales; la satisfacción del impulso agresivo en los niños por virtud de su encantamiento ante las imágenes bélicas proyectadas por máquinas electrónicas donde la realidad virtual permite asesinar, destruir, desgarrar, acciones validadas por la sociedad al considerarse simple juego infantil; el dominio de la razón, la lógica y los deseos mediante el recurso de invadir la interioridad del otro con métodos supuestamente pacíficos y suaves (música continua, reiteración de sugerencias cuando el sujeto duerme) que terminan por violentar al yo e instalarle al sujeto del experimento otra personalidad. Ojeda, mediante *Las condiciones de la guerra*, revela cómo ésta no ocurre en espacios lejanos, ni se cumple de acuerdo a códigos de honor y derechos humanos, sino en el propio ámbito privado, familiar, en las mínimas fronteras del cuerpo y atendiendo sólo a la ley de la conservación de un sistema donde el individuo es doble punto para la experimentación, miligramo de carne para causar heridas y humillaciones.

Miriam Ruvinskis (Ciudad de México, 1951) reunirá, en *La sala de partos verdes*,<sup>22</sup> un conjunto de pesadillas, delirios, asociación de sensaciones extraídas de experiencias narcóticas, imágenes simbólicas inconexas aparentemente. En su carácter de prosas narrativas, poseen un mínimo de acciones,

---

<sup>22</sup> Miriam Ruvinskis, *La sala de partos verdes* (México: Bogavante, 1971).



mucha reflexión por parte de los personajes, finales abruptos –cuya función es cerrar el discurrir del pensamiento de los protagonistas y no la evolución de la estructura diegética–, escasos diálogos, referencias imprecisas a tiempo y espacio. Con ese bagaje técnico, se acerca el problema de la soledad, el sentimiento de la fragmentación humana, la búsqueda de la unidad amorosa, la percepción del absurdo vivir, la conciencia de la nada. *La bóveda de los címbalos*<sup>23</sup> es un libro experimental, hecho a dos manos y voces –la de Miriam Ruvinskis y la de Alejandro Arzumánian–, fabricado con prosas poéticas, poemas, prosas narrativas, una de las cuales se produjo al alimón entre los autores. Los textos narrativos de Ruvinskis reafirman su propensión a reducir la anécdota y las acciones en aras de un explosivo discurso cuyos detonantes son la elipsis, la oblicuidad semántica, el uso de neologismos, la incorporación de códigos poéticos; prescinden, además, de la indagación psicológica y la configuración física de los personajes. En su conjunto, las brevedades aglutinadas en *La bóveda de los címbalos* fundan la historia de un mundo por venir; los hechos, sensaciones y sentimientos que hombres y mujeres sufrirán en los ámbitos extraños de ciudades por fincarse aún, pero cuyo destino apocalíptico se anticipa ya en el cosmos literario creado por Ruvinskis. El gusto por un discurso armado con asociación de ideas, vecindad fónica y semántica de palabras, recurrencia a imágenes poéticas, reducción de acciones a favor de intensa ebullición lingüística, también se halla presente en *El último pétalo*,<sup>24</sup> volumen conformado por una veintena de cuentos, donde, a su vez, veinte mujeres renuncian, disfrutan, pierden o desconocen el sutil y maravilloso guiño del amor.

---

<sup>23</sup> Miriam Ruvinskis y Alejandro Arzumánian, *La bóveda de los címbalos* (México: Hipérbaton, 1982).

<sup>24</sup> Miriam Ruvinskis, *El último pétalo* (México: Joaquín Mortiz, 1989).

Escamoteando múltiples referencias al pasado individual y familiar —la familia jamás aparece en el presente narrativo, a no ser como evocación que explicita a aquélla en tanto manantial donde nacieron las frustraciones, las limitaciones, las represiones—, la narradora toma a sus protagonistas cuando éstas se hallan en situación límite, es decir, a punto de decidir si, venciendo sus temores y desasosiegos, deben o no seducir a un hombre cuya pasividad bloquea todo proyecto a favor de la plenitud amorosa; si deben o no aceptar la magra y esporádica compañía del amante que aparece o desaparece del solitario apartamento femenino cuando sus responsabilidades conyugales o sus apetencias individualistas así lo determinan; si deben o no continuar ocultando sus encuentros amorosos no sancionados socialmente; si deben o no entregar su cuerpo, apetencias y afectividades a un varón que, circunstancialmente, les oferta un poco de cariño para paliar la orfandad; si deben o no separarse de su compañero cuando el diálogo, la caricia, la palabra, el deseo han perdido su aura de sorpresa, de canto a la existencia humana, convirtiéndose en obsesivos días circulares o en simples huevos fritos para el desayuno. *El último pétalo*, si bien centraliza la perspectiva femenina, habla, en general, del amor y sus difíciles senderos, del erotismo, la sexualidad insatisfecha, la incomunicación, el roer las horas y el vacío, la carencia de mañana, la rutina y el sinsentido a solas, banalidades ésas de las cuales nadie, hombre o mujer, guarda suficiente distancia.

Álvaro Uribe (Ciudad de México, 1953), en *El cuento de nunca acabar*,<sup>25</sup> tomará situaciones cotidianas o minimizará grandes aventuras para crear una cuentística de tonos sutilmente humorísticos, condimentada con escenas chuscas o

---

<sup>25</sup> Álvaro Uribe, *El cuento de nunca acabar* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1981).

provocadoras de confusiones en los actos de los personajes. Basa sus relatos en la incorporación de su imaginería sobre escritores (Borges, Güiraldes, Homero), o sobre famosos cuadros y sus pintores, o sobre teorías filosóficas y sus sustentantes, para proponer, con la cobertura de un prisma lúdico, posibles desenlaces, diferentes a los consignados por el discurso histórico oficial. También recurre a la ironía y el humor cuando incursiona en el mundo de los adolescentes típicos de la década del setenta; en la soledad de un padre que percibe las capas de magia y fantasía del universo cotidiano y transmite ese conocimiento a su hijo; en la conciencia azorada de un infante cuyas indagaciones sobre el entorno no pueden comunicarse a los adultos debido a su precaria posesión de lenguaje. Otros cuentos se configuran con la recurrencia a la intertextualidad, al juego de cajas chinas, creando, en ocasiones, una historia sin fin y sin variantes, suspendida en su decurso por la intervención del narrador, quien, argucias literarias y esguinces irónicos de por medio, burla las expectativas del lector. Notable también es el recurso de la argumentación silogística, capaz de crear, fundir o anular contradicciones; de fundar realidades donde emerge, juguetonamente, lo fantástico. *La linterna de los muertos*,<sup>26</sup> su segundo volumen, recupera y ahonda las técnicas y temáticas de *El cuento de nunca acabar*, pero, aunque mantiene el gusto por la risa leve, otorga predominio al aura fantástica, cubriéndola de intratextualidad (como en el diálogo sostenido por sus cuentos “Filósofo meditando” y “El séptimo arcano”),<sup>27</sup> de códigos propios al discurso legendario, jurídico y detectivesco. En ocasiones, Uribe plantea una situación rayana en el absurdo, para revelar, más tarde, cómo ese

---

<sup>26</sup> Álvaro Uribe, *La linterna de los muertos* (México: FCE, 1988).

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 9-11y 12-34, respectivamente.

dislocamiento era aparente y escondía una atroz realidad, tal cual acontece al rehén sujeto a experimentos conductistas, que terminarán por conducirlo al exterminio; o crea, aprovechando las reglas del silogismo y la actividad hermenéutica de un copista, textos sobre la figura del doble y la repetición de sucesos en la historia humana, en este caso la traición al Maestro y el sentimiento de culpabilidad en Judas, reactualizados por un pensador universitario y un amanuense durante el siglo XIV. Uribe reúne en sus cuentos filosofía, argumentación lógica, halo fantástico, presencia de lo absurdo, humor, ironía, dobles y duplicaciones, recreación del pasado histórico bajo la égida de lo ficticio, diálogo intra e intertextual, técnica de cajas chinas, ficcionalización de entes históricos y objetos estéticos para crear realidades literarias que muestran los múltiples rostros ocultos bajo la máscara cotidiana con la cual nos acomodamos a una existencia plana, anodina, sin sorpresas.

Enrique López Aguilar (Ciudad de México, 1955) participa en la cuentística mexicana con *Materia de sombras* y *Amor eterno*.<sup>28</sup> Aquél orquesta, mediante prosas narrativas, prosas poéticas, cuento tradicional, textos polifónicos, algunas viñetas y retazos biográficos, un conjunto escritural donde se habla, con madurez o tanteos, de la masacre en la Plaza de las Tres Culturas; del dominio musical sobre seres y objetos; de la capacidad mágica de los hombres; de pesadillas y descubrimientos; de las furias de los grandes protagonistas de la historia; de la aventura amorosa, sexual y erótica; de las intrigas que acompañan la lucha por el poder; de las mínimas

---

<sup>28</sup> Enrique López Aguilar, *Materia de sombras* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984). *Amor eterno* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987). Posteriormente, ha publicado, en el campo de las brevedades narrativas, *Los rostros de Urania* –(México: UNAM, 1996)– y *Juguetería* –(México: Daga, 1999).

presencias y conquistas en la vida cotidiana; de homicidios y defensa del honor. Con un notable bagaje literario, religioso, musical, se recorren las alternativas de la magia, lo fantástico, la intertextualidad, la reinención, hasta proponerle al lector un material literario inquietante, donde múltiples voces desbordan las fronteras entre sueño, pesadilla, fantasía, realidad, invención o tergiversación de hechos. A esta búsqueda se unirá después *Amor eterno*, volumen en el cual se depuran ciertas líneas técnicas y temáticas de *Materia de sombras*. El relato tradicional predomina en la composición de ocho piezas donde el amor es el ingrediente central. Gracias a la presencia de éste, un hombre puede transformar su adoración mística por una virgen en relación erótica con la misma, quien, por virtud del ingrediente fantástico, desciende de su cuadro y se entrega carnalmente; otro acepta su conversión en muñeco —nuevamente el recurso fantástico— y colabora, así, al mantenimiento del orden diseñado por nueva Circe, fundadora de un microcosmos ritual en oscuro departamento del Distrito Federal; uno más se enreda en los voluptuosos hilos de moderna Ariadna. Ya no el amor y el erotismo, condimentados con referencias a modelos literarios provenientes de la cultura griega antigua, sino la sexualidad, permite a aburrido burócrata contactar con lo fantástico (la conversión de una mujer en estatua llorosa a voluntad), apabullándolo el descubrimiento del vínculo incestuoso entre el esposo de la mujer conversa y sus dos hijas, ambas embarazadas, que imprime en la conciencia de aquél el sentimiento de lo obsceno. Siempre nutriéndose en series literarias o culturales ya inventariadas, López Aguilar propondrá una nueva lectura de éstas. En uno de los casos, convierte al Arcángel Gabriel en participante del hecho amoroso, despojándolo de su función comunicadora (la anunciación), para después transformarlo en ebrio ángel caído, acosado por el recuerdo del erotismo y la sexualidad consumados con María.

Tres cuentos, los de cierre del volumen, abandonan el juego intertextual para asentarse en historias cotidianas, a saber, la unidad amorosa de un obrero y una hermosa y rica mujer, que perderán dicha alternativa cuando el hombre, aquejado por el machismo, opte por la separación y, después, por el suicidio; la toma de conciencia femenina sobre la responsabilidad con la vida y con el propio derrotero, abonada por su invalidez después de un accidente vial; la aceptación de la marginalidad si a cambio se logra concretar la suerte de la propia existencia (ser un virtuoso en el arte musical). Los dos volúmenes de López Aguilar fincan sus bases en el recurso de la intertextualidad, la incorporación de lo fantástico, el gusto por los recovecos del amor; ceden la palabra a quienes sólo han sido comparsas de los llamados grandes hombres; cuestionan la interpretación unívoca de los acontecimientos, sean profanos o sagrados.

#### IV

En lo poco se ve lo bastante o, si así lo deseamos, en la manera de coger el taco se conoce al que es tragón. Los ejemplos aquí convocados muestran cómo la cuentística mexicana de los últimos años ha acudido a un registro múltiple en su afán de comprender y transformar no sólo la realidad diversa del país, sino los paisajes interiores de sus habitantes. Se ha optado por referirse a una sociedad y a una naturaleza extratextuales perfectamente reconocibles, ya sea para dejar constancia de sus paraísos e infiernos, ya para proponer vías alternas de transformación diferentes a las del Estado; también para denunciar la náusea, el despojo, la ignominia, negados por el sistema social, económico, político y jurídico de nuestro país. Se ha elegido, además, la creación de mundos imaginarios, sin referencias extratextuales aparentes, para resaltar la geografía edénica

o apocalíptica de nuestros días. Simulando una literatura autotófica, se ha ofrecido la alternativa del juego y la fantasía como medio para escapar del golpeteo incesante que imponen la cotidianidad, la ausencia de perspectivas halagüeñas, la esperanza clausurada, y para implantar, en el centro mismo de la desolación, el arcoiris de la risa, esa inquietante concentración de la libertad. Y las varias opciones no han desdeñado material alguno para concretarse: están en el género breve el recurso a la narración tradicional; la utilización del fragmentarismo discursivo y anecdótico; la disolución de las fronteras genéricas; el cerco a la interioridad de los protagonistas; el diálogo con textos ya inventariados por la cultura; la simulación de la lógica discursiva del sueño, el delirio, la pesadilla; la incorporación del habla correspondiente a los medios masivos de comunicación, a campos tecnológicos o científicos; la mezcla de dos o más historias en un solo texto; la interpenetración de códigos narrativos, orales, poéticos, ensayísticos, musicales, pictóricos y escenográficos; la combinación de finales conclusivos, ambiguos, plurisignificantes; el recurso de perspectivas narrantes complejas, de voces múltiples; la minimización del papel central de los protagonistas; la conversión de los personajes pequeños en héroes; la centralización del espacio y los objetos, convirtiéndolos en el foco luminoso de la trama, aunque sin olvidar que el cuento posee sentido sólo por cuanto hace referencia a proyectos humanos. Al combinar temática y técnicas varias, el cuento mexicano ha confirmado su vocación por lo universal, su presencia en la historia del hombre, propugnadas, con mayor o menor fortuna, desde sus titubeantes orígenes en el siglo XIX. Todo eso convierte al cuento mexicano en preciada conquista de nuestra cultura, en desafiante sujeto cuyo espíritu burlón escamotea el cuerpo a clasificaciones e interpretaciones apresuradas.





## LA CIUDAD ESCRITA: HUMOR E IRONÍA EN EL CUENTO MEXICANO CONTEMPORÁNEO<sup>1</sup>

*Lauro Zavala*

Durante el periodo comprendido entre 1975 y 1999, la ciudad de México ha sufrido numerosas transformaciones. Tal vez la más notable de ellas, aquella que parece incluir a las demás, consiste en su atomización, es decir, en el hecho de que esta ciudad se ha convertido en un conglomerado cada vez más informe e inabarcable de numerosas ciudades, todas ellas aglutinadas en el espacio de lo que se ha llegado a llamar, sin ningún eufemismo, la creciente *mancha urbana*.

A pesar de la actual división formal de la ciudad de México en delegaciones políticas, la fragmentación que permite reconocer zonas de homogeneidad cultural se encuentra en lo que en algún momento se bautizó con el peculiar nombre de *colonias*. Cada una de estas áreas tiene una extensión que, generalmente, no rebasa las diez o doce calles, como puede observarse al estudiar un mapa de la ciudad. Pero lo realmente sorprendente para un observador atento es que, en algunas de estas zonas, se conserva una particular unidad de lenguaje, acompañada de costumbres,

---

<sup>1</sup> Véase *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (México, The University of Texas at El Paso/Ediciones y Gráficas Eón, enero-abril de 2000), año V, vol. 5, núm. 12, pp. 17-29.\* Alfredo Pavón y otros, *Cuento mexicano reciente. Aproximaciones críticas*, comp., ed. y pres. de Samuel Gordon (México: The University of Texas at El Paso/Ediciones y Gráficas Eón, 2005), pp. 41-72.

ritmos y paisajes urbanos que no sólo son distintivos, sino que han llegado a generar una tradición literaria propia.

En este trabajo muestro algunas tendencias de la narrativa breve producida en la ciudad de México durante estos 25 años, en particular en los textos en los que se escribe con empleo del humor, la ironía y la parodia. A través de estos recursos literarios los escritores ofrecen una visión crítica, familiar y verosímil de la vida urbana, en la que es posible reconocer las dimensiones más conflictivas de una cotidianeidad contradictoria.

Los elementos distintivos de esta escritura incluyen la hibridación de la narrativa literaria con la crónica urbana, el empleo de un lenguaje característico de zonas precisas de la ciudad, la experimentación con las convenciones de la narrativa fantástica y policíaca y una reversión de la relación tradicional entre la casa y la calle.

### **Un provincianismo cosmopolita**

Podemos comenzar este recorrido mostrando algunos ejemplos de ternura, humor y lirismo dedicados a los espacios urbanos más entrañables para diversos narradores del interior del país.

Como prueba de que no todo lo urbano es necesariamente problemático, y de la capacidad de algunos escritores para reconocer la dimensión específica de su lugar de origen, veamos a continuación algunos ejemplos. Agustín Monsreal habla así de la ciudad de Mérida y sus cambios más recientes:

Qué linda cuando está desnuda, cuando se nos ofrece recién bañada, cuando amanece sin tantos humos en la cabeza. Qué auténtica y sobradamente única cuando hay palomas en su pecho y uno se puede deslizar por ella, saborear los aromas

fragorosos de su piel, pesquisar sus lunares y asombrarse ante cada uno de sus poros, penetrarla tiernamente, indagar a fondo, con todos los sentidos, sus más íntimos recodos.

Es fácil enamorarse de ella sin remedio, llevarla en el alma como una cicatriz lujosa, amarla para siempre. Porque además de sus encantos y misterios es alegre y sabia, musical, pequeña y cálida, coqueta y púdica a la vez, como toda muchacha que se sabe hermosa.

[...].

Lástima que, a medida que crece, se deje estropear por los dictados soeces de la moda; lástima que le dé por los adornos imbéciles, por la cosmetología corruptora; lástima que se despoje de su esencia y se aplique a copiar modos ajenos que sólo la emperjuician de amaneramientos y superficialidad.<sup>2</sup>

Y porque así como la amé desde el primer día que tuve conciencia de ella, idéntico habré de seguirla amando hasta el último de mis días.<sup>3</sup>

Por su parte, Luis Humberto Crosthwaite nos explica cómo fue el origen del Cosmos en “Por qué Tijuana es el centro del universo”:

¿Girarán en realidad las otras ciudades, los otros países, el mundo, el sol, los planetas, alrededor de Tijuana?

¿Habrá surgido la vida, Adán y Eva, el *Big Bang*, Darwin, Matusalén, de esta famosa y con frecuencia vituperada ciudad fronteriza?

Bastante se ha escrito en este respecto y a la mano, para confirmar la presente teoría, tengo un libro escrito por el renombrado intelectual Salvador Freixedo (Editorial Posada), en

---

<sup>2</sup> Agustín Monsreal, *La banda de los enanos calvos* (México: SEP/Lecturas Mexicanas, 1986), p. 39.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 40.

donde se analiza el posible origen del Cosmos en la frontera más visitada del mundo.

Por supuesto, Freixedo lo ubica “millones y millones de años atrás”, en un tiempo remoto anterior al panismo, a las maquiladoras y a los teléfonos públicos Ladatel. Si acaso existía la Avenida Revolución y las calles circunvecinas; si acaso se hallaba la Calle Segunda con sus piñatas, sus abejas y su sempiterno Cine Piojito, en ese tiempo lejano, sin habitantes, sin vida, sin luz.<sup>4</sup>

Aparecen los perros, los policías, la demagogia y se hace la luz –continúa Freixedo–. Alguien enciende el *switch* y el sol comienza a girar alrededor de Tijuana apareciendo por primera vez junto al Cerro Colorado.<sup>5</sup>

Rafa Saavedra es aún más explícito, y concluye así su recorrido por el perfil cultural de la ciudad, en “Tijuana para principiantes”:<sup>6</sup>

Mi city no es solamente una calle llena de gringos estúpidos viviendo un eterno verano e indios bicolores que venden flores de papel [...]. Mi city es una chica de ahora, deseo y pasión desbordante [...].

Mi city es una jaula de ilusiones llena de espejos, poetas de la mendicidad y aspirantes a pop stars [...].

Mi city tiene [...] intelectuales y punkies reciclados resistiéndose a morir. Arte popular en el Cecut, tiendas exclusivas en Las Torres. Cafés y video bares [...]. Calles llenas de baches y

---

<sup>4</sup> Luis Humberto Crosthwaite, *No quiero escribir, no quiero* (Toluca: Ayuntamiento de Toluca, 1993), p. 75.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>6</sup> Rafa Saavedra, *Buten Smileys* (Tijuana: Yoremito/CNCA/Centro Cultural Tijuana, 1977).

antenas parabólicas en casas de cartón [...]. Carritos de hotdogs, juniors prepotentes, skaters adolescentes por todos lados [...]. Mi city es un punto libre y aparte sin censura, un rincón lleno de contrastes y esperanzas, mosaico de posibilidades y frente en alto; es un desfile de marcas no registradas y logos de neón, de cadenas y franquicias; de personas y sentidos en dolby stereo, de luchas y de intentos, de sueños en technicolor y realidades cotidianas.<sup>7</sup>

Esta enumeración aspira a retratar la totalidad de un espacio reconocible en sus fragmentos, precisamente en el momento en que Tijuana es percibida por muchos observadores como un símbolo paradigmático de la posmodernidad urbana.<sup>8</sup>

Estos narradores no están aislados en su interés por combinar el empleo del humor y la crónica urbana. Entre ellos, podemos mencionar a Dante Medina y Martha Cerda, en Guadalajara, Francisco José Amparám, en Torreón, y Juan Rosales, en Ciudad Juárez. Estos y otros narradores muestran rasgos de escritura que encontramos también en los cuentos de quienes escriben en el centro del país. Veamos a continuación algunos ejemplos de estas formas de narrativa urbana en el cuento escrito en la ciudad de México.

### **Algunas raíces textuales**

El humor como estrategia de escritura en las crónicas y cuentos urbanos tiene muy valiosos antecedentes en México. Ya en las primeras prosas breves de Salvador Novo, escritas en las

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>8</sup> Santiago Vaquera-Vázquez, "Tijuana, Capital of the Twentieth Century", en *Wandering Stories: Place, Itinerancy, and Cultural Liminality in the Borderlands* (Santa Barbara: University of California, 1998). Tesis doctoral.

décadas de 1920, 1930 y 1940, hay un desparpajo ingenioso y moderno: “billetes de la alta denominación de diez mil pesos, condescienden a coexistir con los de un peso, mosca.”<sup>9</sup> Algo similar se puede decir de Alfonso Reyes, cuyo humor es más jocundo y despreocupado. Véanse como ejemplo los títulos de un par de relatos urbanos de 1931: “Por qué ya no colecciono sonrisas”, seguido de “Ahora colecciono miradas”.<sup>10</sup> En un texto de 1959, concluye, en estos términos, su descripción de los trabajadores que recogen la basura urbana: “Allá va, calle arriba, el carro alegórico de la mañana, juntando las reliquias del mundo para comenzar otro día. Allá, escoba en ristre, van los Caballeros de la Basura. Suena la campanita del Viático. Debiéramos arrodillarnos todos.”<sup>11</sup>

A su vez, en la narrativa historietística de *La Familia Burrón* se narra la crónica de un estilo de vida cotidiana en la que todavía la red familiar es el centro disfrutable y solidario de las relaciones sociales.

A principios de la década de 1950, surge otro antecedente directo de la narrativa humorística contemporánea: las parodias de cuentos policíacos de Pepe Martínez de la Vega. Su protagonista es el detective Peter Pérez, el cual llegó a ser una presencia radiofónica muy popular en su momento. Este personaje es capaz de resolver problemas con el estómago vacío, a cambio de una taza de atole y una torta de tamal, echando mano de su experiencia como habitante de la zona más pobre de la ciudad de México: Peralvillo y Anexas. Así por ejemplo,

---

<sup>9</sup> Salvador Novo, *Nueva grandeza mexicana. Ensayo sobre la Ciudad de México y sus alrededores en 1946* (México: CONACULTA, 1999), p. 26.

<sup>10</sup> Alfonso Reyes, *Mitología del año que acaba. Memoria, fábula, ficción*, sel. y pról. de Adolfo Castañón (México: Colección Popular Ciudad de México, 1990), p. 95-97 y 97-98, respectivamente.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 102.

el clásico enigma de la narrativa policíaca, conocido como el Misterio del Cuarto Cerrado (donde se comete un crimen en una habitación sin haber forzado la cerradura), Peter Pérez lo resuelve a partir de su familiaridad con las condiciones de supervivencia urbana: el criminal entró a la habitación porque los dueños de la casa, por ser demasiado pobres, nunca tuvieron recursos suficientes para construir el respectivo techo.

Las conocidas crónicas en forma de relatos cortos de Jorge Ibargüengoitia (escritas entre 1968 y 1976) siguen teniendo una sorprendente vitalidad en la última década del siglo, lo cual ha merecido que sean reunidas, en varios volúmenes, con los materiales que, en su momento, fueron publicados en la prensa diaria. El humor de Ibargüengoitia, especialmente en los cuentos de *La ley de Herodes* (1967),<sup>12</sup> muestra una sorpresa permanente ante las catástrofes de nuestra peculiar idiosincrasia urbana. En la serie de artículos que lleva como título “Los misterios del Distrito Federal” discurre acerca de diversos asuntos de interés cotidiano:

Hay misterios que me gustan mucho. Por ejemplo, hay veces que me pongo a pensar quién será el encargado de las banquetas de mi rumbo. Trato de imaginar qué aspecto tendrá, qué pensará, qué libros le interesarán, a qué dedicará sus ratos de ocio. Es un hombre muy original. Todo me hace suponer que ha partido del concepto funcional de que se logre, con muy poco esfuerzo (un aguacero o una criada regando), un espejo de agua que dure un mes, en el que, si la gente no fuera tan salvaje, se podrían echar truchas o lirios salvajes.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Jorge Ibargüengoitia, *La ley de Herodes y otros cuentos* (México: Joaquín Mortiz, 1967).

<sup>13</sup> Jorge Ibargüengoitia, *La casa de usted y otros viajes*, comp. de Guillermo Sheridan (México: Joaquín Mortiz, 1991), p. 127.

Uno de los cuentos más representativos de la historia literaria de la ciudad de México es “Cuál es la Onda”, de José Agustín (publicado en 1967),<sup>14</sup> donde se dirige una fuerte crítica a la retórica de la demagogia oficial. Antes de concluir su recorrido nocturno por la ciudad, Raquel y Oliveira suben a un taxi, cuyo conductor declara su visión personal acerca del programa radiofónico de La Hora Nacional:

No no, si a mí tampoco, es cosa buena, lo que pasa es que uno oye toda esa habladera de quel gobierno es lo máximo y quel progreso y lestabilidad y el peligro comunista en todas partes, porque a poco no es cierto que a uno lo cansan con toda esa habladera. En los periódicos y en el radio y en la tele y hasta en los excusados, perdone usted señorita, dicen eso. A veces como que late que no ha de ser tan cierto si tienen que repetirlo tanto.<sup>15</sup>

Esta visión crítica no sólo era parte integral del clima cultural hacia fines de la década de 1960, sino que estableció una forma de narrar, casi periodística, que fue adoptada por toda una generación de escritores urbanos. En contraste con el intimismo lastimero y nostálgico, dominante en las décadas anteriores, los cuentistas mexicanos que empezaron a escribir en esta década iniciaron una tradición más crítica y propositiva, cuya estrategia natural de escritura se caracteriza por una ironía que apela a la complicidad de sus lectores.

---

<sup>14</sup> José Agustín, *Inventando que sueño* (México: Joaquín Mortiz, 1968), pp. 55-87.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 74-75.



## Cruzando la frontera literaria

Nuestra historia, sin embargo, se inicia en la segunda mitad de la década de 1970, cuando el estilo, el género y la velocidad de la escritura sufren un cambio notable.

Uno de los rasgos distintivos de la narrativa posmoderna, surgida durante los últimos 25 años, es su naturaleza híbrida y proteica. En particular, en la escritura de numerosos narradores urbanos contemporáneos se exploran las fronteras cada vez más borrosas entre cuento y crónica, sin por ello dejar de lado el tono irónico y la intención paródica. Este es el caso de las *Crónicas romanas* de Ignacio Trejo Fuentes,<sup>16</sup> las crónicas imaginarias de Juan Villoro,<sup>17</sup> las crónicas universitarias en *Cartas de Copilco* de Guillermo Sheridan<sup>18</sup> y las agudas observaciones sobre la fugacidad de la espectacularidad cotidiana en los textos de Carlos Monsiváis.

Si pensamos que los caricaturistas son cronistas que practican una extrema brevedad y concisión, debemos incluir entonces a aquellos que tienden a ser más abiertamente narrativos, especialmente a los que estructuran narraciones brevísimas en forma de historieta, en el espacio de ocho o diez viñetas. Este es el caso de Trino, quien ha explorado las posibilidades del humor negro necesariamente urbano en sus series de *Policías y ladrones* (1997),<sup>19</sup> originalmente ambientadas en la ciudad de Guadalajara. Por su parte, El Fisgón publicó recientemente sus propias narra-

---

<sup>16</sup> Ignacio Trejo Fuentes, *Crónicas romanas* (México: Diana, 1990).

<sup>17</sup> Juan Villoro, *Tiempo transcurrido (Crónicas imaginarias)* (México: SEP/CREA/FCE, 1986).

<sup>18</sup> Guillermo Sheridan, *Cartas de Copilco* (México: Vuelta, 1994).

<sup>19</sup> Trino, *Fábulas de policías y ladrones* (México: Grijalbo, 1997).

ciones urbanas, con el revelador título de *Cruentos policíacos* (1998).<sup>20</sup>

Entre los cuentistas que han explorado las fronteras entre cuento y crónica urbana durante las últimas dos décadas del milenio destaca Juan Villoro. En el breve volumen de *Tiempo transcurrido*, se reúnen 18 relatos que tienen cada uno como lacónico título los años que van de 1968 a 1985, precisamente los dos años más importantes para entender las transformaciones de la cultura urbana en la ciudad de México. En el relato correspondiente a 1976, conocemos a Rocío, mujer emblemática de su generación, y de una ética y una estética que adquieren cada día más adeptos. Villoro la retrata en un estilo que no deja de lado el apunte social y que, sin embargo, lo rebasa para constituirse en un arquetipo casi rellenable a voluntad:

Rocío era liberada, pero no era una loca. Rocío leía libros, pero si ya habían hecho la película mejor iba al cine. Rocío tenía un cuerpo muy mono, pero no salía a la calle sin brasier. Rocío no admiraba a los gringos, pero tampoco a los rusos. Rocío estaba en favor de las relaciones prematrimoniales, pero se acostó con Fredy cuando ya llevaban seis meses de novios. Rocío era lo suficientemente moderna para estar suscrita a *Cosmopolitan*, pero lo suficientemente anticuada para no hacer caso de las “técnicas para enloquecer a su hombre”. Rocío no era una niña popis de la Ibero, pero tampoco iba a estudiar con los nacos de la UNAM, por eso se inscribió en la Universidad Metropolitana de Xochimilco. Rocío no se escandalizaba con la mariguana, pero nunca había pasado de los tres toques. Rocío era femenina (le gustaba maquillarse y cocinar), pero creía en la independencia de la mujer (deseaba estudiar neurofisiología).

---

<sup>20</sup> Rafael Barajas (El Fisgón), *Cruentos policíacos* (México: Grijalbo, 1998).

En suma, Rocío no era ni mojigata ni ninfómana, ni culta ni inculca, ni de izquierda ni de derecha, ni cosmopolita ni ranchera, ni sumisa ni dominante, ni muy atrevida ni muy pazguata.

En una época en que los gustos musicales se polarizaban como nunca y los jóvenes se convertían en una estampida de Hamlets en busca de decisiones, “¿a ti qué te gusta, el rock o la música disco?”, Rocío seguía indiferente.<sup>21</sup>

Por su parte, Óscar de la Borbolla ha creado en la ciudad de México un género urbano propio: las *Ucronías*, que son noticias y reportajes de lo imposible, y que originalmente fueron publicadas en una columna periodística y más tarde reunidas como una colección de cuentos. Veamos los párrafos inicial y final dedicados a esa ficción llamada “La familia mexicana”:

Espantados por la aguda crisis que desmorona a la familia, esa célula enferma, molécula neurotizante o ladrillo mal cocido de nuestra sociedad, numerosos psicoanalistas, cantineros, curas y taxistas decidieron sumar sus fuerzas y conocimientos para emprender el rescate, hasta donde el generalizado repudio lo permita, de esa caduca forma básica de la comunidad. A tal efecto y tras de mucho discutir, acordaron crear en días pasados el Movimiento Unido de Amantes, el MUA, cuyo objetivo principal es, obviamente, la salvaguarda de ese esquema de convivencia –uno entre muchos– que representa la familia.<sup>22</sup>

Y efectivamente, en breve el MUA propondrá a las Cámaras, entre otras, las siguientes iniciativas de ley a las que por supuesto damos por adelantado nuestro apoyo ucrónico:

---

<sup>21</sup> Villoro, *Tiempo transcurrido (Crónicas imaginarias)*, p. 49.

<sup>22</sup> Óscar de la Borbolla, *Ucronías* (México: Joaquín Mortiz, 1990), p. 89.

1. Penalización del maltrato infantil.
2. Matrimonios temporales (contratos con plazo de prescripción: un año, dos años, etcétera).
3. Legalización del aborto.
4. Reglamentación del sabático conyugal.
5. Creación de un programa de asilos estatales gratuitos y humanizados.
6. Inclusión de la causal de divorcio: “Yo ya no quiero.”<sup>23</sup>

Entre los temas de otras ucronías se encuentran las ventajas de morirse, la creación de un Partido de Amantes del Yo (PAY) y una documentada historia de las esquinas. En “Tengo hambre”,<sup>24</sup> el autor confiesa: “para agenciarme algunos ingresos extraordinarios, me alquilo de chaperón, subarriendo mi asiento en el Metro y mi lugar en la cola de las tortillas.”<sup>25</sup> Como dice el mismo autor, al auto-reseñar su libro, se trata de breves textos que “están atravesados por un corrosivo humor que se vale de la risa como lubricante para meter ideas, fantasías y críticas que conmocionan la conciencia”.<sup>26</sup> Es, sin más, una estrategia alegórica de la crónica urbana contemporánea.

### **En el principio era la lengua**

En esta fiesta de las ciudades que es la lectura de la prosa breve de corte urbano, es posible encontrar homenajes al lenguaje urbano, ya sea en sus variantes regional (como en la narrativa de Emiliano Pérez Cruz) o idiolectal (como en algunos cuentos

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 149.

de Lazlo Moussong). Veamos un ejemplo de la variante lúdica en este fragmento del “Diálogo con una secretaria” de Rafael Bullé-Goyri:

—Buenas tardes, señorita. Me dijo mi mujer que el doctor preguntaba por la condición de la perra y me estoy reportando para dársela.

—¿Le va a dar la perra al doctor?

—No, señorita; le voy a dar la condición.

—Pues fíjese que el doctor no está. Dígame cómo se encuentra

—No lo sé, señorita. Quizá si habla usted a la cantina le sea posible localizarlo.

—No me refiero al doctor, sino a ella, señor.

—¿A quién se refiere usted?, ¿a la perra de mi mujer, a mi mujer o a la condición?

—A la perra naturalmente, señor.

—Parece que ya no se le cae el pelo, señorita.

—Ay, no. Fíjese que uso un champú buenísimo a base de sávila. No sé cómo le hizo para notarlo por teléfono.

—No hablaba de usted, señorita, sino de ella.

—¿De su mujer?

—No, señorita, de su perra.

—Yo no tengo perra, señor, sino gato.

—Hablo de la perra de mi mujer, señorita.

—Ay, sí, es cierto. ¿Cómo se llama?

—Me llamo Erdocio, señorita. Pero todo el mundo me conoce por mi alias de “El Erdo”.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Rafael Bullé-Goyri, *Bodega de minucias* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1996), p. 145.

En “El caló como acto de justicia”, Lazlo Moussong muestra la riqueza subtextual del argot utilizado por la policía urbana. Veamos un fragmento de la exploración lexical que hace el narrador, después de que un policía da instrucciones a otro para continuar un interrogatorio:

*—Ponle el tambor a ver si toca la corneta y si los mariachis callan, fijalo en radiomil (pégale en el estómago a ver si así habla, y si no lo hace, aplícale la picana eléctrica)*

Confieso que no dejé de sorprenderme la manera tan particular en que los agentes manifestaban su legítima disidencia con los postulados de nuestro régimen constitucional, por lo que pregunté:

*—¿Y a este ex-presidente por qué lo proyectas? (¿y a este caído en desgracia por qué lo investigas?)<sup>28</sup>*

Emiliano Pérez Cruz utiliza el lenguaje urbano característico de Ciudad Nezahualcóyotl, la zona urbana más densamente poblada y con mayor extensión en el mundo. En “Recordar es volver a gatear”, de *Borracho no vale*,<sup>29</sup> se puede observar el ingenio del idiolecto de Neza:

No cabe duda, compañebrios: todavía tengo pegue con las chavalas. Ya hacía el restorán que no iba ai pa las Lomas a comprar piedróricos viejos y cuando se me ocurrió, papas: luego luego ligué una gatígrafa. Me acuerdo que cuando estaba chavalón sí acostumbraba gatear, y vieran que no lo hacía tan mal. Pa no hacérselas cardiaca, ai tienen quiba con mi carrito por los Montes Apalaches cuando vi a una gordita y le dije si no vendía

---

<sup>28</sup> Lazlo Moussong, *Castillos en la letra* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986), p. 151.

<sup>29</sup> Emiliano Pérez Cruz, *Borracho no vale* (México: Plaza y Valdés, 1988), pp. 29-31.

piedrónico. Pa pronto me trajo un tambache y como no queriendo la cosa hice plática. Pucha, después ni quien la parara: me dijo que se llamaba Felipa, pero pa los cuates Lipa, y que tiene familiares ai por ciudad Neza y que aluego minvitaba a su terruño, allá por los llanos de Apam: que los caldos de oso están chiras pelas, y que yo bañadito, rasurado y con unos buenos tiliches, la haría gacha. “¿Usté cree, Lipa?”, le dije, y ella nomás se sonreía y órale, pésele bien, no sea cácaro.<sup>30</sup>

En estos relatos es posible reconocer las huellas de la migración del campo a la ciudad, las formas de interacción, en las que se mezcla el trabajo y el erotismo, y la diversidad de ocupaciones características de las zonas económicamente marginales.

Los relatos de Emiliano Pérez Cruz, a medio camino entre la crónica y el cuento, forman parte de un conjunto de relatos producidos por escritores que han registrado, con una dosis de humor, ironía y precisión, una cotidianeidad hasta entonces marginada también de la narrativa urbana, como Armando Ramírez (cronista de Tepito, en el centro de la ciudad de México), José Joaquín Blanco, Hermann Bellinghausen y un largo etcétera que ya mereció una primera compilación con el título *El fin de la nostalgia*<sup>31</sup> y la más reciente creación de una colección de crónicas urbanas publicada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes bajo el sencillo título de *Periodismo Cultural*.

Por supuesto, algunos de estos cronistas han merecido estudios especializados, en los que se muestra su riqueza li-

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>31</sup> *El fin de la nostalgia. Nueva crónica de la ciudad de México*, comp. de Jaime Arciniega y Juan Domingo Argüelles, pról. de Carlos Monsiváis (México: Nueva Imagen, 1992).

teraria y los alcances estéticos e ideológicos de éstos y otros escritores de prosa breve en México.<sup>32</sup>

### Una ciudad atomizada

Los narradores mexicanos contemporáneos parecen reconocer que la ciudad de México es muchas ciudades y, por ello, han optado por narrar la cotidianeidad urbana en ámbitos muy específicos. En el fondo, se trata de un reconocimiento de que cada espacio urbano tiene su propio lenguaje, por lo que el escritor debe dar cuenta de una estética, un paisaje, unos personajes y un universo narrativo específicos de la zona en la que está escribiendo. Cada uno de los escritores seleccionados ofrece un testimonio particular de nuestra forma de vivir y morir en la ciudad de México durante los últimos años del milenio. A cada uno de ellos corresponde una de las múltiples ciudades que conforman el conglomerado que llamamos ciudad de México: Ciudad Neza (Emiliano Pérez Cruz), el Centro Histórico (Guillermo Samperio), la colonia Condesa (Luis Miguel Aguilar), la colonia Roma (Ignacio Trejo Fuentes), la colonia Peralvillo (Pepe Martínez de

---

<sup>32</sup> Linda Egan, “*Lo marginal en el centro*”: *Las crónicas de Carlos Monsiváis* (Santa Barbara: University of California, 1993). Tesis doctoral. “El ‘des-cronicamiento’ de la realidad (El macho mundo mimético en Ignacio Trejo Fuentes)”, en Luz Elena Zamudio Rodríguez y otros, *Vivir del Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1995), pp. 143-170. Gerardo de la Torre, “Periodismo cultural: palabras en juego”, en *Memoria de Papel. Crónicas de la Cultura en México* (México, CNCA, agosto de 1994), núm. 10, pp. 5-35. Carlos Monsiváis, “De la Santa Doctrina al Espíritu Público (Sobre las funciones de la crónica en México)”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México, El Colegio de México, 1987), núm. 35. “Apocalipsis y utopías”, en *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 4 de abril de 1999), núm. 213, pp. 3-5.



la Vega), la colonia Obrera (Paco Ignacio Taibo II) y la Ciudad Universitaria (Guillermo Sheridan).

En el paradigmático texto “¡Oh aquella mujer!”,<sup>33</sup> de Guillermo Samperio, encontramos el retrato de uno de los personajes más característicos de las oficinas de gobierno del Centro Histórico de la Ciudad de México, aunque es probable que a los habitantes de cualquier otra ciudad los rasgos que aquí se retratan les resulten igualmente familiares:

La mujer que nos ocupa la nostalgia podría llamarse, con el debido respeto y sin pretender significados ocultos, La Mujer Mamazota. Es mamazota de buena fe y por gracia de su casta. De buena fe porque ella va decididamente al encuentro del piropo mexicano por excelencia: ¡Adiós, mamazota!, el cual se pronuncia con franqueza y energía. Le encanta que se lo lancen mediando cualquier distancia y se lo pongan en el trasero.<sup>34</sup>

Los zapatos, elementos de largo y meticoloso razonamiento, buscan la punta afilada y los hay de tacón de aguja, sin demasiada greca ni florituras inútiles; son de distintos vistosos colores. Sobre ellos se para, camina y contonea la portadora de tantos y justos primores, haciéndose realidad el piropo más profundo de la muy noble y leal Ciudad de México.<sup>35</sup>

En el transcurso de la charla sus labios modularán pucherros sensuales, sonrisas infantiles, mordeduras accidentales y adjetivos grandilocuentes. Sus manos tocarán al excitado interlocutor en el hombro en plan de íntima confesión, en el brazo luego de una ocurrencia humorística, en los muslos en

---

<sup>33</sup> Guillermo Samperio, *Gente de la ciudad* (México: FCE, 1986), pp. 33-37.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 34.

plan de chisme sexual, hasta que naturalmente termina por quitarle las motitas del saco, centrándole a la perfección el nudo de la corbata.<sup>36</sup>

El universo narrativo de Guillermo Samperio está poblado de personajes casi arquetípicos de la geografía urbana, como el Hombre de las Llaves, la Sencilla Mujer de Mediodía y el Hombre de la Penumbra. Se trata de viñetas que permiten recobrar la dimensión humana de la cotidianeidad oficinesca en las grandes ciudades.

Por su parte, Paco Ignacio Taibo II ha creado una mitología urbana de corte más político. Las aventuras de La Araña, héroe proletario de las luchas sindicales en las colonias populares de la ciudad de México, además de concluir con finales que no por azarosos son menos divertidos, también son narradas en un ambiente extrañamente romántico, en medio de los debates y las marchas de la clase obrera. Es así como en el inicio del breve cuento “Loves” son erotizados los espacios marginales y, de inmediato, se da pie para una reflexión sobre el acto de escribir:

¿Qué podía haber más romántico sobre el asfalto que los atardeceres rojos de humo de las fundidoras, que brillaban chiquitos en sus ojos? ¿Dónde había más ternura que en el frío esquinero arracimados esperando el quejumbroso camión? ¿Cuáles fajes más ardorosos que los del último asiento de un pesero rumbo a La Villa, sabiendo que sólo había que evadir la luz de neón cada quince segundos, y teniendo los siguientes catorce para explorar la piel? ¿Cómo comparar otros amores al amor con miedo que pasaba en la mano sudada cuando el horizonte se azulaba de policías montados sable en mano?

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 36.

Eran historias de amor de películas que nunca se harían. *Loves* sin las letras traduciendo en la parte inferior de la pantalla de la tele; novelas de realismo socialista que nadie escribiría, porque por aquel entonces al gordito no le había entrado la fiebre de ponerse a jugar con nuestro pasado en nombre del sagrado testimonio.<sup>37</sup>

En otro espacio del espectro social, en los textos de Luis Miguel Aguilar y Rafael Pérez Gay encontramos un ingenioso y complejo retrato de la clase media ilustrada, especialmente aquella que vive en zonas como Coyoacán, la Condesa y Copilco (las tres C de la geografía intelectual urbana en la ciudad de México).

En estos ejercicios de confesión sentimental, hay suficiente material para la parodia. Veamos una alusión evidente al Samuel Beckett de *Esperando a Godot* en un brevísimo diálogo entre el narrador y un par de trabajadores de la compañía de teléfonos (“Godzilón y Clavería, telefonistas beckettianos”):<sup>38</sup>

*Integra el escenario un pedazo de banquetta, un poste de luz y una camioneta de Teléfonos de México. Están en escena Godzilón y Clavería, y entra uno.*

*Uno:* ¿No me echan una mano? Llevo tres meses sin teléfono. Es aquí cerca. Les pago bien. Se los prometo.

*Clavería:* No podemos ir.

*Uno:* Se los pido de veras. Ya lo reporté quince mil veces y nada.

---

<sup>37</sup> Paco Ignacio Taibo II, *El regreso de la verdadera araña* (México: Joaquín Mortiz, 1988), p. 109.

<sup>38</sup> Luis Miguel Aguilar, *Nadie puede escribir un libro* (México: Cal y Arena, 1997), p. 56.

*Clavería*: No podemos ir. (*A Godzilón*): No podemos ir, ¿verdad?  
*Godzilón (viendo hacia otra parte)*: No podemos ir.  
*Clavería*: No podemos ir.  
*Uno*: Por favor. Les pago bien.  
*Clavería (moviendo la cabeza mientras ve al piso)*: No, no podemos ir.  
*Uno*: Entonces, ¿no pueden ir?  
*Godzilón*: No, no podemos ir.  
*Clavería*: No podemos ir.  
*Uno*: Pues gracias.  
*Clavería*: Gracias de qué, si no podemos ir.<sup>39</sup>

Este diálogo del absurdo, que retrata con fidelidad varios diálogos a la mexicana, forma parte de la serie Nuevos Tipos Mexicanos, de la cual también forman parte El Barrendero a la Hitchcock; El Taxista Heraclíteo; Toñito, el Velador Impasible; El Marchante del Duino; y No Pus No: El Carpintero Buonarrottiano. Estas parodias apelan a la familiaridad de los lectores con el cine, la poesía, la escultura, la novela y el teatro de origen europeo y estadounidense. Con esta estrategia, la mirada al ombligo adquiere las dimensiones de un cosmopolitismo erudito y la crónica de la cotidianidad urbana alcanza las connotaciones de una hazaña irrepitable.

### **Domus y polis: de la calle a la casa**

Durante el periodo que comprende este trabajo se han multiplicado los estudios sobre la identidad cultural urbana. En casi todos ellos se señalan las transformaciones que ha sufrido

---

<sup>39</sup> *Loc. cit.*

la organización simbólica en los territorios urbanos y, en particular, en las funciones asignadas a la distinción entre el espacio doméstico y el espacio público, es decir, entre la casa y la calle.

Desde una perspectiva sincrónica, esta distinción permite entender una nueva asignación de los roles genéricos. Actualmente, ya no es tan absoluta la segregación del ámbito urbano, en términos de la pertenencia a un género u otro, pues mientras existen cada vez más mujeres en los sitios de trabajo, también hay una relativa reclusión de los hombres al espacio doméstico, al convertir su propia casa, con el empleo de los recursos electrónicos, en oficina particular.

Por otra parte, la perspectiva diacrónica ha dirigido su atención a los cambios coyunturales, señalando cómo los espacios de consumo y recreación cultural se han desplazado de la calle hacia el ámbito doméstico. Todavía en la década de 1960, los espacios de encuentro casual y a veces ritual con los otros eran los parques, plazas, estadios, cantinas o salones de baile. Pero en la década de 1990, los espacios domésticos cuentan con televisión, computadora, teléfono, radio o periódico, los cuales parecen suficientes para informar y divertir a los habitantes urbanos.

Estas transformaciones en los roles genéricos y en el empleo del tiempo libre han sido tratadas de diversas formas en el cuento contemporáneo. En *Mi vida privada es del dominio público*,<sup>40</sup> Bernarda Solís articula ambos registros de lo urbano (público y privado) en relatos de corte paradójico. En el cuento que da título a la colección,<sup>41</sup> la protagonista narra, en primera persona, cómo se divorcia de un hombre extremadamente distraído. Después de esta separación conoce a un hombre exactamente opuesto al anterior, al que describe como

---

<sup>40</sup> Bernarda Solís, *Mi vida privada es del dominio público* (México: Plaza y Valdés, 1988).

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 9-13.

“metódico, ordenado, puntual, calvo y enclenque”.<sup>42</sup> Esta relación también concluye en divorcio; y entonces, la narradora conoce a alguien a quien su hermana describe como “más corriente que galleta de animalito”<sup>43</sup> y al que ella describe como “el típico macho mexicano: sexual, arrobador, intransigente, estúpido y dominante”.<sup>44</sup> Finalmente, después de que esta relación también fracasa, conoce a quien termina divorciándose de su esposa para irse a vivir con la narradora. En este y otros relatos similares, los conflictos personales de la protagonista son narrados con una notable distancia crítica ante la tradición intimista, típica de la primera mitad del siglo. En estos relatos resulta evidente que los conflictos son provocados por las convenciones de una ciudad donde las mujeres han estado relegadas a roles subalternos.

Por su parte, pocas narradoras han explorado el mundo interior de las mujeres de manera consistente y con sentido del humor como Elena Poniatowska. En “De noche vienes”,<sup>45</sup> observamos el interrogatorio, ante el Ministerio Público, de una mujer que durante siete años vivió casada con cinco hombres distintos, sin que ninguno de ellos sospechara cuál era su situación. La aparente indiferencia irónica del agente del ministerio público resulta evidente desde el inicio del relato:

Pero usted, ¿no sufre?

—¿Yo?

—Sí, usted

—A veces, un poquito, cuando me aprietan los zapatos...

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>45</sup> Elena Poniatowska, *De noche vienes* (México: ERA, 1993), pp. 149-165.

—Me refiero a su situación, señora —acentuó el *señora*, lo dejó caer hasta el fondo del infierno: se-ño-ra- y lo que de ella puede derivarse—. ¿No padece por ella?

—No.<sup>46</sup>

—¿Se sometió usted al examen ginecológico con el médico legista?

—No, ¿por qué? —protestó García—, si no se trata de un caso de violación.

—Ah, sí, de veras, a los que habría que someter es a ellos —rió el agente manoteando vulgarmente.<sup>47</sup>

En la narrativa urbana también hay muestras de humor negro, como es el caso de Francisco Hinojosa, quien ejercita esta vena incluso en sus muy populares relatos para niños, como *La peor señora del mundo*.<sup>48</sup> En “Nunca en domingo” (que forma parte de un género creado por él mismo, y que consiste en escribir un cuento en forma de novela, en cien brevísimos capítulos), encontramos un tono más paródico que periodístico, como parte de la tradición urbana de género negro. Se trata de crímenes ligados al tedio y a la rutina de la vida urbana, relatados con el cinismo de un narrador indolente. La tradición del género negro ya forma parte de nuestra identidad urbana, como síntoma de una violencia soterrada, siempre a punto de salir a la superficie. La ironía en estos relatos congela nuestra sonrisa en un rictus de escepticismo... similar al que nos resulta tan familiar cuando nos encontramos con nuestros vecinos.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>48</sup> Francisco Hinojosa, *La peor señora del mundo* (México: FCE, 2006).

## La tradición de los bestiarios urbanos

Algunos subgéneros del cuento literario son tradicionalmente urbanos, como el relato policíaco y la ciencia ficción. En las antologías respectivas, es posible encontrar bestiarios urbanos, ficciones sociales y profecías políticas.

Veamos tres ejemplos de narraciones fantásticas y de ciencia ficción contemporánea, cada una de las cuales es una alegoría de nuestra condición urbana.

*El dedo de oro*, de Guillermo Sheridan, es una novela de ciencia ficción política sobre la sucesión presidencial en México. El capítulo “Depende” puede ser leído como un cuento autónomo. He aquí un fragmento, que da una idea de los laberintos kafkianos de la burocracia mexicana y el clima cotidiano del tráfico de influencias:

—Diga.

—Queremos un pasaporte.

—Quieren o querían.

—Queríamos.

—Querían uninfluencia o sacarlos ustedes solos.

—Qué es mejor.

—Depende.

—Depende de qué.

—De quiénes sean ustedes.

El Pelón y Sofía intercambiaron en una mirada rapidísima el miedo de ser alguien.

—Nosotros no somos nadie —dijo Sofía, sonriendo humildemente

—Tons lo que nesitan es tramitar uninfluencia.

—Y ¿cómo se hace eso? —interrogó el Pelón.

—Ventanilla trescientos veintidós y pedir una solicitud.

Sofía bajó la mirada y el Pelón le apretó la mano.

—Dónde queda la ventanilla esa.



–Depende.

–¿*Depende*? ¿De qué depende?

–De si van a las oficinas del PED o a las del SUMO. Si van a las del PED, la más cercas es la del Ex-canal del Muertito y la ventanillastá en el piso dieciocho, a lisquierda; y si van a la delegación del SUMO, la más cercas es en Héroes del Metro, yestá en el sótano seis, enfrentito de la lonchería.

–¿Cuál es mejor? –preguntó el Pelón.

–Nops, las dos son iguales de piores.

–Y luego qué se hace.

–Ps llenan una solicitud pidiendo uninfluencia.

–¿Y sí me van a dar?

–Depende.

–De qué.

–De que haya disponibles.

–Hm... –el Pelón miró al techo.

–¡¡El que sigue!! –gritó la media cara, aunque era obvio que no había nadie detrás de ellos.

–¿Usted tiene una influencia? –preguntó el Pelón.

–Pusí, ps quienó.

–¿Quién es su influencia?

–Ps un tal Sentíes, un exdiputado pediste.

–¿Licenciado?

–Pser licenciado es requisito pa tener la nacionalidá mexicana, joven.

–¿Y es buena influencia?

–Pshay mejores y piores, pero no me quejo.

–¿Y usted cree que habrá algunas buenas disponibles?

–La verdá, orita no hay nada. Quién saquestá pasando, pero orita nadie mueve niun dedo. Hay atonía, ps.

El Pelón volteó a ver a Sofía como San José cuando le decía a la Virgen que no había posada.

–Entonces estamos fregados –resumió.

—Qué, ¿tiene mucha prisa de sacar su pasaporte?

—Mucha.

—Mucha o harta, o nomás bastante, o sólo demasiada.

—¿Mucha es menos que harta?

—Sté qué cree.

—Pues que sí.

—Pero harta es mens que muchísima.

—Entonces muchísima.

—Si tiene muchísima, es mal momento.

—¿Y si en lugar de muchísima sólo tenemos harta?

—Pstonces no es tan difícil.

—Tenemos harta.

—De tods modstá difícil.

—Qué tan difícil.

—Depende.

El Pelón cerró los ojos y se mordió los labios. La media cara seguía impertérrita, detrás de la ventana.

—De qué depende —dijo al fin el Pelón.

—Psin influencia es cosa de seis meses. Con buena influencia es cosa de tres meses. Con mala influencia, chanci cuatro.

—Válgame Dios.

—Pero si es suprema es cosa diunhora.

—¿Cómo se le hace para que sea suprema?

—No psi tiene que preguntar, no califica.

—¿Cómo se le hace para que sea suprema? —insistió el Pelón y de inmediato se contestó él mismo—. Ya sé: depende.

—Exacto —dijo la voz.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Guillermo Sheridan, *El dedo de oro* (México: Alfaguara, 1996), pp. 224-228.

Por su parte, Guadalupe Loaeza, en “La rosa púrpura de San Lázaro”,<sup>50</sup> propone una adaptación paródica de Woody Allen, donde la narradora observa por televisión al Secretario de Gobernación, mientras éste responde las críticas de la oposición:

“La inflación bajó del 150 al 60 por ciento, lo que significa una diferencia importante y –sin lugar a dudas– un logro de la política”, le dijo al diputado del PSUM. “Ay sí, pero a qué costo”, exclamé de pronto. En ese preciso momento el secretario levantó la cabeza y me miró fijamente. “¿Qué dijo?”, me preguntó. “¿Yo?”, dije incrédula y asombrada. “Sí, sí, usted”. “¿Me está hablando a mí?” “Sí, usted que lleva horas frente a su televisión.” No lo podía creer, me estaba sucediendo lo mismo que a Cecilia (*Mia Farrow*) en la última película de Woody Allen, *La Rosa Púrpura del Cairo*. Y así como *Tom Baxter* decide abandonar la pantalla del cine, vi cómo Jesús Silva Herzog salía de la imagen de la televisión. “¿Por qué dice eso?”, me dijo parándose frente a mí.<sup>51</sup>

Rápidamente nos subimos a mi Volkswagen y nos dirigimos hasta el Centro. [...]. Como no avanzábamos mucho, a causa del tráfico, decidimos entonces tomar el metro. Allí el licenciado no daba crédito a lo que veía. “¿Por qué hay tanta gente?” “Ay licenciado, siempre está igual de lleno; esto es México.”<sup>52</sup>

En el terreno de la ciencia ficción también se está creando una tradición propia, la cual ha logrado la suficiente madurez para permitirse el lujo de parodiar las convenciones del género, adaptadas al contexto nacional. Héctor Chavarría narra las

---

<sup>50</sup> Guadalupe Loaeza, *Las niñas bien* (México: Cal y Arena, 1988), pp. 136-138.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 137.

reacciones de los habitantes de la ciudad de México al conocer la noticia de una alarma nuclear. En “Lo último de nuestras vidas”, cada uno de los habitantes de la ciudad de México decide hacer todo aquello a lo que nunca se habían atrevido en condiciones normales, como “la comentarista de televisión que terminó haciendo *strip tease* en el periférico para regocijo de los transeúntes”.<sup>53</sup> Al final, todo resulta la broma de un *hacker*, mientras la vida de quienes no se suicidaron cambió de manera radical y, en ocasiones, ridícula.

Estas formas de pesimismo ante el futuro del país parecen formar parte del clima paranoico y desangelado, que también es compartido por un sorprendentemente creciente número de narradores *cyberpunk*, que adoptan las perspectivas de lo que algunos han llamado una narrativa postapocalíptica.

### Después del fin

El humor presente en estos relatos es múltiple. Cada escritor crea un tono característico, indisoluble de su visión urbana. Hay humor alegórico (Alfonso Reyes), tierno (Elena Poniatowska), cruel (El Fisgón), hiperbólico (Bernarda Solís), ucrónico (Óscar de la Borbolla), erótico (Guillermo Samperio), proletario (Paco Ignacio Taibo II), paródico (Luis Miguel Aguilar), irónico (Luis Humberto Crosthwaite) y optimista (Guadalupe Loeza).

Cada una de estas formas de humor contribuye al retrato colectivo de un espacio común, precisamente por la vocación de cada escritor de mostrar una visión particular del apocalipsis y dar voz a los múltiples personajes de su ciudad.

---

<sup>53</sup> Héctor Chavarría, “Lo último de nuestras vidas”, en *Los mapas del caos*, comp. de Gerardo Horacio Porcayo (México: Ramón Llaca, 1997), p. 8.

El humor es una estrategia narrativa y puede ser también un estilo de vida, un vehículo para la crítica social, el síntoma de una ruptura con las convenciones, una exploración de lo diferente, un viaje hacia lo otro y tal vez, a fin de cuentas, el inicio de un diálogo más satisfactorio con la realidad.

También, el humor puede ser el síntoma de la aspiración colectiva a un clima de discusión y crítica para hacer de la ciudad un espacio democrático de convivencia civilizada. Después de todo, la ciudad es muchas ciudades y la ciudad literaria es tan compleja y diversa como la ciudad política.

En todos los casos, son los lectores quienes tienen siempre la última palabra.

## Bibliohemerografía

### *Sobre literatura urbana*

- AVILÉS FABILA, René. *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura*. Comp. de... México: Fontamara/UAM-X, 1999.
- CASTAÑEDA ITURBIDE, Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988.
- CELORIO, Gonzalo. *México, ciudad de papel*. México: Tusquets, 1996.
- CERVANTES, Desusa. "La suerte del chilanguismo: ¿ya nadie hace patria?", en *Masiosare*. México, *La Jornada*, domingo 22 de agosto de 1999.
- DOMENELLA, Ana Rosa. *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía*. México: UAM-I, 1989.
- EGAN, Linda. "El 'descronicamiento' de la realidad (El macho mundo mimético en Ignacio Trejo Fuentes)", en Luz Elena Zamudio Rodríguez y otros. *Vivir del Cuento (La ficción en México)*. Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1995.

- . “*Lo marginal en el centro*”: *Las crónicas de Carlos Monsiváis*. Santa Barbara: University of California-Santa Barbara, 1993. Tesis doctoral.
- GARCÍA GARCÍA, José Manuel. *La inmaculada concepción del humor. Teoría, antología y crítica del humor literario mexicano*. Chihuahua: Ediciones del Azar, 1995.
- GUERRERO, Francisco. *Cultura nacional y literatura urbana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Pablo. *El espíritu de la calle. Psicología política de la cultura cotidiana*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991.
- JOSÉ Homero. “Una ciudad que moviéndose está en forma (Una libreta de direcciones de la narrativa mexicana reciente)”, en Armando Pereira y otros. *Hacerle al Cuento (La ficción en México)*. Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1994.
- LORENZANO, Sandra. “Sencillamente tibia (La Ciudad de México como protagonista)”, en Rafael de Alba y otros. *Ni Cuento que los aguante (La ficción en México)*. Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1997.
- LOSADA, Alejandro. “La literatura urbana como praxis social en América Latina”, en *Spanish American Literatura a Collection of Essays*. Ed. de David William Foster y Daniel Altamiranda. Nueva York y Londres: Garland Publishing, 1997.
- MONSIVÁIS, Carlos. “Apocalipsis y utopías”, en *La Jornada Semanal*. México, *La Jornada*, 4 de abril de 1999. Núm. 213.
- . “De la Santa Doctrina al Espíritu Público (sobre las funciones de la crónica en México)”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México, El Colegio de México, 1987. Núm. 35.
- NOVO, Salvador. *Nueva grandeza mexicana. Ensayo sobre la Ciudad de México y sus alrededores en 1946*. México: CONACULTA, 1999.
- ORTEGA, Julio. “Voces de acceso a la ciudad postmoderna”, en *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México: FCE, 1998.

- PAGNOUX, Elisabeth. *Écrire le Mexique. México dans la littérature mexicaine contemporaine. Lexique des mexicanismes*. París: Editions Messene, 1998.
- PALOU, PEDRO Ángel. *La ciudad crítica. Imágenes de América Latina en su teoría, crítica e historiografía literarias*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 1997.
- PAVÓN, Alfredo. “Tríptico urbano”, Ignacio Díaz Ruiz y otros. *Cuento y figura (La ficción en México)*. Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1999.
- PITOL, Sergio. “Borola contra el mundo”, en *El arte de la fuga*. México: ERA, 1996.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- STO PIERRE, Paul Matthew. “The architectonics of deconstructivism: Vancouver skylines and storylines”, en *Vancouver. Representing the Postmodern City*. Ed. de Paul Delany. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 1998.
- TREJO FUENTES, Ignacio. *La fiesta y la muerte enmascarada. El Distrito Federal de noche*. México: Colibrí, 1999.
- TORRE, Gerardo de la. “Periodismo cultural: palabras en juego”, en *Memoria de Papel. Crónicas de la Cultura en México*. México, CNCA, agosto de 1994. Núm. 10.
- VAQUERA VÁSQUEZ, Santiago. “Tijuana, Capital of the Twentieth Century”, en *Wandering Stories: Place, Itinerancy, and Cultural Liminality in the Borderlands*. Santa Bárbara: University of California-Santa Bárbara, 1998. Tesis doctoral.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Crítica Grijalbo/Mondadori, 1998.
- VILLORO, Juan. “Elogio de la mujer barbuda”, en *Equis. Cultura y Sociedad*. México, enero de 1999. Núm. 9.
- ZAVALA, Lauro. “Guía bibliográfica sobre vida cotidiana y escritura”, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*. México, UAM-X, 1995. Núm. 5.

### *Antologías de relato urbano*

- CARBALLO, Emmanuel y José Luis Martínez. *Páginas sobre la Ciudad de México, 1467-1987*. Comp. de... México: Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1988.
- CRUZ, PAULO Gregorio y César Aldama. *Los cimientos del cielo. Antología del cuento de la Ciudad de México*. Comp. de... México: Plaza y Valdés, 1988.
- MIKLOS, David. *Una ciudad mejor que ésta. Antología de nuevos narradores mexicanos*. Comp. y pról. de... México: Tusquets, 1999.
- SARAVIA QUIROZ, Leobardo. *En la línea de fuego. Relatos policíacos de frontera*. Pres. y recopil. de... México: CNCA-Fondo Editorial Tierra Adentro, 1990.
- SAMPERIO, Guillermo. *Vueltas de tuerca. Cuentos de escritores politécnicos*. Comp. de... México: Ediciones del Ermitaño/Minimialia/Instituto Politécnico Nacional, 1998.
- VALVERDE ARCINIEGA, Jaime y Juan Domingo Argüelles. *El fin de la nostalgia. Nueva crónica de la Ciudad de México*. Comp. de... Pról. de Carlos Monsiváis. México: Nueva Imagen, 1992.

### *Cuentos urbanos con humor*

- AGUILAR, Luis Miguel. *Nadie puede escribir un libro*. México: Cal y Arena, 1997.
- . *Suerte con las mujeres*. México: Cal y Arena, 1992.
- AVILÉS FABILA, René. *La desaparición de Hollywood*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- . *Hacia el fin del mundo*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- BARAJAS, Rafael (EL FIGÓN). *Cruentos policíacos*. México: Grijalbo, 1998.
- BORBOLLA, Óscar de la. *El amor es de clase*, México: Joaquín Mortiz, 1994.
- . *Asalto al infierno*, México: Joaquín Mortiz, 1993.
- . *Ucronías*, México: Joaquín Mortiz, 1990.



- BULLÉ-GOYRI, Rafael. *Bodega de minucias*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1996.
- CHAVARRÍA, Héctor. “Lo último de nuestras vidas”, en *Los mapas del caos*. Comp. de Gerardo Horacio Porcayo. México: Ramón Llaca, 1997.
- CROSTHWAITE, Luis Humberto. *Marcela y el rey al fin juntos*. Querétaro: Juan Bolfo i Climent/Universidad Autónoma de Zacatecas, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Mujeres en traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 1990.
- \_\_\_\_\_. *No quiero escribir no quiero*. Toluca: Ediciones del Ayuntamiento de Toluca, 1993.
- HINOJOSA, Francisco. *Cuentos héticos*. México: Joaquín Mortiz, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Informe negro*. México: FCE, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Memorias segadas de un hombre en el fondo bueno y otros cuentos hueros*. México: Heliópolis, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Negros, héticos, hueros*. México: Juan Pablos/Ediciones Sin Nombre, 1999.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge. *Autopsias rápidas*. Comp. de Guillermo Sheridan. México: Vuelta, 1988.
- \_\_\_\_\_. *La casa de usted y otros viajes*. México: Joaquín Mortiz, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Ideas en venta*. México: Joaquín Mortiz, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Instrucciones para vivir en México*. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- \_\_\_\_\_. *La ley de Herodes y otros cuentos*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Misterios de la vida diaria*. México, Joaquín Mortiz, 1997.
- \_\_\_\_\_. *¿Olvida usted su equipaje?* México: Joaquín Mortiz, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Sálvese quien pueda*. México: Joaquín Mortiz, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Viajes en la América ignota*. México: Joaquín Mortiz, 1988.
- JOSÉ AGUSTÍN. “Cuál es la Onda”, en *Inventando que sueño*. México: Joaquín Mortiz, 1968.
- LOAEZA, Guadalupe. *Las niñas bien*. México: Cal y Arena, 1988.
- MARTÍNEZ DE LA VEGA, José. *Peter Pérez, detective de Peralvillo y anexas*. Comp. de Vicente Francisco Torres. México: Joaquín Mortiz, 1993.

- MASTRETTA, Ángeles. *Mujeres de ojos grandes*. México: Cal y Arena, 1992.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo, 1981.
- MONSREAL, Agustín. *La banda de los enanos calvos*. México: SEP, 1986.
- MOUSSONG, Lazlo. *Castillos en la letra*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986.
- PÉREZ CRUZ, Emiliano. *Borracho no vale*. México: Plaza y Valdés, 1988.
- . *Si camino voy como los ciegos*. México: Delegación Cuauhtémoc, 1987.
- PÉREZ GAY, Rafael. *Cargos de conciencia*. México: Cal y Arena, 1997.
- . *Llamadas nocturnas*. México: Cal y Arena, 1993.
- . *Me perderé contigo*. México: Cal y Arena, 1989.
- PONIATOWSKA, ELENA. *De noche vienes*. México: ERA, 1979.
- . *Todo empezó el domingo*. México: Océano, 1997.
- REYES, Alfonso. "Ficciones", en *Obras Completas*. México: FCE, 1989. Vol. 23.
- . *Mitología del año que acaba. Memoria, fábula, ficción*. Sel. de Adolfo Castañón. México: Colección Popular Ciudad de México, 1990.
- SAAVEDRA, Rafa. *Buten Smileys*. Tijuana: Yoremito/CNCA/Centro Cultural Tijuana, 1997.
- SAMPERIO, Guillermo. *Gente de la ciudad*. México: FCE, 1981.
- SHERIDAN, Guillermo. *El dedo de oro*. México: Alfaguara, 1996.
- SOLÍS, Bemarda. *Mi vida privada es del dominio público*. México: Plaza y Valdés, 1988.
- TAIBO II, Paco Ignacio. *Doña Eustolia blandió el cuchillo cebollero y otras historias*. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- . *Nomás los muertos están bien contentos*. México: Joaquín Mortiz, 1994.
- . *El regreso de la verdadera araña*. México: Joaquín Mortiz, 1988.
- TREJO FUENTES, Ignacio. *Crónicas romanas*, México: Daga, 1997.
- . *Loquitas pintadas*. México: CNCA, 1995.
- TRINO. *Fábulas de policías y ladrones*. México: Grijalbo, 1997.
- VILLORO, Juan. *Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias*. México: FCE, 1986.

## EL CUENTO MODERNO MEXICANO HASTA EL FINAL DE LOS 80<sup>1</sup>

*Carlos Miranda*

Una de las principales características de la difícil de percibir crítica literaria mexicana es que su primera ocupación, al aparecer un libro, es cuestionar su legitimidad. De inmediato exige sus credenciales, su pedigrí, su pasaporte a la “gran tradición” de la literatura mexicana. No es el espacio propio para hacer un examen de cómo se ha conformado dicha tradición y en qué ha devenido, por lo que nos contentaremos con dar por conocido el lugar común que hemos padecido todos: si no mostramos un aval adecuado, seremos poco advertibles. Algo parecido es lo que sucede, en general, con el tema que nos ocupa, el cuento: la crítica mexicana, más existente de lo que desean sectores pobres, no se sabe con cuánta buena o mala voluntad, indaga antes que nada si el nuevo producto está afiliado a los cánones determinados por las corrientes en boga, siempre en boga, que, por lo común, son definidos por las marejadas del comercio y la política que conviene a los grupos culturales más poderosos. Se crea, así, un ambiente en el cual se entremezclan intereses extraliterarios con la propia literatura y se obtiene una dinámica que acaba centrando la atención, mejor dicho, particularizándola, en torno a la importancia eventual de un género; su trascendencia

---

<sup>1</sup> Véase Alfredo Pavón y otros, *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1990), pp. 133-140.

creativa, estética, la que puede allegarnos algo, a más de llegar a verse afectada por modas prejuiciadas, es relegada a segundo plano. Esto es, mientras son la poesía y el ensayo el núcleo dual en cuyo torno giran las más agudas muestras críticas —y no necesariamente porque sean dichos géneros los detentadores de los brotes de mayor brillantez (al menos en lo que respecta a la literatura reciente)—, la novelística se acomoda en una órbita difusa e inestable y el cuento, “tradicionalmente” poco atendido, es cada vez menos observado por el telescopio crítico. (Supongo que a estas alturas no es válido hablar de microscopios.) No es que se ningunee al cuento, sino que la politequería cultural es tan fuerte que afecta a la posibilidad de apreciación que el lector común debería tener sobre su paradójica relevancia: haberlo mantenido al margen del “éxito” ha conferido al cuento —desde el punto de vista primigenio del acto creativo, el que atañe a la pureza de la necesidad expresiva, ese elemento que otros géneros han prostituido con tanta fruición— la libertad. Convertida en apuesta menos dolorosa (en el sentido que le atribuye la ligereza opuesta a la ambición que no se cumple), casi convertida en un *hobby*, la escritura de cuentos reviste menos gravedad hoy y, entre multitud de cuentos escritos como “poemitas” de señoras ociosas, ha surgido una velada —que por fortuna no es fácilmente susceptible a la veda— escuela narrativa que ha dado frutos riquísimos en la cuentística universal.

Al contemplar el reflejo interno del fenómeno evolutivo del cuento en la literatura mexicana, sin ignorar que también su imagen al exterior se ve afectada, descubrimos con triste inmediatez que el conocimiento popular enumera ejemplos con una mano y le sobran dedos: los contundentes y sobados Rulfo y Arreola, el folclórico y exotista B. Traven, el mismo Monterroso y, no hace mucho (ya con trabajos), Sergio Pitlor, o, sí hace mucho, el mejor Carlos Fuentes. Acceder a Torri, Reyes, Melo, De la Colina, Revueltas o García Ponce empieza

a convertirse en tarea de iniciados. Francisco Tario, Efrén Hernández, Rafael Bernal, Elena Garro, Sergio Galindo, Inés Arredondo, Pedro F. Miret, Salvador Elizondo, Juan Almela, Carlos Valdés o Amparo Dávila son ya fetiches para rituales sectarios en las catacumbas del conocimiento. Y ni hablar de autores del siglo XIX o de las incursiones de poetas afamados en el género. Todos los mencionados, hasta antes de los años setenta, habían configurado un cuadro pletórico de expresiones varias, las más de las veces ricas, a pesar de la diversa y aun enconada variedad de personalidades.

Hasta entonces fue relativamente fácil entender y localizar las tendencias, intenciones y búsquedas de los creadores de cuento. Todo hace pensar que el mundo era más sencillo en esa época. Los estudiosos no tenían que preocuparse sino de clasificar taxonómicamente: dividían en realistas y fantásticos, en urbanos y rurales, en revolucionarios y cristeros, o, en el más lúcido de los casos (je, je, como diría José Agustín), en hombres y mujeres (corriente “crítica” que, se constata en las antologías actuales, ha sido favorita aquí). ¿Por qué era tan simple la cosa? Porque la misma creación respondía a cánones a su vez más simples de entendimiento del mundo, pues la sociedad era menos complicada en todos sentidos. La diferencia, y en última instancia la calidad narrativa, radicaba en los matices. Así, por ejemplo, los problemas en la concepción revueltiana no se originan en su convicción comunista, no en la valoración que confiere Revueltas al mundo, sino que el conflicto es resultado de su formación definitivamente cristiana, vena de la que son hijas sus mejores líneas, enfrentada a sus ideas, y más aún: del propio conflicto enfrentado a las contradicciones indiscernibles que le tocó vivir. Rulfo, en cambio, dueño de una visión moral reveladora del universo, no tiene dificultad en hacerse amigo de la realidad fantasmal y prestarle su voz para traducir la miseria humana que desborda cualquier esquema ideológico.

La complejidad conceptual que habrá de afectar a la cuentística mexicana comienza a detectarse a partir de la década de los sesenta. Se ha hablado (no demasiado) de que las convulsiones sociales que anticiparon el fin de las utopías afectaron proporcionalmente a la literatura. En lo que respecta al cuento en México, a estas alturas, sostener que la grandeza o pobreza de la literatura de la época dependía de su posición ante la conflagración política es, menos que simplona, mafiosa. Ni la mal llamada Onda revolucionó nada (sólo conjuga, como cualquier otra corriente, elementos largamente manejados), ni el mundo fue poseído por un espíritu tan experimental que lo llevara a intentar girar al revés (más allá incluso del sentido huysmansiano por lo menos). Los años sesenta vieron nacer las mejores obras de los jóvenes de los cincuenta (De la Colina, Melo, Garro, Elizondo, Ibargüengoitia, Arredondo, García Ponce, etc.) y dar sus primeros pasos a los onderos (Parménides García Saldaña, José Agustín, Héctor Manjarrez, Juan Tovar, Jesús Luis Benítez) hacia una producción que habría de madurar en la década siguiente.

Pero en esta última década, gracias al boom populista que habría de caracterizarla, empiezan a surgir ediciones patrocinadas por toda clase de instituciones, pro y antigubernamentales, y cada día se torna más complicada la visualización de hacia dónde va la producción cuentística en medio de sus vertiginosas manifestaciones. Paralelamente, los talleres literarios se masifican; hay dos clases primordiales de talleres: los de poesía y los de narrativa. En éstos se vuelve difusa la diferencia entre novela y cuento; aun así, el género predilecto, el común, “por su brevedad”, es el cuento. Desde entonces, somos víctimas de una marea verde cuentística. Al paso del tiempo se hace necesario un nuevo esquema para estudiar al género: al poco se habla de un cuento inspirado en la problemática socio-política-popular-de-denuncia (cuyas más ilustres formas

retóricas son José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis –sin ser cuentista–, Elena Poniatowska, José Joaquín Blanco y demás) y de otro, culterano-críptico-elitista, que atiende sobre todo a las modas europeas (Klossowski, Calvino, Sciascia, Handke). A una especie de segunda división es remitida cualquier manifestación que huelga a provincia –hasta que los temas campiranos son reivindicados a principios de los ochenta.

La realidad es que en los años recientes el cuento se convierte más en un objeto de estudio y polémica –la misma que afecta a las artes en general– que de entendimiento creativo; se fuerza al libro de relatos a que habite tal o cual probeta. Se habla entonces, por ejemplo, de una literatura lumpen y un talento como el de Emiliano Pérez Cruz, por ejemplo, se desperdicia en la achatada crónica de las pobreza descomunales; o, por ejemplo, de una literatura gay, que delimita la capacidad de un Luis Zapata, contento en la simple exposición de las torceduras en asuntos amorosos, los mismos que Proust despojó de toda posible maravilla.

Sin embargo, habrían de llegar los ochenta, arrastrando una cauda de asentamientos conceptuales. Hay nuevas generaciones, que vieron pasar las revoluciones “desde la banqueta”, y miembros de las anteriores, ya filtradas, y alguno que prefirió esperar a que las aguas recobraran su nivel. La producción de cuentos es cada vez más profusa, pero también la crítica, a cambio de la profusión, es más sensata y exigente. Es una crítica que tiende a especializarse tanto como proliferan los espacios periodísticos (Christopher Domínguez, Juan José Reyes, Evodio Escalante e Ignacio Trejo, por mencionar sólo a cuatro, son asiduos y acuciosos observadores de los contemporáneos ires y venires del género). Por añadidura, la propia cuentística parece haberse percatado en esta década de que se le ha relegado y se permite una enorme cantidad de licencias y mucha flexibilidad, gracias a las cuales afloran muy diversas variantes expresivas

que, como un sello distintivo, prometen un replanteamiento que refuerce y rehaga una noción más verdadera de su tradición, claro, allegada a los fundamentos creados por ella misma.

¿Cómo es, pues, el cuento mexicano moderno en la década que ya agoniza? En principio, es resultado de la vida de un género pletórico de libertad en sus fundamentos, que ha sabido asimilar y aprovechar la marginación de que fue objeto, más por costumbre que por política; que es maduro gracias a la persistencia de los autores que han explorado sus posibilidades a lo largo del siglo —porque a pesar de haber nacido en el XIX, sus leyes lo llevaron a fructificar más en éste—; y que es muy moderno y dinámico, pues puede fácilmente resultar la forma literaria de mayor eficacia en el futuro cercano, si aceptamos que la poesía y la novela, géneros que se marginan a sí mismos, en muchos sentidos, se alejan poco a poco de la literatura, hablando en términos funcionales. Así, en México se escriben cuentos de una sobriedad que no excluye a la búsqueda, y con temáticas que rebasan los viejos radicalismos que enfrentaban por fuerza a los pretendidos opuestos. Reflejos del mundo mexicano más revuelto y menos disecable, el ser urbano de las crónicas imaginarias del *Tiempo transcurrido*,<sup>2</sup> de Juan Villoro, choca con el paisaje campestre indiofernandezco, pero ya no es tragado por él; o, por el contrario, en *Juguete de nadie y otras historias* o en *Un rato*, de Daniel Sada,<sup>3</sup> el olvidado hombre del campo se sabe dueño de un mundo que puede hacer fantástico, sin volver exclusiva su herencia. La búsqueda de identidad, como siempre, no deja de ser el motor que mueve al cuentista latinoamericano; paradójicamente, el acercamiento

---

<sup>2</sup> Juan Villoro, *Tiempo transcurrido (Crónicas imaginarias)* (México: SEP/CREA/FCE, 1986).

<sup>3</sup> Daniel Sada, *Juguete de nadie y otras historias* (México: FCE, 1985). *Un rato* (México: UAM, 1985).



a esa identidad lo aleja del mexicanismo. Dicha búsqueda produce obras extraordinarias, como las de Hernán Lara Zavala o las de Agustín Monsreal. El primero salta de Zitilchén,<sup>4</sup> un pueblo de Campeche, en el cual se dan cita diversos elementos y rasgos del variado y desvariado México, en forma de reminiscencias, hasta el enfrentamiento de algunas características esenciales del mexicano con el mundo exterior en *El mismo cielo*.<sup>5</sup> Mientras, Monsreal se conforma con escarbar muy profundamente en el remanso familiar, descarnando mitos, tradiciones y afectos, en *La banda de los enanos calvos*,<sup>6</sup> o desencantando el pasado, en *Los ángeles enfermos*.<sup>7</sup> Pero existe también un cuento muy alejado, en apariencia, de las formas anteriores, una cuentística que asemeja, en primera instancia, alejarse de la “realidad” mexicana; que se va a otros lugares y a otras épocas, como en *Los demonios de la lengua* de Alberto Ruy Sánchez,<sup>8</sup> para reconocerse en la diferencia con espíritus ancestrales que fundan una hermandad con el mundo. Y hay aun otro cuento que nace en los más recónditos resquicios de la propia literatura: Francisco Segovia, en *Conferencia de vampiros*,<sup>9</sup> convoca a personajes y elementos literarios; los hace almas en pena y recompone una fresca visión del universo a partir del arte, ésta sí, la menos localizable de todas en cuanto a raigambres nacionalistas. Más cercanos, estilísticamente, y de preferencia metidos al terreno de la fantasía, destacan Luis Arturo Ramos, con *Los viejos asesinos* y *Siete*

---

<sup>4</sup> Hernán Lara Zavala, *De Zitilchén* (México: Joaquín Mortiz, 1981).

<sup>5</sup> Hernán Lara Zavala, *El mismo cielo* (México: Joaquín Mortiz, 1987).

<sup>6</sup> Agustín Monsreal, *La banda de los enanos calvos* (México: SEP, 1987).

<sup>7</sup> Agustín Monsreal, *Los ángeles enfermos* (México: Joaquín Mortiz, 1979).

<sup>8</sup> Alberto Ruy Sánchez, *Los demonios de la lengua* (México: SEP/CREA, 1987).

<sup>9</sup> Francisco Segovia, *Conferencia de vampiros* (México: Cuadernos de la Orquesta, 1987).

*veces el sueño*,<sup>10</sup> Óscar de la Borbolla, con *Vivir a diario* y *Las vocales malditas*,<sup>11</sup> Fabio Morábito, con *Gerardo y la cama* y *La lenta furia*,<sup>12</sup> y Francisco José Amparán, con *Canto de acción a distancia*.<sup>13</sup>

Por otro lado, no ha languidecido el cuento apegado a la vieja vertiente cotidiana, claro, con diversos matices e intereses: Guillermo Samperio, en *Gente de la ciudad*,<sup>14</sup> rebasa la crónica y recrea, en el sentido más literal, la realidad; Gustavo Masso explora la simplicidad de la misma desde sus posibles puntos de vista, en *El albañilito Rodríguez*;<sup>15</sup> mientras que Vicente Quirarte lo hace en las amargas y dulces paradojas de las relaciones humanas, en *Plenilunio de la muñeca*.<sup>16</sup> Al mismo tiempo, la cotidianeidad como referencia literaria encuentra un eco inaudito en Francisco Hinojosa, en *Informe negro*<sup>17</sup> (título por demás afortunado): se unen todos los recursos imaginables para reelaborar un mundo utilizando sus símbolos y valores disociados de su materialidad; puede ser ésta una muy rica y novedosa veta en las minas del cuento mexicano.

Mención aparte merece el que es probablemente el mejor libro de relatos escrito en México durante la última década: *No*

---

<sup>10</sup> Luis Arturo Ramos, *Los viejos asesinos* (México: Premià, 1981). *Siete veces el sueño* (Xalapa: Cuadernos del Caballo Verde, 1974).

<sup>11</sup> Óscar de la Borbolla, *Vivir a diario* (México: SEP, 1982). *Las vocales malditas* (México: Ed. del autor, 1988).

<sup>12</sup> Fabio Morábito, *Gerardo y la cama* (México: Limusa, 1986). *La lenta furia* (México: Ed. Vuelta, 1990).

<sup>13</sup> Francisco José Amparán, *Canto de acción a distancia* (México: Joaquín Mortiz, 1986).

<sup>14</sup> Guillermo Samperio, *Gente de la ciudad* (México: FCE, 1986).

<sup>15</sup> Gustavo Masso, *El albañilito Rodríguez* (México: Universo, 1980).

<sup>16</sup> Vicente Quirarte, *Plenilunio de la muñeca* (México: Oasis, 1984).

<sup>17</sup> Francisco Hinojosa, *Informe negro* (México: FCE, 1987).

*todos los hombres son románticos*, de Héctor Manjarrez,<sup>18</sup> que en historias como “Amor” o “Luna”<sup>19</sup> examina y vive un universo, más que estéril, yerto, por dentro y por fuera a un tiempo, y que alcanza un alto nivel crítico de lo contemporáneo.

A su vez, los escritores de generaciones previas no han suspendido su labor productiva en lo que al género se refiere, si bien no con la abundancia que deseamos: Salvador Elizondo ha publicado tres libros en los ochenta: *Camera lucida*, *La luz que regresa* y el bellissimo *Elsinore*,<sup>20</sup> acaso su obra mayor; Inés Arredondo publicó antes de morir *Los espejos*;<sup>21</sup> Ricardo Garibay, *El humito del tren y el humito dormido*;<sup>22</sup> José Agustín, *No hay censura*;<sup>23</sup> y Sergio Pitól, *Nocturno de Bujara y Cementerio de tordos*.<sup>24</sup>

Sólo queda subrayar que, como se puede apreciar tras la lectura de tantos títulos (que no son ni la mitad), el cuento en México goza de un muy vital dinamismo y que debe ser atendido ya, pues uno de estos días, quizá no muy lejano, le va a meter un susto a quienes se han preciado de menospreciarlo. (También tenemos una tradición del olvido que nos ha costado muy cara más de una vez.)

---

<sup>18</sup> Héctor Manjarrez, *No todos los hombres son románticos* (México: SEP/ERA, 1983).

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 31-60 y 70-82, respectivamente.

<sup>20</sup> Salvador Elizondo, *Camera lucida* (México: Joaquín Mortiz, 1983). *La luz que regresa* (México: SEP/CIDCLI, 1984). *Elsinore* (México: Eds. El Equilibrista, 1988).

<sup>21</sup> Inés Arredondo, *Los espejos* (México: Joaquín Mortiz, 1988). *Obras completas*, “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado” de Rose Díaz Corral, “La pareja y la mirada transgredida en ‘Mariana’ de Inés Arredondo” de Rogelio Arenas Monrreal (México: Siglo XXI, 1988).

<sup>22</sup> Ricardo Garibay, *El humito del tren y el humito dormido* (México: SEP/Cultura, 1985).

<sup>23</sup> José Agustín, *No hay censura* (México: Joaquín Mortiz, 1988).

<sup>24</sup> Sergio Pitól, *Nocturno de Bujara* (México: Siglo XXI, 1981). *Cementerio de tordos* (México: Océano, 1982).



# EL CUENTO MEXICANO DE LOS OCHENTA<sup>1</sup>

*Vicente Francisco Torres*

## I

El cuento mexicano escrito a finales de los setenta y durante toda la década de los ochenta entronca con la narrativa que escribieron José Agustín, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña y otros contemporáneos suyos, como Ignacio Solares. Por mucha que sea la reserva con que se mire a los onderos, sin ellos la prosa mexicana de hoy sería diferente. Claro que esa escritura juguetona, antisolemne, coloquial, que daba entrada a los recursos de los medios masivos de comunicación, se dio en narradores como Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig, pero escritores como Armando Ramírez y Luis Zapata han reconocido que sin Agustín y Sainz sus libros hubieran sido distintos. Incluso por rechazo a la literatura de la onda, Daniel Sada y Hernán Lara Zavala se vieron obligados a buscar nuevos caminos para alejarse de una literatura ingenua y de moda.

Armando Ramírez no es sólo un puente entre la onda y los novísimos, sino todo un acontecimiento, porque en sus libros los personajes marginales se expresan con su propia voz, bronca y agresiva. No es que los seres amolados no hubieran aparecido

---

<sup>1</sup> Véase Alfredo Pavón y otros, *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1991), pp. 141-149. *La Palabra y el Hombre* (Xalapa, Universidad Veracruzana, abril-junio de 1991), núm. 78, pp. 5-12.\*

en cuentos y novelas anteriores (ahí están Federico Gamboa y *Micrós* para probarlo), sino que la autocrítica, el lenguaje soez y la provocación no tenían el descaro con que irrumpieron en los libros de Armando Ramírez. Si los personajes patibularios ya estaban en los libros de José Revueltas o de Rafael Ramírez, (a) *Arlés*, no tenían la violencia expresiva ni estaban escritos por alguien salido de las mismas entrañas que mostraba. Armando Ramírez fue la punta de lanza de un grupo de escritores entre los que podemos contar a Roberto López Moreno, Emiliano Pérez Cruz, Rafael Gaona, José Contreras Quezada, Cristina Pacheco y Eduardo Villegas. La angustia, la degradación, la miseria y las sórdidas relaciones humanas de los bajos fondos, están en todos los autores mencionados, pero es en Emiliano Pérez Cruz donde el rigor formal y la tensión dramática cristalizan en textos de una violencia y una ternura paradójicas.

El caso de los relatos que integran *Crónica de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito* (1973)<sup>2</sup> es interesante porque son un antecedente de uno de los libros de cuentos más importantes que se han escrito en México: me refiero a *De Zitilchén* (1981)<sup>3</sup>, donde cada cuento es independiente, pero tiene un valor acumulativo que muestra un mismo mundo geográfico habitado por los mismos personajes. *Las aguas derramadas* (1986)<sup>4</sup> de Severino Salazar es otro libro donde los mismos personajes aparecen en diferentes cuentos.

Salvo casos excepcionales, como Agustín Monsreal o Emiliano González, la mayoría de los autores aquí comentados cultivan tanto la novela como el cuento.

---

<sup>2</sup> Armando Ramírez, *Crónica de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito* (México: Novaro, 1973).

<sup>3</sup> Hernán Lara Zavala, *De Zitilchén* (México: Joaquín Mortiz, 1981).

<sup>4</sup> Severino Salazar, *Las aguas derramadas* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986).

Ignacio Solares es un autor que empezó como cuentista, con *El hombre habitado* (1975),<sup>5</sup> y luego fue desarrollando algunos de sus relatos como novelas. Su caso es interesante porque, en tres lustros, elaboró un mundo lleno de sueños, metempsicosis, apariciones, mensajes espiritistas y delirios que tienen por objeto ampliar los márgenes de la realidad. El trabajo de Solares ha encontrado a sus pares en los ochenta gracias a libros como *Amor eterno* (1987),<sup>6</sup> de Enrique López Aguilar, *Donde deben estar las catedrales* (1984),<sup>7</sup> de Severino Salazar, y *Los demonios de la lengua* (1987) y *Los nombres del aire* (1987),<sup>8</sup> de Alberto Ruy Sánchez. En estos libros, lo sagrado aparece no sólo para ser venerado, sino para ser subvertido, parodiado o disfrutado.

## II

El desierto, como espacio literario, ha sido poco tratado, no sólo en la literatura mexicana, sino en la latinoamericana en general. En Brasil, autores como Euclides da Cunha y Graciliano Ramos han mostrado ese mundo inmisericorde y muerto de sed; también Ezequiel Martínez Estrada, Alcides Arguedas, Horacio Quiroga y Francisco Coloane han hablado del páramo; en México, escritores como Ramón Rubín, Emma Dolujanoff, Mauricio Magdaleno, José Vasconcelos, Alfonso Reyes y el mismo Juan Rulfo se han ocupado de las tierras áridas, pero

---

<sup>5</sup> Ignacio Solares, *El hombre habitado* (México: Samo, 1975).

<sup>6</sup> Enrique López Aguilar, *Amor eterno* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987).

<sup>7</sup> Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales* (México: Katún, 1984).

<sup>8</sup> Alberto Ruy Sánchez, *Los demonios de la lengua* (México: SEP/CREA, 1987). *Los nombres del aire* (México: Joaquín Mortiz, 1987).

no es sino hasta el tiempo que aquí estudiamos cuando un grupo de prosistas se propone en sus libros tratar el desierto como un asunto primordial. Gerardo Cornejo mostró, en *La sierra y el viento* (1977) y *El solar de los silencios* (1983),<sup>9</sup> la conquista del desierto; Ricardo Elizondo Elizondo ha celebrado ese espacio porque allí el viento canta y no hay putrefacción, pero sobre todo porque quiere decir que allí también se puede vivir. El hecho de que Elizondo Elizondo titule su primer libro *Relatos de mar, desierto y muerte* (1980)<sup>10</sup> es ya significativo. Daniel Sada, en *Juguete de nadie y otras historias* (1985), *Lampa vida* (1981) y *Albedrío* (1989),<sup>11</sup> usó el desierto como un espacio obsesivo y opresor para sus criaturas y eso lo condujo a un estilo virtuoso y coruscante donde la oralidad tiene una importancia de primer orden. Y aquí vale la pena señalar que hay un conjunto de libros que son más para ser oídos que leídos. Pienso en los textos de Elizondo Elizondo, Cornejo y Sada, pero también en *La jaula del tordo* (1985),<sup>12</sup> de Herminio Martínez, a quien no le disgustaría que le llamaran cuentero. Si forzamos un poco las cosas, aquí cabrían algunos libros de Miguel Méndez, también de estilo oral, y obsesionado por las enormes extensiones sedientas, donde ya aparece el desierto descarado, es decir, las dunas.

El caso de Jesús Gardea es el de un virtuoso del lenguaje y del tropo. Sus cuentos y novelas deslumbrantes, aunque a él le choque la idea, están obsesionados por el desierto y el sol. Es

---

<sup>9</sup> Gerardo Cornejo, *La sierra y el viento* (Hermosillo: Gobierno del Estado de Sonora, 1982). *El solar de los silencios* (Hermosillo: Gobierno del Estado de Sonora, 1983).

<sup>10</sup> Ricardo Elizondo Elizondo, *Relatos de mar, desierto y muerte* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980).

<sup>11</sup> Daniel Sada, *Juguete de nadie y otras historias* (México: FCE, 1985). *Lampa vida* (México: Premià, 1980). *Albedrío* (México: Leega, 1989).

<sup>12</sup> Herminio Martínez, *La jaula del tordo* (México: Oasis, 1985).



más, creo que Gardea es un burilador de historias porque se sienta a la sombra no sólo para escribir, sino para escapar del calor y para no salir al desierto que aprisiona el lugar donde vive: Ciudad Juárez.

### III

Gardea, Elizondo Elizondo, Cornejo, Sada, Severino Salazar, Roberto López Moreno, Herminio Martínez y Hernán Lara Zavala, nos recuerdan que, si bien seguimos leyendo libros demolidoramente urbanos, como *Uno soñaba que era rey* (1989),<sup>13</sup> de Enrique Serna, la prosa mexicana de hoy busca sus temas y escenarios en el interior del país. Hoy no sólo el desierto tiene una presencia, sino que autores como Luis Arturo Ramos, Roberto Bravo y David Martín del Campo han vuelto al mar, al río y a las ciudades de provincia. Incluso en libros como *La caja y otros cuentos* (1988),<sup>14</sup> de José Darío Gutiérrez, el hecho de mostrar el mundo tropical es toda una empresa.

Me parece que la alusión a la narrativa urbana defecha y el regreso a los espacios del interior de la República es más que un problema de paisaje. Se trata de maneras distintas de entender y de sufrir o de gozar, según sea el caso, la vida. Se trata de mundos con creencias y aspiraciones distintas. Por eso, un joven como Ignacio Padilla divide *Subterráneos* (1990),<sup>15</sup> su primer libro, en cuentos de la vereda y del asfalto. Hay entre los escritores esa intuición y deciden enfrentarla abiertamente en sus libros.

---

<sup>13</sup> Enrique Serna, *Uno soñaba que era rey* (México: Plaza y Valdés, 1989).

<sup>14</sup> José Darío Gutiérrez, *La caja y otros cuentos* (Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco, 1988).

<sup>15</sup> Ignacio Padilla, *Subterráneos* (Monterrey: Eds. Castillo, 1989).

Por supuesto que obras de escenarios cosmopolitas también se han publicado. Entre ellas recuerdo *No todos los hombres son románticos* (1983),<sup>16</sup> de Héctor Manjarrez, y *El mismo cielo* (1987),<sup>17</sup> de Hernán Lara Zavala.

#### IV

La década de los ochenta vio un pequeño auge de personajes que habían recibido un tratamiento marginal: me refiero a las mujeres y a los homosexuales. Entre un nutrido grupo de autoras, como María Luisa Puga, Ethel Krauze, Ángeles Mastretta, Gabriela Rábago Palafox, Malú Huacuja, Angelina Muñoz-Huberman, Brianda Domecq, etc., destaca el planteamiento de los problemas de la mujer en los libros de Aline Pettersson y Silvia Molina. En la segunda, hay incluso la intención de escribir un libro exclusivamente con voces y miradas femeninas, sean niñas o nanas. Se trata de *Lides de estaño* (1984),<sup>18</sup> que, con algunos agregados, apareció, en 1989, como *Dicen que me case yo*.<sup>19</sup>

El tratamiento de la vida de personajes homosexuales está mejor hecho en novelas que en libros de cuentos. Novelas como *El vampiro de la colonia Roma* (1979),<sup>20</sup> *En jirones* (1985),<sup>21</sup> *Las púberes canéforas* (1983)<sup>22</sup> y *Sobre esta piedra* (1982)<sup>23</sup> son

---

<sup>16</sup> Héctor Manjarrez, *No todos los hombres son románticos* (México: ERA, 1983).

<sup>17</sup> Hernán Lara Zavala, *El mismo cielo* (México: Joaquín Mortiz, 1987).

<sup>18</sup> Silvia Molina, *Lides de estaño* (México: UAM, 1984).

<sup>19</sup> Silvia Molina, *Dicen que me case yo* (México: Cal y Arena, 1990).

<sup>20</sup> Luis Zapata, *El vampiro de la colonia Roma* (México: Grijalbo, 1979).

<sup>21</sup> Luis Zapata, *En jirones* (México: Ed. Posada, 1985).

<sup>22</sup> José Joaquín Blanco, *Las púberes canéforas* (México: Océano, 1983).

<sup>23</sup> Carlos Eduardo Turón, *Sobre esta piedra* (México: Oasis, 1982).

más vigorosas, ágiles y críticas que los pocos libros de cuentos que sobre ese tema se han publicado. Me refiero a *El vino de los bravos* (1981),<sup>24</sup> de Luis González de Alba, y a *De amor es mi negra pena* (1983),<sup>25</sup> de Luis Zapata.

El caso de Agustín Monsreal es el de un cuentista ejemplar. Fue descubierto en un concurso por Mario Benedetti, Sergio Galindo y Huberto Batis. De su primer libro, *Los ángeles enfermos* (1979),<sup>26</sup> lo que más recuerdo es la impresión que me causaron sus cuentos fantásticos. Luego vino *Sueños de segunda mano* (1983),<sup>27</sup> donde Monsreal abordó los pequeños apocalipsis de la vida cotidiana con una amargura y un desencanto sutiles. En *La banda de los enanos calvos* (1987),<sup>28</sup> recurre al humor, a la crueldad y a la ironía para mostrar los problemas de los escritores.

Pero si Monsreal se inició con varios cuentos fantásticos magistrales y luego buscó nuevos caminos en su fiel trabajo de cuentista, Emiliano González llegó al cuento fantástico con su antología *Miedo en castellano* (1973)<sup>29</sup> y allí sentó sus reales, con libros como *Los sueños de la bella durmiente* (1978), *Almas visionarias* (1987), *La habitación secreta* (1988) y *Casa de horror y de magia* (1989).<sup>30</sup> En los exquisitos trabajos de este autor, no hay límites precisos para el cuento, el ensayo, el poema y el

---

<sup>24</sup> Luis González de Alba, *El vino de los bravos* (México: Katún, 1981).

<sup>25</sup> Luis Zapata, *De amor es mi negra pena* (México: Panfleto y Pantomima, 1983).

<sup>26</sup> Agustín Monsreal, *Los ángeles enfermos* (México: Joaquín Mortiz, 1979).

<sup>27</sup> Agustín Monsreal, *Sueños de segunda mano* (México: Folios, 1983).

<sup>28</sup> Agustín Monsreal, *La banda de los enanos calvos* (México: SEP, 1987).

<sup>29</sup> Emiliano González, *Miedo en castellano* (México: Samo, 1973).

<sup>30</sup> Emiliano González, *Los sueños de la bella durmiente* (México: Joaquín Mortiz, 1978). *Almas visionarias* (México: FCE/INBA, 1987). *La habitación secreta* (México: FCE, 1988). *Casa de horror y de magia* (México: Joaquín Mortiz, 1989).

poema en prosa. Emiliano González sólo reconoce compromisos con la belleza y la dulce violencia de la forma.

Otros cuentistas jóvenes que han trabajado el cuento fantástico son José Darío Gutiérrez, en *La caja y otros cuentos*, y David Martín del Campo, en *El cerro del ruido* (1982).<sup>31</sup>

## V

Si en los renglones anteriores pude establecer alguna afinidad entre varios cuentistas mexicanos, resulta que se han quedado fuera autores con un notable oficio, como Felipe Garrido y Luis Arturo Ramos. Además, creo que en la década de los ochenta se publicaron más novelas que libros de cuentos. Y lo curioso es que la mayoría de nuestros cuentistas han publicado novelas.

La división en géneros literarios hace que queden al margen algunas tendencias de nuestra narrativa, como la novela histórica —representada por *La familia vino del norte* (1987),<sup>32</sup> de Silvia Molina, *Intramuros* (1983) y *Este era un gato...* (1988),<sup>33</sup> de Luis Arturo Ramos, *Desiertos intactos* (1990),<sup>34</sup> de Severino Salazar, *La difícil costumbre de estar lejos* (1984),<sup>35</sup> de José María Pérez Gay, *Madero, el otro* (1989),<sup>36</sup> de Ignacio Solares, y *Diario maldito de Nuño de Guzmán* (1990),<sup>37</sup> de Herminio Martínez—, la poli-

---

<sup>31</sup> David Martín del Campo, *El cerro del ruido* (México: SEP, 1982).

<sup>32</sup> Silvia Molina, *La familia vino del norte* (México: Océano, 1987).

<sup>33</sup> Luis Arturo Ramos, *Intramuros* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983). *Este era un gato...* (México: Grijalbo, 1987).

<sup>34</sup> Severino Salazar, *Desiertos intactos* (México: Leega, 1990).

<sup>35</sup> José María Pérez Gay, *La difícil costumbre de estar lejos* (México: Océano, 1984).

<sup>36</sup> Ignacio Solares: *Madero, el otro* (México: Joaquín Mortiz, 1989).

<sup>37</sup> Herminio Martínez, *Diario maldito de Nuño de Guzmán* (México: Diana, 1990).

cíaca –con una lista en la que están Paco Ignacio Taibo II, Rafael Ramírez Heredia, Malú Huacuja, Ana María Maqueo, Alejandro Ordóñez, Eduardo Villegas, José Zamora, Eugenio Aguirre y José Huerta–, la novela de indagación filosófica –donde encontramos a Severino Salazar, Ricardo Elizondo Elizondo y Alberto Ruy Sánchez– y la novela combativa o política –donde están las novelas de Agustín Ramos, Salvador Castañeda, Luis Arturo Ramos y algunos libros de Paco Ignacio Taibo II.

## VI

Si tuviéramos que referirnos a la técnica de los cuentistas aquí nombrados, tendríamos que hablar de una diversidad de formas, que van desde el manuscrito encontrado hasta la narración omnisciente, pasando por monólogos, autoentrevistas, diálogos, cartas, libelos, reseñas, crónicas, confesiones y parodias.

Con los libros de los autores aquí mencionados, podría ya hacerse una antología representativa que dejase satisfecho al lector común y al estudioso de nuestras letras. Aquí ofrezco un índice imaginario: “Comerciante”,<sup>38</sup> de Armando Ramírez; “De cómo Guadalupe bajó a la montaña y todo lo demás”,<sup>39</sup> de Ignacio Betancourt; “Todos los años de nieve”,<sup>40</sup> de Jesús Gardea; “Noche de arrieros”,<sup>41</sup> de Gerardo Cornejo; “El Rayo Macoy”,<sup>42</sup> de Rafael

---

<sup>38</sup> Ramírez, *Crónica de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito*, pp. 173-203.

<sup>39</sup> Ignacio Betancourt, *De cómo Guadalupe bajó de la montaña y todo lo demás* (México: Joaquín Mortiz/INBA, 1977), pp. 27-63.

<sup>40</sup> Jesús Gardea, *De alba sombría* (México: Eds. del Norte, 1985). *Reunión de cuentos* (México: FCE, 1999), pp. 254-260.

<sup>41</sup> Cornejo, *El solar de los silencios*, pp. 67-81.

<sup>42</sup> Rafael Ramírez Heredia, *El Rayo Macoy* (México: Joaquín Mortiz, 1986), pp. 33-58.

Ramírez Heredia; “La casa canaria”,<sup>43</sup> de Ricardo Elizondo Elizondo; “Juguete de nadie”,<sup>44</sup> de Daniel Sada; “Cartas para Julia”,<sup>45</sup> de Luis Arturo Ramos; “Cuando llegaba el circo”,<sup>46</sup> de Hernán Lara Zavala; “Yo se lo dije al presidente”,<sup>47</sup> de Roberto López Moreno; “Amor eterno”,<sup>48</sup> de Enrique López Aguilar; “La urna”,<sup>49</sup> de Felipe Garrido; “Ventana abierta al mar”,<sup>50</sup> de Agustín Monsreal; “Rudisbroeck o los autómatas”,<sup>51</sup> de Emiliano González; “¡Diosito, pónmelos en su lugar!”,<sup>52</sup> de Emiliano Pérez Cruz; “Amira y los monstruos de San Cosme”,<sup>53</sup> de Silvia Molina; “El sentadito”,<sup>54</sup> de David Martín del Campo; “El misterio de la araña”,<sup>55</sup> de Paco Ignacio Taibo II; “Jesús, que mi gozo perdure”,<sup>56</sup> de Severino Salazar; “La emancipación de los locos”,<sup>57</sup> de Óscar de la Borbolla; “Hombre con minotauro en el pecho”,<sup>58</sup> de Enrique Serna.

---

<sup>43</sup> Elizondo Elizondo, *Relatos de mar, desierto y muerte*, pp. 57-88.

<sup>44</sup> Sada, *Juguete de nadie y otras historias*, pp. 11-32.

<sup>45</sup> Luis Arturo Ramos, *Los viejos asesinos* (México: Premià/SEP, 1981), pp. 71-96.

<sup>46</sup> Lara Zavala, *De Zitilchén*, pp. 91-99.

<sup>47</sup> Roberto López Moreno, *Yo se lo dije al presidente* (México: FCE, 1982), pp. 39-47.

<sup>48</sup> López Aguilar, *Amor eterno*, pp. 11-18.

<sup>49</sup> Felipe Garrido, *La urna* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1984), pp. 9-35.

<sup>50</sup> Monsreal, *Los ángeles enfermos*, pp. 21-27.

<sup>51</sup> González, *Los sueños de la bella durmiente*, pp. 15-54.

<sup>52</sup> Emiliano Pérez Cruz, *Tres de ajo* (México: Oasis, 1983). *Si camino voy como los ciegos* (México: Delegación Cuauhtémoc del Departamento del Distrito Federal, 1987), pp. 97-104.

<sup>53</sup> Molina, *Dicen que me case yo*, pp. 27-32.

<sup>54</sup> Martín del Campo, *El cerro del ruido*, pp. 29-36.

<sup>55</sup> Paco Ignacio Taibo II, *Doña Eustolia blandió el cuchillo cebollero y otras historias* (México: Joaquín Mortiz, 1992), pp. 77-90.

<sup>56</sup> Salazar, *Las aguas derramadas*, pp. 9-30.

<sup>57</sup> Óscar de la Borbolla, *Ucronías* (México: Joaquín Mortiz, 1990), pp. 9-11.

<sup>58</sup> Enrique Serna, *Amores de segunda mano* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1991), pp. 49-73.

## VII

Quiero terminar estas notas hablando de dos autores que llamaron la atención en los últimos meses: ellos son Óscar de la Borbolla y Enrique Serna. Con ágiles y variados recursos técnicos, han hecho de la literatura una gran carcajada. De la Borbolla pone la realidad patas arriba con crónicas como aquella que habla del reconocimiento del Estado de Locura libre y soberano. Se defiende el derecho a pensar otro mundo, a establecer ligas causales distintas y se declara el lenguaje autista como idioma oficial.

Enrique Serna, en sus novelas *El ocaso de la primera dama* y *Uno soñaba que era rey*,<sup>59</sup> y en su libro de cuentos, *Amores de segunda mano*, opta por el esperpento y por ilusiones grotescas y escatológicas.

Esto significa que nuestros cuentistas no sólo han contraído compromisos con la belleza del idioma y las normas ceñidas, sino también con su realidad, y todos los días buscan maneras de sacudirnos, ya sea a carcajadas o con textos vitriólicos que cambian las sonrisas por muecas.

---

<sup>59</sup> Enrique Serna, *El ocaso de la primera dama* (Campeche: Gobierno del Estado de Campeche, 1987).





## HUMOR E IRONÍA EN EL CUENTO MEXICANO CONTEMPORÁNEO<sup>1</sup>

*Lauro Zavala*

Tratar sobre el humor y la ironía en el cuento mexicano contemporáneo requiere establecer una distinción entre estos dos conceptos, reconocer los antecedentes más importantes de la tradición humorística en el cuento mexicano, estudiar los trabajos más recientes sobre el género en nuestro país y detenerse en la lectura de algunos cuentistas sobresalientes con el fin de definir los rasgos de la escritura contemporánea en este campo.

El objetivo de estas notas es ofrecer algunas reflexiones sobre los más importantes humoristas e ironistas del cuento mexicano contemporáneo y señalar algunos de los problemas de investigación planteados por el estudio de esta producción literaria.

---

<sup>1</sup> Véase *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, julio-diciembre de 1989), vol. LV, núms. 148-149, pp. 771-782. En esta revista, aparece como "El nuevo cuento mexicano (1979-1988)". David Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1990), pp. 159-180. Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria* (México: UAM-X, 1993), pp. 189-214.\*

## El cuento mexicano (1979-1988)

Al intentar ofrecer una visión del cuento mexicano durante los últimos diez años, conviene recordar que existen pocos trabajos que ofrezcan una visión panorámica de este género en nuestro país, y todos ellos se detienen antes de 1970.<sup>2</sup> Los estudios panorámicos sobre cuento y novela llegan hasta 1980.<sup>3</sup> Aunque existen ya numerosos estudios sobre determinados cuentistas, la historia más reciente del cuento mexicano está fechada hace más de 30 años.<sup>4</sup> Lo más próximo a una visión panorámica del cuento contemporáneo lo ofrecen las antologías de narradores, entre las que se pueden mencionar las recopiladas, respectivamente, por Gustavo Sainz, Ángel Flores, Roberto Bravo y Joel Dávila, a lo largo de la década del ochenta.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Véase, entre los estudios más recientes, los de Luis Leal —“El nuevo cuento mexicano”, en José J. Arrom y otros, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, dir. y pról. de Enrique Puppo-Walker (Madrid: Castalia, 1973), pp. 280-295—, Bertie Acker —*El cuento mexicano contemporáneo. Rulfo, Arreola y Fuentes* (Madrid: Playor, 1984)— y Dolores M. Koch —“El microrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso”, en Walter D. Mignolo y otros, *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, ed. y pres. de Merlin H. Forster y Julio Ortega (México: Oasis, 1986), pp. 161-177.

<sup>3</sup> J. Ann Duncan, *Voices, Visions, and a New Reality. Mexican Fiction Since 1970* (Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1986). José Joaquín Blanco, “Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980”, en *Nexos* (México, agosto de 1982), año V, vol. 5, núm. 56, pp. 23-39. Emmanuel Carballo, “Las letras mexicanas de 1960 a 1981”, en *El Gallo Ilustrado* (México, Suplemento Cultural de *El Día*, 16 de agosto de 1981), núm. 1000, pp. 4-9.

<sup>4</sup> Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano* (México: Eds. De Andrea, 1956).

<sup>5</sup> *Jaula de palabras. Una antología de la nueva narrativa mexicana*, pról. y sel. de Gustavo Sainz, notas bibliográficas de Patricia Rosas y Humberto Rivas (México: Grijalbo, 1980). *Itinerario inicial (La joven narrativa de México)*, sel. e introd. de Roberto Bravo (Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 1985). *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología. La generación de 1939 en adelante. México*, sel. y pref. de Ángel Flores, pról. de Carlos Montemayor (México: Siglo XXI, 1985), vol. 6. *Del pasado reciente.*

Entre los cuentistas que surgieron en las décadas anteriores a la de 1980, y que han seguido cultivando el humor y la ironía, se pueden contar Augusto Monterroso (*La palabra mágica*, 1983),<sup>6</sup> María Luisa Mendoza (*Ojos de papel volando*, 1985),<sup>7</sup> María Elvira Bermúdez (*Encono de hormigas*, 1986),<sup>8</sup>

---

*Selección de cuento mexicano contemporáneo*, sel., introd. y microbiografías de Joel Dávila Gutiérrez (México: Premià/UAP, 1989). Las antologías generales más recientes del cuento mexicano –*Antología de Cuentos Mexicanos*, pról. y sel. de María del Carmen Millán (México: SEP, 1976), 3 vols. *Los mejores cuentos mexicanos*, justificación y sel. de Gustavo Sainz (México: Océano, 1982). *El cuento. Siglos XIX y XX. De Manuel Payno a José Agustín*, pres. y sel. de Jaime Erasto Cortés (México: Promexa, 1985). *Cuento mexicano del siglo XX/I*, pról., sel. y notas de Emmanuel Carballo (México: UNAM/Premià, 1987)–, por su propia naturaleza, conceden poco espacio a los cuentistas más jóvenes. Lo mismo ocurre con las antologías monográficas dedicadas al cuento policiaco –*Cuento policiaco mexicano. Breve antología*, pról. y sel. de María Elvira Bermúdez (México: Premià/UNAM, 1987)–, fantástico y de misterio –*Estancias nocturnas. Antología de cuentos mexicanos*, sel. y pres. de Gabriela Rábago Palafox (México: Instituto Politécnico Nacional, 1987)–, político –*13 rojo. Antología contemporánea de escritores y poetas del Partido Comunista Mexicano*, comp. y pról. de Gonzalo Martré (México: Eds. de Cultura Popular, 1981). *Narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968*, pról. de Marco Antonio Campos, sel. de Alejandro Toledo (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986)–, regional –*El cuento veracruzano*, introd. y notas de Luis Leal (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966). *Cuéntame uno*, comp. y pres. de Gerardo Cornejo (Hermosillo: El Colegio de Sonora, 1985)–, chicano –*Antología retrospectiva del cuento chicano*, coord. de John Bruce-Novoa y José Guillermo Saavedra, comp. y notas de John Bruce-Novoa (México: Consejo Nacional de la Población, 1988)–, escrito por mujeres –*14 mujeres escriben cuentos*, sel. y pres. de Elsa de Llarena (México: Federación Editorial Mexicana, 1975). *Cuentistas mexicanas del siglo XX*, pról., sel. y notas de Aurora M. Ocampo (México: UNAM, 1976)–, temático –*El cuento del fútbol*, ed. y notas de Xorge del Campo (México: Luzbel, 1986).

<sup>6</sup> Augusto Monterroso, *La palabra mágica* (México: ERA, 1983).

<sup>7</sup> María Luisa Mendoza, *Ojos de papel volando* (México: Joaquín Mortiz, 1985).

<sup>8</sup> María Elvira Bermúdez, *Encono de hormigas* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986).

José Agustín (*No hay censura*, 1988),<sup>9</sup> Vicente Leñero (*Puros cuentos*, 1986),<sup>10</sup> Pepe Martínez de la Vega (*Aventuras del detective Péter Pérez*, 1987)<sup>11</sup> y René Avilés Fabila<sup>12</sup> (*Fantasías en carrusel*, 1978; *Los oficios perdidos*, 1983; *Todo el amor*, 1986; *Cuentos y descuentos*, 1986).<sup>13</sup>

Por otra parte, también durante esta década, se publicó una interesante antología de cuentos de Ramón Rubín<sup>14</sup> y una

---

<sup>9</sup> José Agustín, *No hay censura* (México: Joaquín Mortiz, 1988).

<sup>10</sup> Vicente Leñero, *Puros cuentos* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1986).

<sup>11</sup> Pepe Martínez de la Vega, *Aventuras del detective Péter Pérez*, pról. de Vicente Francisco Torres (México: Plaza y Valdés, 1987).

<sup>12</sup> René Avilés Fabila, *Fantasías en carrusel* (México: Eds. de Cultura Popular, 1978). *Los oficios perdidos* (México: UNAM, 1983). *Todo el amor* (México, Premià, 1986). *Cuentos y descuentos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986).

<sup>13</sup> Aquí se deja de lado el cuento para niños, el cuento indígena y el cuento chicano, así como los cuentos publicados en revistas y suplementos. Algunos trabajos importantes para el estudio del cuento mexicano durante las últimas décadas son el *Anuario del cuento mexicano*, publicado por SEP/INBA entre 1955 y 1962; la revista *El Cuento*, creada y dirigida por Edmundo Valadés desde 1939 hasta 1994; las antologías de Emmanuel Carballo –*Cuentistas mexicanos modernos*, pról., sel. y notas de... (México: Libro-Mex, 1956). *El cuento mexicano del siglo XX*, pról., cronol., sel. y bibliografía de... (México: Empresas Editoriales, 1964). *Narrativa mexicana de hoy*, pról., sel. y notas de... (Madrid: Alianza Editorial, 1969). *Cuentistas jaliscienses de los siglos XIX y XX*, pról. y ant. de... (México, “El Gallo Ilustrado”, Suplemento cultural de *El Día*, 31 de diciembre de 1983), núm. 1123. *Cuento mexicano del siglo XX/1*, pról., sel. y notas de... (México: UNAM/Premià, 1989)–, Margo Glantz –*Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, pról., comp. y notas de... (México: Siglo XXI, 1971)–, Enrique Jaramillo Levi –*El cuento erótico en México*., recop. y pról. de... (México: Diana, 1975)– y Aurora M. Ocampo –*Cuentistas mexicanas del siglo XX*, pról., sel. y notas de... (México: UNAM, 1976)–; y los trabajos de Mary Joyce Gill –*Perimeters of Experience in the Contemporary Mexican Short Story* (Texas: Texas Tech University, 1975)– y David William Foster –*Mexican Literature: A Bibliography of Secondary Sources* (New Jersey: Scarecrow Press, 1981).

<sup>14</sup> Ramón Rubín, *Cuentos del mundo mestizo* (México: FCE, 1985).

selección de relatos inéditos de Julio Torri;<sup>15</sup> se reeditaron las *Obras* de Efrén Hernández;<sup>16</sup> la Universidad Nacional Autónoma de México inició una colección de cuadernillos sobre el cuento contemporáneo; y en los últimos días de 1988, se publicó la *Bibliografía del cuento mexicano del siglo XX*, de Emmanuel Carballo.<sup>17</sup> Esta actividad editorial, aunada a la publicación de las antologías mencionadas anteriormente, muestra el interés que existe por el género y seguramente producirá un efecto apreciable en las nuevas generaciones de cuentistas y lectores del cuento mexicano.

En lo relativo al humor y la ironía, existen ya algunas traducciones y estudios sobre el tema, pero son todavía relativamente escasos.

Entre las traducciones del cuento mexicano con empleo del humor y la ironía, podemos mencionar las traducciones a varios idiomas (incluido el latín) de algunos libros de Augusto Monterroso y la aparición en inglés, para distintas antologías, de “Parque de diversiones”<sup>18</sup> de José Emilio Pacheco, “Cuál

---

<sup>15</sup> Julio Torri, *El ladrón de ataúdes*, pról. de Jaime García Terrés, recop. y est. prel. de Serge I. Zaitzeff (México: FCE/Cuadernos de la Gaceta, 1987).

<sup>16</sup> Efrén Hernández, *Obras. Poesía/novela/cuentos*, nota prel. de Alí Chumacero, bibl. de Efrén Hernández por Luis Mario Schneider (México: FCE, 1965).

<sup>17</sup> Emmanuel Carballo, *Bibliografía del cuento mexicano del siglo XX* (México: UNAM, 1988). Contiene fichas bibliográficas de libros de cuentos publicados de 1900 a 1987, organizados por orden cronológico (1a. parte) y alfabético por autores (2a. parte). Información complementaria puede encontrarse en *Diccionario bio-bibliográfico de escritores contemporáneos de México* –comp. e introd. de Josefina Lara, pres. de Felipe Garrido (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988)– y en el completísimo *Diccionario de escritores mexicanos* –coord. de Aurora M. Ocampo y Emesto Prado Velásquez, “Panorama de la literatura mexicana” por María del Carmen Millán (México: UNAM, 1967).

<sup>18</sup> José Emilio Pacheco, *El viento distante* (México: ERA, 1977), pp. 30-40.

es la onda”<sup>19</sup> de José Agustín, “La ley de Herodes”<sup>20</sup> de Jorge Ibargüengoitia, “El guardagujas”<sup>21</sup> de Juan José Arreola y “Mr. Taylor”<sup>22</sup> del mismo Monterroso.<sup>23</sup>

Los estudios sobre el tema tampoco son muy abundantes. Los más importantes son el de Serge I. Zaitzeff<sup>24</sup> sobre Julio Torri, el de Wilfrido H. Corral<sup>25</sup> sobre Augusto Monterroso, el de Nahum Megged<sup>26</sup> sobre Rosario Castellanos (“Lección de cocina”)<sup>27</sup> y el de Thomas Bente<sup>28</sup> sobre Juan José Arreola (“El guardagujas”).

---

<sup>19</sup> José Agustín, *Inventando que sueño* (México: Joaquín Mortiz, 1970), pp. 55-87.

<sup>20</sup> Jorge Ibargüengoitia, *La ley de Herodes y otros cuentos* (México: Joaquín Mortiz, 1997), pp. 15-20.

<sup>21</sup> Juan José Arreola, *Confabulario definitivo*, ed. e introd. de Carmen de Mora (Madrid: Cátedra, 1997), pp. 77-84.

<sup>22</sup> Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)* (México: Joaquín Mortiz, 1980), pp. 7-17.

<sup>23</sup> “Parque de diversiones” fue traducido por Russell M. Cluff, con el título “Amusement Park”, y fue publicado en *Latin American Literature Review* (1981), vol. 9, núm. 18, pp. 100-106. Existe otra traducción, de Katherine Silver, en *New Directions* (1984), vol. 48, pp. 106-111. La traducción al inglés de “El guardagujas” aparece en la antología de Barbara Howes, *Eye of the Heart. Short Stories from Latin America* (Nueva York: Avon, 1973). La traducción de “La ley de Herodes” y “Mr. Taylor” se encuentra en la antología de Ann Fremantle, *Latin American Literature Today* (Nueva York: Mentor Books, 1977). “Cuál es la onda” fue traducido en la edición norteamericana de la antología del cuento hispanoamericano de Seymour Menton.

<sup>24</sup> Serge I. Zaitzeff, “Ironía y humor”, en *El arte de Julio Torri* (México: Oasis, 1983), pp. 67-82.

<sup>25</sup> Wilfrido H. Corral, *Lector, sociedad y género en Monterroso* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1985).

<sup>26</sup> Nahum Megged, “Lección de cocina”, en *Rosario Castellanos. Un largo camino hacia la ironía* (México: El Colegio de México, 1984), pp. 119-187.

<sup>27</sup> Rosario Castellanos, *Álbum de familia* (México: Joaquín Mortiz, 1971), pp. 7-22.

<sup>28</sup> Thomas Bente, “‘El guardagujas’ de J. J. A.: ¿sátira política o indagación metafísica?”, en *Cuadernos Americanos* (México, 1972), vol. XXI, núm. 6, pp. 205-212.

## De la prehistoria al 68 y después

Aunque para algunos lectores podría parecer sorprendente, existen notables coincidencias entre las formas del humor en el cuento contemporáneo y algunos recursos del humor precolombino. Tan sólo en los textos de la tradición narrativa náhuatl, el humor está presente en los *cuicatl* (cantos), en los *huehuetlatolli* (consejos para la educación amorosa) y en los *itolloca* (crónicas históricas), como el que cuenta cómo la caída de Tula se debió al deseo desmedido del tlatoani por las caderas anchas.<sup>29</sup>

Entre los *tlatolli* o relatos históricos, se encuentra el de la famosa Guerra de las Gordas, que cuenta cómo la caída de Tlatelolco fue originada por el mal aliento de Chalchiuhnenetzin. Y por supuesto, en este periodo también encontramos *parodias*, como el canto erótico de las mujeres de Chalco, que con el fin de pedir una reducción de impuestos se dirigieron a Axayácatl con un canto guerrero, retándolo... en el lecho amoroso.

Al dar un salto de varios siglos, se pueden encontrar otros antecedentes del cuento actual, especialmente en esta relación entre erotismo y política. Por ejemplo, en *El placer conyugal y otros textos similares*,<sup>30</sup> Guillermo Prieto narra, con humor y naturalidad, su visión de la cotidianeidad amorosa, entremezclada con la crónica de las costumbres y las preocupaciones políticas del momento. Otros cuentistas del siglo XIX también

---

<sup>29</sup> Este ejemplo y los que siguen han sido analizados con mayor detenimiento en mi trabajo "Humor and Culture in Mesoamerican Languages", ponencia presentada en el Sexto Encuentro Internacional sobre Humor e Ironía, realizado en la Universidad de Arizona, Tempe, en abril 1987, y publicado en *Latin American Indian Literatures Journal. A Review of American Indian Text and Studies* (Geneva College: Pennsylvania University, primavera de 1989), vol. v, núm. 1, pp. 81-91.

<sup>30</sup> Guillermo Prieto, *El placer conyugal y otros textos similares*, pres. de Ignacio Trejo Fuentes (México: SEP/Premià, 1984).

establecieron de manera humorística esta relación entre la vida íntima y la vida pública, como Manuel Gutiérrez Nájera y Victoriano Salado Álvarez.

Durante la revolución hay poco espacio para el humor, aunque el desencanto irónico que muestra Julio Torri en su microrelato “De fusilamientos” es ya de 1915.<sup>31</sup> Algún tiempo después, en 1936, Baltazar Izaguirre Rojo, en “El cuento de Godinez”,<sup>32</sup> ofrece una parodia de los cuentos con tema revolucionario.

En el periodo comprendido entre 1929 y 1958, algunos cuentistas publican relatos humorísticos memorables. Efrén Hernández crea espacios muy personales, habitados por personajes conjeturales, cuya existencia es ya motivo de asombro. De él, se conservan apenas una docena de relatos, con un humor enrarecido y sorprendente. Ramón Rubín, conocido por sus novelas del mundo mestizo, durante muchos años publicó cuentos realistas, breves y de fácil lectura, a los cuales él mismo ha organizado, siguiendo la tradición clásica, en trágicos, dramáticos, paradójicos y humorísticos, y en todos los cuales siempre hay una deliberada voluntad didáctica: entretener para enseñar.

La ironía de Julio Torri, como ha demostrado Serge I. Zaïtzeff recientemente,<sup>33</sup> es la de un escéptico, desencantado no sólo de sí mismo, sino también de la revolución, del matrimonio y, muy especialmente, de la sociedad en general, en la que observa, como algunos ironistas contemporáneos, una hipocresía que lo permea todo. Esta hipocresía oculta vicios como la solem-

---

<sup>31</sup> Julio Torri, *Tres libros. Ensayos y poemas / De fusilamientos / Prosas dispersas* (México: FCE, 1964), pp. 49-50.

<sup>32</sup> Baltazar Izaguirre Rojo, *Grano de oro* (México: Eds. Botas, 1936), pp. 11-21.

<sup>33</sup> Zaïtzeff, *El arte de Julio Torri*.



nidad (en “De funerales”),<sup>34</sup> la mentira (en “De una benéfica institución”),<sup>35</sup> la indiferencia (en “Era un país pobre”),<sup>36</sup> la ignorancia (en “La humildad premiada”)<sup>37</sup> y la burocracia (en “Gloria mundi”).<sup>38</sup> Muchos cuentistas actuales han adoptado de Torri esa forma extrema de la cortesía que es la brevedad.

De los otros cuentistas anteriores a 1960, es imprescindible mencionar relatos humorísticos como “El guardagujas” y “Anuncio”<sup>39</sup> de Juan José Arreola, el erudito relato “La mano del comandante Aranda” de Alfonso Reyes<sup>40</sup> y el multicitado diálogo contenido en “Luvina”<sup>41</sup> de Juan Rulfo, que en su aparente sencillez encierra una memorable ironía:

—¿Dices que el Gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú conoces al Gobierno?

Les dije que sí.

—También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del Gobierno.<sup>42</sup>

Finalmente, en 1958, se publica el primer libro de cuentos de una de las más interesantes mujeres cuentistas de este periodo: *Tiene la noche un árbol*, de Guadalupe Dueñas, que contiene textos también memorables, como “La timidez de

---

<sup>34</sup> Torri, *Tres libros. Ensayos y poemas / De fusilamientos / Prosas dispersas*, p. 23.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 38-41.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 77-81.

<sup>39</sup> Arreola, *Confabulario definitivo*, pp. 77-84 y 123-128, respectivamente.

<sup>40</sup> Alfonso Reyes, *Quince presencias 1915-1954* (México: Obregón, 1955), pp. 173-183.

<sup>41</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1972), pp. 131-146.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 143-144.

Armando”, “El correo” y “Prueba de inteligencia”.<sup>43</sup> Ocho años después, publicó su colección *No moriré del todo*, que contiene el relato del mismo nombre.<sup>44</sup>

En 1954, Carlos Fuentes publicó *Los días enmascarados*, en el que se incluye “En defensa de la trigolibia”,<sup>45</sup> una incisiva parodia del lenguaje de la burocracia internacional, escrita en plena guerra fría. En este cuento, la Trigolibia significa indistintamente el “Mundo Libre” y el “Socialismo”, pues en cierto momento ambos discursos son intercambiables. Además de explicar la Declaración de los Trigolibios del Hombre, se recuerdan los principios del Padre de la Trigolibia: Trigolibín.

La década de 1960 se caracteriza, en general, por la escritura de cuentistas intimistas y muy poco afectos al humor, como Juan García Ponce, José de la Colina, Sergio Pitol, Elena Garro, Inés Arredondo, Salvador Elizondo y José Revueltas. En este contexto, ofrece un refrescante contraste la publicación de *Hacia el fin del mundo* (1969),<sup>46</sup> el primer libro de cuentos de René Avilés Fabila, quien en los siguientes veinte años ha publicado otros nueve libros de cuentos. En todos ellos, Avilés Fabila alterna el humor con las historias de amor, la imaginación fantástica y un permanente interés por la política y la palabra impresa.

Es precisamente en este momento cuando el humor empieza a ocupar un lugar de mayor importancia en el cuento mexicano y es también cuando el mismo género empieza a llegar a una relativamente mayor audiencia que antes y a lograr un

---

<sup>43</sup> Guadalupe Dueñas, *Tiene la noche un árbol* (México: FCE, 1985), pp. 86-91, 31-34 y 15-18, respectivamente.

<sup>44</sup> Guadalupe Dueñas, *No moriré del todo* (México: Joaquín Mortiz, 1976), pp. 123-128.

<sup>45</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Novaro, 1966), pp. 31-37.

<sup>46</sup> René Avilés Fabila, *Hacia el fin del mundo* (México: FCE, 1969).

mayor efecto en la misma sociedad civil. Entre 1967 y 1971, con intervalos de dos años, se publican tres libros imprescindibles para la historia de la ironía en el cuento mexicano: *La ley de Herodes y otros cuentos* de Jorge Ibargüengoitia, *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso<sup>47</sup> y *Álbum de familia* de Rosario Castellanos. En este último, se incluye el relato “Lección de cocina”, tal vez el más divertido y a la vez el más serio texto que se haya escrito en México sobre la condición de la mujer en el matrimonio tradicional.

Monterroso, por su parte, es el cuentista mexicano (si bien, nacido en Guatemala) sobre el que se ha escrito más que sobre cualquier otro, con la evidente excepción de Rulfo, y es, sin duda, el autor de cuentos irónicos más leído en la historia de nuestra narrativa. Los cuentos de Jorge Ibargüengoitia han recibido menos atención crítica que sus novelas, a pesar de lo cual sigue siendo un cuentista muy leído.<sup>48</sup>

También en estos años se publica *El viento distante* de José Emilio Pacheco, cuentista de una ironía existencial, próximo, en algunos de sus relatos, a lo grotesco, lo fantástico y a la literatura del absurdo. Y Sergio Golwarz publica sus *Infundios ejemplares*,<sup>49</sup> colección de parodias, glosas, ejercicios de estilo, viñetas, paráfrasis y guiños al lector, caracterizados por una deliberada y programáticamente creciente economía de recursos, que lo llevan a concluir su libro con el relato titulado “Dios”, y que dice, simplemente: “Dios”.

---

<sup>47</sup> Augusto Monterroso, *La oveja negra y otras fábulas* (México: Joaquín Mortiz, 1969).

<sup>48</sup> En el momento de escribir estas líneas, existe un sólo estudio publicado sobre la narrativa de Ibargüengoitia: Jaime Castañeda, *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia (Breve comentario sobre su obra narrativa)* (Guanajuato: Gobierno de la Ciudad de Guanajuato, 1988). Sobre sus cuentos, véase el capítulo 5: “Crónicas autobiográficas” (pp. 65-71).

<sup>49</sup> Sergio Golwarz, *Infundios ejemplares* (México: FCE, 1967).

Precisamente en 1968, ese año axial para nuestra historia reciente, se publicó por primera vez el relato “Cuál es la onda” de José Agustín, incluido en su libro de cuentos *Inventando que sueño*. En este relato, el humor es el producto de una peculiar combinación de juegos de palabras y juegos tipográficos, alusiones al mundo de la literatura, la música y la política, parodia, heteroglosia, autoironía y una recurrente interpelación al lector. Se trata, entonces, de un festival de recursos técnicos (en la forma de *pastiche* de las novelas de Cortázar), como una especie de pirotecnia verbal al servicio de una peculiar visión del rock, la literatura y el amor.

En la década de 1970, se publicó la *Enciclopedia de latinoamericana omnisciencia* de Federico Arana,<sup>50</sup> desparpajada y personalísima visión de nuestra idiosincrasia cultural y política, escrita en relatos de un humor aparentemente ingenuo y claramente barroco. Y entre las mujeres cuentistas de este periodo se encuentran Margo Glantz (*Las mil y una calorías*)<sup>51</sup> y Elena Poniatowska (*De noche vienes*),<sup>52</sup> con dos tipos de humor muy distintos entre sí: lúdico y compasivo, respectivamente, y siempre desde una perspectiva evidentemente femenina y con una preocupación por mostrar las paradojas de la vida cotidiana.

### **El humor y la ironía: paréntesis teórico**

Podemos iniciar estas notas señalando que, al estudiar el humor y la ironía en la narrativa, es necesario partir del reconocimiento de que hay muchas formas de la ironía, además de la

---

<sup>50</sup> Federico Arana, *Enciclopedia de latinoamericana omnisciencia* (México: Joaquín Mortiz, 1977).

<sup>51</sup> Margo Glantz, *Las mil y una calorías* (México: Premià, 1978).

<sup>52</sup> Elena Poniatowska, *De noche vienes* (México: Grijalbo, 1979).

más común, llamada en ocasiones ironía *verbal*, en la que el narrador tiene la intención de que el lector entienda lo opuesto al sentido literal. De hecho, todas las formas de la ironía —y ésta podría ser definición general— consisten en la presencia simultánea de dos puntos de vista opuestos. El humor, por su parte, carece de una intencionalidad específica, por lo que tiene más proximidad con lo absurdo, lo gratuito y lo inesperado.<sup>53</sup>

Es muy frecuente encontrar en los cuentistas considerados como irónicos la llamada ironía del *narrador*, que ocurre cuando éste y el personaje sostienen puntos de vista opuestos o cuando lo que hace un personaje contradice lo que el narrador afirma de él. Esto es lo que Wayne C. Booth llamó un “narrador poco confiable”.<sup>54</sup>

Por otra parte, la ironía del *destino* es otra forma de la ironía y consiste en la presencia de una contradicción entre lo que ocurre a los personajes y lo que era deseable o esperado por ellos. La ironía *cósmica* o *metafísica* consiste en tomar conciencia del hecho de que el hombre, a pesar de todos sus esfuerzos, está inevitablemente condenado a morir; y la ironía *situacional* es el producto de reconocer la existencia de una situación contrastante o marcadamente incongruente dentro del universo narrativo.

A lo anterior, pueden añadirse el *sarcasmo*, es decir, una afirmación amarga mezclada con un tono de broma, y la parodia, *id est*, una imitación de las convenciones narrativas de un canon genérico o estilístico.

---

<sup>53</sup> Para una discusión más detenida sobre la naturaleza de la ironía narrativa, véase mi trabajo “Aproximaciones teóricas a la ironía”, en *Asedios a la palabra. Ensayos sobre el lenguaje y la lectura en la narrativa y los procesos editoriales*.

<sup>54</sup> Véase especialmente el capítulo 12 de su *Retórica de la ficción*, “El precio de la narrativa impersonal, II: Henry James y el narrador no fidedigno”. Wayne C. Booth, *Retórica de la ficción* (Barcelona: Antoni Bosch, 1978), pp. 321-354.

La naturaleza de la ironía exige al lector el reconocimiento de ciertas convenciones de tipo lógico, lingüístico o genérico, es decir, el reconocimiento de determinadas convenciones semánticas, retóricas o estructurales.

Pero más allá de estos problemas técnicos, lo que interesa en el estudio de la ironía narrativa es la ambigüedad ética y estética que se encuentra en todo texto irónico y que la distingue del humor. Mientras el humor ofrece una visión del mundo en la que se muestra alguna incongruencia, la ironía asume esta contradicción en la estructura misma del texto, expresándola en forma igualmente paradójica.

La ironía narrativa no constituye un juicio moral acerca del mundo, pero quien le da forma y quien la lee se ve ante la posibilidad de optar por una u otra visión del mundo o bien por reconocer la misma fragmentación e imperfección de este mismo mundo narrativo.

Si reconocemos que el humor adopta los mismos recursos técnicos ya mencionados para definir a la ironía, esto nos lleva a preguntarnos: ¿es la ironía una forma del humor o puede establecerse una distinción clara entre ambas? Para responder a esta pregunta conviene recordar que el humor, al ser un acto lúdico, no posee ningún fin externo a sí mismo. Por ello, todo texto irreductiblemente multivalente es “esencialmente humorístico”.<sup>55</sup> El humor, al ser gratuito, es relativamente anárquico y, en ese sentido, “escapa a las reglas de la economía social o lingüística”.<sup>56</sup>

Así, para considerar a un texto humorístico como irónico es suficiente con reconocerle una intención crítica, una ver-

---

<sup>55</sup> Candace D. Lang, “Irony/Humor: Assessing French and American Cultural Trends”, en *Boundary 2. A Journal of Postmodern Literature* (Nueva York, State University of New York at Binghamton, primavera de 1982), vol. X, núm. 3, pp. 271-302. Véase especialmente la página 276.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 277.

dad, una utilidad cualquiera. A esto lo podríamos llamar, con Candace Lang, una *reductio ad rationem* del humor, a favor de la ironía y a cargo del lector. En todos los casos, la distinción entre humor e ironía podría establecerse en la frontera que separa libertad y razón, polisemia e interpretación, placer y verosimilitud.

La ironía es, entonces, la forma más completa de escepticismo y, por ello, es un producto de la razón: es un acto intencional, que significa el reconocimiento de una paradoja. El humor, en cambio, es el producto de la libertad que significa poder jugar con las incongruencias del mundo, con las palabras, las reglas y las convenciones. En una palabra, mientras la ironía es la expresión de un desencanto, el humor es un ejercicio de la imaginación.

### **Lectura de nueve cuentistas contemporáneos**

A continuación me detendré a comentar brevemente las características generales de la obra de algunos cuentistas que juegan con el humor y la ironía, entre los nuevos escritores mexicanos que han publicado su obra a partir de 1979.<sup>57</sup> Ellos son Alejandro Rossi, Hugo Hiriart, Guillermo Samperio, Bárbara Jacobs, Agustín Monsreal, Juan Villoro, Lazlo Moussong, Manuel Mejía Valera y Emiliano Pérez Cruz.

Alejandro Rossi es, tal vez, el mejor representante del nuevo cuento mexicano, precisamente si atendemos la dificultad que ofrece para considerarlo como cuentista en el sentido más tradicional. Rossi nació en Italia (1932) y desde hace mu-

---

<sup>57</sup> Con la excepción de Guillermo Samperio, que empezó a publicar libros de cuento desde 1974, pero que pertenece a la generación de escritores nacidos después de 1945 y, más importante aún, cuya escritura ha mostrado una apreciable evolución temática y formal en los últimos años.

chos años vive en México, donde ha escrito su obra literaria. Su *Manual del distraído* (1979)<sup>58</sup> reúne relatos, sorpresas, minucias, residuos y protestas radicalmente personales: relatos de la historia familiar contados con el fin de mostrar su irrelevancia; sorpresas descritas con el orgullo de un coleccionista resignado; minucias cotidianas observadas con sarcasmo por artistas y escritores; residuos de investigaciones más sistemáticas sobre filosofía o sobre el lenguaje; protestas por el empleo de un término anacrónico o por lo excesivo de ciertas explicaciones. Algunos textos se balancean indecisos entre la anécdota y la epistemología (“Por varias razones”)<sup>59</sup> o entre el cuento y las disquisiciones sobre el proceso de escribir un cuento (“Un preceptor” y “Sin sujeto”).<sup>60</sup>

El autor nos toma el pelo justo al hacer explícitas sus trampas pues esta extrema honestidad nos mantiene desarmados. Sus confesiones de súbita descalificación de sí mismo, al final de una compleja disertación, son un gesto de suprema arrogancia, la de quien simula sus dudas en una retórica que traiciona sus orígenes escolásticos y se divierte ante su propia falta de obvedad.

Esta coexistencia de elementos diferentes es también característica de sus libros de relatos: *El cielo de Sotero* (1987), que a su vez contiene los cuentos de *Sueños de Occam* y parte de *La fábula de las regiones* (1988).<sup>61</sup> En el primero, la descripción de lo inmediato y el tratamiento de lo cotidiano con imágenes originales y ausencia de metáforas, donde la anéc-

---

<sup>58</sup> Alejandro Rossi, *Manual del distraído* (México: FCE, 1997).

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 114-118.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 45-53 y 163-167, respectivamente.

<sup>61</sup> Alejandro Rossi, *El cielo de Sotero* (Barcelona: Anagrama, 1987). Incluye los cinco relatos de *Sueños de Occam*, el primer relato de *La fábula de las regiones* y dos relatos inéditos. *Sueños de Occam* (México: UNAM, 1983). *La fábula de las regiones* (México: Eds. del Equilibrista, 1988).



dota se resuelve con la vaguedad de la incertidumbre, muestra a un verdadero escéptico, inteligente y lúdico. Basta leer “Un café con Gorrondona”<sup>62</sup> o el fragmentario “Diario de guerra”<sup>63</sup> para comprobar su declarado gusto por el juego, por la moral, por la amistad “y sobre todo, por la literatura”.

*La fábula de las regiones* contiene tres relatos en los que se propone una mitología particular acerca del enfrentamiento entre la Nación y las Regiones. En este espacio narrativo, los conjurados, generales y sobrevivientes de misteriosos levantamientos populares, recuerdan a sus héroes, mártires y benefactores, con desprecio por los historiadores oficiales. En esta fábula memoriosa, más irónica ante la arrogancia del centralismo que deliberadamente visionaria, los protagonistas creen en la Patria, sin por ello aspirar a comprenderla.

Leer la prosa de Rossi significa correr el riesgo de instalarse en un mundo enrarecido, donde todo es visto desde una perspectiva extrañamente distante, con el leve asombro que convierte en aventura irrepetible el simple acto de cruzar una calle o visitar el consultorio de un dentista. Cada libro de Rossi es, como el descrito por uno de sus personajes, “Un libro acumulativo, desordenado, que, sin embargo, deja una incómoda sensación de inmensidad”.<sup>64</sup>

Hugo Hiriart (1942), en *Disertación sobre las telarañas y otros escritos* (1980),<sup>65</sup> ha cristalizado un género difícilmente repetible, a medio camino entre el ensayo, el poema en prosa, la erudición historiográfica y el relato mitológico. Su fórmula de

---

<sup>62</sup> Rossi, *El cielo de Sotero*, pp. 53-66. *Un café con Gorrondona* (México: Joaquín Mortiz, 1999), pp. 19-31.

<sup>63</sup> Rossi, *El cielo de Sotero*, pp. 67-86.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>65</sup> Hugo Hiriart, *Disertación sobre las telarañas y otros escritos* (México: ERA, 1993).

escritura, como la de un alquimista, consiste en dar más peso en cada texto a cada uno de estos ingredientes y así discurrir lúdicamente sobre las cosas y los animales, los filósofos y los locos, los oficios y las percepciones del mundo inmediato. ¿Cómo definir una escritura en la que interesan lo mismo la anfibología de la gelatina que la arqueología del papalote, una taxonomía de los instructivos o la utilidad de los jardines? Estos textos someten lo próximo a un examen a la vez riguroso y sorprendente, por el cual lo trivial se ve sujeto a sufrir las metamorfosis de una escritura permanentemente inquisitiva, que diserta con el único fin de maravillarnos por un instante ante lo que consideramos como natural (sea la osamenta de una rana o la textura de una madeja) o como nuestra herencia cultural (sea la prosa de Stevenson o la imaginación de historiador de Plinio el Viejo). En estos textos, el autor busca el sentido de una épica, lo que no es otra cosa que una búsqueda puramente estética. Elige para ello los extremos: lo más próximo o lo más antiguo, lo más recóndito o lo más estrafalario y, a todo ello, lo trata con la misma elegancia de un relojero que trabaja con mecanismos cuya única finalidad es el placer de la minuciosidad.

Basta detenerse un momento sobre uno de estos textos para ver cómo funciona este complejo mecanismo literario. Uno de sus trabajos más redondos es, precisamente, “Sobre el huevo”.<sup>66</sup> En esta disertación, se llega a interesantes conclusiones de carácter metafísico (la gallina es anterior al huevo, por la anterioridad del acto sobre la potencia), geométrico (el huevo como equilibrio de la caída libre detenida en una cáscara), psicológico (el huevo como espera objetivada, “el Godot de los seres”)<sup>67</sup> y semántico (el huevo entre la onomatopeya y la duda).

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 15-25.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 19.

La gratuidad de esta colección de 36 disertaciones-relatos llega a su mayor grado de perfección al tratar sobre la telaraña, esa “red perfecta, osamenta de la armonía, frágil restauración de la sensatez o unos cuantos hilos tejidos por la mano de los dioses”,<sup>68</sup> que recuerda, en su ingeniosidad, lo dicho en otra parte del mismo libro sobre la gelatina:

detenida entre el sólido y el líquido, que va y viene como un ponto secretamente atado y secretamente libre, palpitante y trémula, esa materia dudosa que atarea más allá de toda esperanza, las manos que quieren atraparla, monstruo remiso al vaso y a la cuchara e indócil al modelado y a la caricia, perdurable vuelo de acróbata, Babel de la solidez, hueso alimenticio y baile de máscaras es la historia de las construcciones.<sup>69</sup>

El método de estas disertaciones es variable, pero en ocasiones parodia un tratado científico (aspectos estéticos, deportivos y morales del matamoscas) y en ocasiones toma como punto de partida un animal convertido en mito (“Breve discurso sobre el ibis”),<sup>70</sup> un género recién descubierto (“Nuevos elementos de literatura telefónica”)<sup>71</sup> o un objeto aparentemente ínfimo (“no hablamos ya del guerrero normando que partía longitudinalmente alfileres de un golpe de sable”). En estos “escritos”, como los llama su autor, retoma el humor de los primeros ensayos de Salvador Novo, pero con una voluntad de parodiar las mejores virtudes de la erudición.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 11-14.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 56-59.

Guillermo Samperio (1948) es autor de nueve libros de cuentos,<sup>72</sup> en los que combina y alterna erotismo, humor y política, elementos comunes en muchos otros cuentistas jóvenes. En sus primeros libros, se puede observar algunas influencias que han sido asimiladas a lo largo del tiempo: el movimiento estudiantil de 1968, la imaginación fantástica de Julio Cortázar y la afición por el rock. Su prosa es siempre coloquial, casi siempre como una conversación amistosa, por lo que algunos de sus textos más populares son viñetas alegóricas de corte fantástico, como “Tiempo libre”<sup>73</sup> (un hombre se transforma en periódico y es recogido por su esposa en la mañana) o “La señorita Green”<sup>74</sup> (una mujer verde conoce a un hombre violeta):

La mujer verdiazul vio un dragón encantador. El hombre violeta vio una cascada de peces. El hombre violeta se acercó a la mujer verde y la mujer verde se acercó al hombre violeta. Entonces, un dragón violeta voló hacia la cascada y ahí se puso a jugar hasta que se dejó ir en la corriente de peces.

Luego, cerraron la puerta.<sup>75</sup>

En algunos de sus textos es capaz también de tocar las fibras del poema en prosa (en “Algo sobre el color”:<sup>76</sup> “Las líneas donde un pigmento se une a otro son como navajas de papel. Y sobre sus filamentos amamos.”)<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> Guillermo Samperio, *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos, 1974-1999* (México: FCE, 1999).

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 233-234.

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 235-237.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 236-237.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 244-246.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 245.

En *Gente de la ciudad* (1986),<sup>78</sup> el autor ha reunido 45 imágenes urbanas, instantáneas que todo habitante de la ciudad de México podría reconocer como parte de una experiencia entrañable y colectiva. Este retrato común, como impresiones de un ritual de observación, incluye la descripción de objetos del entorno arquitectónico que tienen ya una personalidad propia, así como encuentros fugaces, itinerarios de erotismo urbano, imágenes oníricas provocadas por el terremoto y una galería de personajes familiares que reciben su justa definición como leyendas de nuestra contemporaneidad: la Silenciosa Mujer de Mediodía (iluminando la estrecha acera),<sup>79</sup> el Hombre de la Penumbra (resignado oficinista a la deriva),<sup>80</sup> la Mujer Mamazota (al parecer en vías de extinción)<sup>81</sup> y el Misterioso Hombre de las Llaves (incrustado en lo más profundo de la burocracia).<sup>82</sup> Con esta colección de viñetas urbanas, el amor por la ciudad se une a las obsesiones de un permanente buscador del cambio, que en ellas muestra sus mejores virtudes como narrador: sencillez, ingenio y una capacidad para mostrar atmósferas a través de la definición de sus personajes.

Bárbara Jacobs (1947), en *Doce Cuentos en contra* (1982),<sup>83</sup> se detiene, con paciencia de caligrafista, a describir las minucias de lo cotidiano: los sueños, las frustraciones, las reflexiones, las paradojas y los recuerdos de sus personajes. El tono levemente humorístico, especialmente en las disquisiciones y los largos paréntesis que suelen aparecer en algunos de sus

---

<sup>78</sup> Guillermo Samperio, *Gente de la ciudad* (México: FCE, 1986).

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 119-122.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 21-24.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 33-37.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 27-30.

<sup>83</sup> Bárbara Jacobs, *Doce cuentos en contra* (México: ERA, 1990).

relatos, inevitablemente produce una sensación de cálida intimidad, de conversación confiada y confiable. El volumen incluye 17 textos, algunos de ellos en torno a la misma actividad de leer (“La barca en la orilla”),<sup>84</sup> de escribir (“Respuesta en silencio”)<sup>85</sup> y de querer escribir (“Carol dice”).<sup>86</sup> La aprehensión por medio de la memoria (“Estimación aproximada”),<sup>87</sup> los riesgos del olvido (“Volver a empezar”),<sup>88</sup> la fugacidad del presente (“Atardecer en la playa”)<sup>89</sup> y la musicalidad de las emociones (“Notas y clave”)<sup>90</sup> se condensan en uno de los mejores relatos del libro: “Retrato conjetural”.<sup>91</sup> Aquí acompañamos a la joven madre soltera a lo largo del día, mientras atiende a su bebé y piensa en todo aquello que pudo haber llegado a ser, y cuyo ritmo se resuelve en una imagen con la que la escritura logra acercarse a lo inasible, precisamente en el momento de la mayor ironía.

La fuerza de estos textos parece radicar en la morosidad de sus descripciones y razonamientos. Se trata, en muchos de ellos, de no decir lo que se espera de una situación cualquiera y cuestionar el sentido común con las armas de la literatura. Esta visión cuidadosa de lo que, en nuestra prisa, pasamos por alto produce visiones interiores, súbitas epifanías mientras pasa una nube, imágenes soñadas de lo que podría haber ocurrido. Se trata de un mundo introspectivo, ordenado por complicidades afectivas, donde la presencia de los argumentos –impecablemente contruidos– provoca su efecto como resul-

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 46-52.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 37-43.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 11-32.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 53-55.

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>90</sup> *Ibid.*, pp. 95-97.

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 67-71.

tado de aplicar su rigurosidad a lo que sabemos de antemano que es una certera intuición.

Agustín Monsreal (1941), en *La banda de los enanos calvos* (1987),<sup>92</sup> exhibe una incisiva preocupación por la actividad del escritor —sus dudas, contradicciones, necesidades y obsesiones— y por la indiferencia que existe en los demás hacia su actividad. Sus textos son ocasional y deliberadamente digresivos, pero tienen la necesaria disciplina que exige la brevedad.

El empleo de fórmulas disertativas se hace en un tono paródico, con el fin de decir lo más serio con absoluta desfachatez, con el empleo de metáforas del habla cotidiana. A su vez, lo más familiar e inmediato es convertido en objeto de una reflexión generalmente iracunda ante la realidad cosmética que ofrece la publicidad, ante la posibilidad de que el cinismo se convierta en el signo de nuestra identidad nacional, ante la indiferencia colectiva hacia el analfabetismo, ante las sutiles formas de prepotencia del hombre sobre la mujer o ante la corrupción en el empleo de la palabra “pueblo”.

Lo más característico de Monsreal es no sólo su rabia ocasional, sino también su defensa de aquello que le entrega sus secretos, como la vieja ciudad de Mérida, a la que ofrece una descripción extática, como una amada siempre accesible y dispuesta a confortarnos, siempre que se mantenga fiel a sí misma.

Juan Villoro (1956) reunió en *La noche navegable* (1980)<sup>93</sup> una serie de relatos de adolescentes de clase media, aficionados al fútbol y a andar en patineta, eternamente vestidos con tenis y sudadera, cuya mayor proeza es jugar en la bañera o descubrir la manera de besar como adultos. Estos personajes se ven aquí transformados en protagonistas de epifanías ima-

---

<sup>92</sup> Agustín Monsreal, *La banda de los enanos calvos* (México: SEP, 1987).

<sup>93</sup> Juan Villoro, *La noche navegable* (México: Joaquín Mortiz, 1995).

ginarias en las que alguien que viaja a los Estados Unidos “lo único que hace es hablar de su novia y los nopales”<sup>94</sup> y en las que vive con una permanente sensación de estar “al final de algo grandioso”,<sup>95</sup> pero cuyas aventuras se reducen a pedir una leche malteada gigante “y llena de espuma”<sup>96</sup> (“El verano y sus mosquitos”).<sup>97</sup> El título del libro alude al cuento del mismo nombre,<sup>98</sup> en cuyo final las manos de la protagonista avanzan despacio hacia el cuello de su novio “como un barco de vela que desaparece en la oscuridad cargado de pan, de miel, de flechas y de ánforas de vino”.<sup>99</sup>

Al año siguiente de haber publicado su segundo libro, *Albercas* (1985), publicó *Tiempo transcurrido* (1986),<sup>100</sup> con el subtítulo de *Crónicas imaginarias*. Se trata, explica el autor, de “imaginar historias a partir de ciertos episodios reales y de un puñado de canciones”,<sup>101</sup> con un relato para cada año en el lapso que va de 1968 a 1985. A pesar de ser éstas las dos fechas más significativas en la historia reciente del país, estos relatos no tienen la pretensión de ser una crónica panorámica de estos años. El resultado es un libro ligero y con personajes cuyas aventuras muestran los efectos del rock en toda una generación. Entre estos relatos, destaca el de la cantante de rock guadalupano (precisamente Madonna de Guadalupe), que ofrecía conciertos frente a la Basílica y en cuyo clímax los músicos la acariciaban sobre el escenario, mientras ella arrojaba al

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp. 55-70.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 71-84.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>100</sup> Juan Villoro, *Albercas* (México: Joaquín Mortiz, 1985). *Tiempo transcurrido* (*Crónicas imaginarias*) (México: FCE, 1999).

<sup>101</sup> Villoro, *Tiempo transcurrido* (*Crónicas imaginarias*), p. 12.



público hostias multicolores (“1983”).<sup>102</sup> O la historia de Rocío: en una época en que los gustos musicales se polarizaban, la chava indefinida, asediada por todos, seguía siendo incapaz de articular algo más allá de un rotundo “o sea...”<sup>103</sup>

El humor de Villoro es, por la proximidad que muestra con sus personajes, una manera de ejercitar la autocrítica y forma parte de la búsqueda de una identidad compartida, lo que ya es, de por sí, un rasgo generacional.

Lazlo Moussong (1936) reúne, en *Castillos en la letra* (1986),<sup>104</sup> 32 juegos de muy diversa naturaleza: parodias de la literatura de vampiros, apócrifas secuelas de las parábolas sufis, un relato experimental a partir del *Jabberwocky* de Lewis Carroll y visionarias fábulas de nuestro desarrollo urbano.

En este libro coexisten, con toda naturalidad, el “edificante” diálogo entre el narrador y un torturador policiaco (a propósito de la vitalidad de nuestra lengua) y una carta de separación amorosa,<sup>105</sup> influida por la jerga sexenal de los “proyectos, planes, programas, sistemas, implementaciones, instrumentaciones”.<sup>106</sup> En medio de estas bromas aparentes, el autor revela, en “Tres mujeres en mi vida”,<sup>107</sup> cómo percibe a sus dos amantes y a su esposa, que resultan ser, respectivamente, Montreal (joven, bella y sensible), Nueva York (seductora incapaz de amar) y México (fodonga, improvisada y mañosa). En este íntimo recuento emocional, el autor muestra en qué consiste el amor por las ciudades y descubre que amar

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 81-85.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>104</sup> Lazlo Moussong, *Castillos en la letra* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986).

<sup>105</sup> *Ibid.*, pp. 121-125.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 109-112.

a “un ser humano es vivirlo como turista”.<sup>108</sup> Es éste un libro de *boutades* y confesiones, más emparentado con Nasrudin que con la patafísica de Jarry, en el que la risa busca la iluminación.

Manuel Mejía Valera, en *Adivinanzas* (1988),<sup>109</sup> ofrece una serie de viñetas que parodian el juego infantil de definir una palabra (un concepto, un mito, una letra) por medio del recuento de sus efectos, sus sílabas, sus equivalencias, sus atributos, sus conductas, sus conjuros: “Abre las puertas de lo remoto y, rica en luminarias, con sus claras ondas riega desatadas palabras” (“El avemaría”).<sup>110</sup>

El efecto acumulativo y la reformulación inédita provocan sorpresa, aunque violemos la regla inicial y decidamos leer la solución de antemano: “Acompañantes de mujeres en sus pasos distraídos y en sus malos pasos, nuestro ser empieza en un punto y en un punto ha de acabar” (“Las medias”).<sup>111</sup>

Su relativa gratuidad se justifica, como en todo juego, al lograr un efecto de extrañamiento y diversión, llegando también a la inequívoca sentenciosidad del epigrama: “Devora el calor del ocaso, esa suerte del mal suspenso entre el amor y el deseo” (“El dragón”).<sup>112</sup>

Adoptando aquí, por un momento, el mismo tono doctoral (que, sin embargo, aspira a ser leído entre líneas), puede decirse que cada página de *Adivinanzas* comparte los elementos esenciales del mejor cuento corto: alteración de la estructura secuencial (el título es convertido en respuesta); aleatoriedad del protagonista (sustituido por sus rastros); tendencia a la metaforización (como enumeración enigmática)

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>109</sup> Manuel Mejía Valera, *Adivinanzas* (México: UNAM, 1988).

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 18.

y preferencia por la alusión (los indicios convertidos en narrativa): “Desordené el universo. Nací de un ser embriagado en una mueca de hastío y aletargado entre salmos que horadaban la verde tiniebla. Abolí estériles cosechas a la sombra de un manzano, con sólo una astilla de polvo” (“La mujer”).<sup>113</sup>

A pesar de sus raíces pedagógicas, esta colección de mitologías instantáneas constituye una historia natural de la paradoja, con la ambigüedad del poema en prosa y la nitidez del aforismo: “Ebrío vino que apresura la libertina redención del hombre” (“La poesía”).<sup>114</sup>

Emiliano Pérez Cruz es autor de tres libros de cuentos: *Tres de ajo* (1983), *Si camino voy como los ciegos* (1987) y *Borracho no vale* (1988).<sup>115</sup> En estos relatos, la recreación del lenguaje popular urbano expresa una visión rabiosamente irreverente de la realidad social del país, en un tono agresivamente satírico y con el ingenio verbal característico de Ciudad Nezahualcóyotl, la zona de miseria más grande del mundo, situada en el norreste de la ciudad de México y formada, en su mayor parte, por inmigrantes llegados del interior del país, en busca de mejores condiciones de trabajo.

En estos cuentos testimoniales de nuestra realidad inmediata, los habitantes de esta zona conocen las consecuencias de la extrema pobreza y desprecian las formas que adopta la corrupción. Su memoria histórica del pasado inmediato refuerza su capacidad de indignación ante la represión política, el desempleo y la marginación social. Y sin embargo —o tal vez por ello mismo—, nunca pierden la capacidad para ejercitar el

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>115</sup> Emiliano Pérez Cruz, *Tres de ajo* (México: Oasis, 1983). *Si camino voy como los ciegos* (México: Delegación Cuauhtémoc, 1983). *Borracho no vale* (México: SEP/INBA/DDF/UAM/Plaza y Valdés, 1988).

sarcasmo, para enjuiciar con la frase certera a las autoridades civiles o para responder oportunamente a una deliberada provocación verbal. Uno de sus textos más ingeniosos es “Le tira a tira”,<sup>116</sup> donde la pirotecnia verbal exhibe las razones de un desempleado para convertirse en policía (es decir, en parte de la “tirana”).

En estos relatos, al comentar la próxima fiesta del barrio, un diálogo con el maestro de escuela o los intentos frustrados de convertirse en asaltantes, el personaje central y sus vecinos —periodiqueros, albañiles, aboneros— constituyen un retrato de la ciudad que rebasa los límites del costumbrismo, la crónica o la picaresca. Estos relatos son, antes que nada, un permanente y necesario ejercicio de humor corrosivo, tan pernicioso para las buenas costumbres como la misma miseria suburbana.

### **El cuento reciente, entre la indignación y el asombro**

En los cuentistas que se han comentado hasta aquí es posible reconocer dos grandes preocupaciones generales, expresadas a través del humor y la ironía: la literatura y la sociedad. En cuanto a lo primero, quienes se caracterizan por el empleo de la ironía y por la reflexión sobre el acto de escribir son principalmente Alejandro Rossi, Manuel Mejía Valera, Hugo Hiriart, Bárbara Jacobs, Agustín Monsreal, Martha Cerda, Óscar de la Borbolla y Lazlo Moussong. Algunos antecedentes literarios de estos escritores se encuentran en la obra cuentística de Efrén Hernández, Juan José Arreola, Julio Torri y Augusto Monterroso, escritores que aman la paradoja y la literatura sobre todas las cosas.

---

<sup>116</sup> Pérez Cruz, *Borracho no vale*, pp. 13-15.

En un segundo grupo podríamos incluir a la mayor parte de los demás cuentistas jóvenes, como Emiliano Pérez Cruz, Guillermo Samperio, Paco Ignacio Taibo II, Juan Villoro, Alain Derbez y (en Tijuana) Luis Humberto Crosthwaite. En la escritura de todos ellos se combina el registro de la identidad urbana y el sentido del humor. Además, hay numerosas coincidencias estilísticas e ideológicas entre estos escritores y algunos de los cronistas más agudos e irónicos de nuestra identidad urbana contemporánea, como José Joaquín Blanco, Hermann Bellinghausen y Carlos Monsiváis, quienes a su vez comparten el interés por registrar la cotidianidad anónima y colectiva de cuentistas como Armando Ramírez, Lorenzo y Fabrizio León, Gerardo Masso e Ignacio Betancourt.

Finalmente, el rasgo común más notorio en todos estos textos es el empleo simultáneo de las técnicas y la estructura de géneros en prosa distintos al cuento tradicional, transgrediendo así las fronteras entre todas estas formas de la escritura: el ensayo (Monsreal, Hiriart, Rossi), la crónica (Villoro, Pérez Cruz, Fabrizio León), las viñetas (Samperio), el diario (Monterroso, Rossi, Rafael Pérez Gay), la escritura epistolar (Jacobs), el poema en prosa (Mejía Valera), la crítica musical (Derbez) o las memorias, los sueños, las confesiones, los aforismos y las alegorías (Hernán Lavín Cerda).

Si antes de 1968 muy pocos escritores se interesaban por hacer reír a sus lectores, durante los últimos diez años ocurre lo contrario, pues son muy pocos los cuentistas (o muy pocos los autores de aquello que podemos llamar prosa breve) que no utilizan el humor y la ironía de manera constante. El reconocimiento de la creatividad, la diversidad y la riqueza de estas formas de escritura se puede formular diciendo que mientras mayor es la presencia en estos textos del humor y la ironía, más lejos están del cuento como un género cerrado, siempre igual a sí mismo y susceptible de ser englobado bajo

una única e inalterable definición. Sin embargo, en todos ellos persiste la presencia de una mínima línea narrativa o de una marcada tensión estructural –con frecuencia alegórica y minuciosa, no importa qué tan digresiva– como punto de partida para ejercitar la capacidad de síntesis, la posibilidad de sorprender al lector con un trozo de epifanía, o con la total ausencia de una finalidad específica y con la creación de un espacio de reflexión, o con la recreación de un ambiente evocado por ciertas imágenes.

La extensión de los textos escritos por todos estos cuentistas raramente excede las 4 páginas, es decir, las 1500 palabras, por lo que oscilan entre la microficción (menos de 200 palabras) y el cuento corto. Las formas de la ironía más empleadas son el *sarcasmo* (Pérez Cruz, Masso, Betancourt, Fabrizio León) y la *parodia* (Hiriart, Moussong, Valera, Rossi) o la adopción de una perspectiva original –una mirada crítica– sobre las paradojas de la vida cotidiana urbana (Samperio, Villoro, Monsreal, Taibo II, Pérez Gay).

En todos ellos hay una tensión estructural específica, que exige una escritura necesariamente breve, sea el producto de la coexistencia de dos líneas narrativas superpuestas o de visiones contrapuestas de un mismo universo moral (Monsreal), ideológico (Pérez Cruz), filosófico (Rossi) o estético (Derbez), cuya resolución no necesariamente se encuentra en las últimas líneas o al menos no de manera conclusiva.

Todos estos cuentistas continúan una tradición literaria en el ejercicio del *humor* al combinarlo con elementos de erotismo y política; en el ejercicio de la *ironía*, en su reflexión sobre la literatura, el lenguaje y las convenciones morales, estilísticas o genéricas, cuestionadas gracias al ejercicio de la *parodia*.

Estas nuevas formas de escritura invitan a discurrir nuevas formas de lectura, una nueva concepción de los géneros, precisamente con la participación activa y creativa del lector.

De ahí el empleo del humor y la ironía, donde el lector tiene la última palabra, pues de él depende, entre otras cosas, que un texto humorístico sea leído como irónico.

Podemos concluir estas observaciones afirmando que el nuevo cuento mexicano, especialmente aquel en el que se manifiestan el humor y la ironía, y que por ello se resiste a continuar las tradiciones del relato regional y del relato psicologista, dominantes durante las tres décadas anteriores, es un cuento apreciablemente lúdico y no sólo experimental. Se trata, en una palabra, de una escritura vital que alterna el erotismo, la imaginación y la memoria de nuestra historia inmediata con la reflexión sobre la escritura, el testimonio de nuestras jornadas urbanas y el registro de los terremotos íntimos y colectivos. Al hacerlo, y al tomar su escritura con la suficiente seriedad como para recordar la importancia que tienen el juego, el humor y la ironía, en estos textos se nutre simultáneamente la capacidad de asombro y la capacidad de indignación de sus lectores.





## CUENTO MEXICANO DE HOY (LOS TRES RECIENTES LUSTROS) <sup>1</sup>

*Vicente Francisco Torres*

En 1977, el escritor colombiano Andrés Caicedo (1951), después de contemplar el primer ejemplar de su novela *¡Que viva la música!*, se suicida delante de su compañera. Para no fallar como en anteriores intentos, preguntó y le informaron que si disolvía en un vaso de agua el contenido de un montón de cápsulas, ni aunque tuviera el médico en la cabecera se salvaba. Con este acto mitificó su persona y su libro, e incluso tras él se suicidaron dos seguidores. María del Carmen Huerta (Mona), la narradora adolescente, enuncia así algunos de sus principios vitales:

Nunca dejes de ser niño, aunque tengas los ojos en la nuca y se te empiecen a caer los dientes. Tus padres te tuvieron. Que tus padres te alimenten siempre, y págales con mala moneda. A mí qué. Jamás ahorres. Nunca te vuelvas una persona seria. Haz de la irreflexión y de la contradicción tu norma de conducta. Elimina las treguas, recoge tu hogar en el daño, el exceso y la tembladera... Tú no te preocupes. Muérete antes que tus padres

---

<sup>1</sup> Véase Víctor Fuentes y otros, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, ed. de Sara Poot Herrera, corresponsables de la edición: Pablo Brescia y Alejandro Rivas (México: UNAM, 1996), pp. 147-163.

para librarlos de la espantosa visión de tu vejez y encuéntrame allí donde todo es gris y no se sufre...<sup>2</sup>

*¡Que viva la música!* es una celebración mortal del exceso (ya sea en forma de estridencia rockera o salsera —precisemos: Richie Ray y Bobby Cruz—, cocaína, sexo, hongos, alcohol, pepas, marihuana o violencia) que Caicedo llevó hasta sus últimas consecuencias en su persona. Umberto Valverde dice que la muerte del autor engrandeció un libro que es menor, pero a mí me resulta verdaderamente impresionante su violencia expresiva, la estulticia que ostenta cuando le da la gana, su catálogo de crueldades y el relato de las visiones y la decadencia física de los adictos. Curiosamente, Caicedo había leído con admiración a los escritores de la Onda mexicana; estimaba particularmente *Se está haciendo tarde. Final en Laguna*,<sup>3</sup> de José Agustín, y sabía exactamente el número de veces que los personajes forjaban churros en Acapulco.

Todo esto viene a colación porque *La X en la frente*, que preparó José Homero —una de las últimas antologías de cuento mexicano—, remite, por enésima vez, no sólo a la producción que encabezaron José Agustín y Gustavo Sainz (y que llevaron hasta sus últimas consecuencias Parménides García Saldaña y Jesús Luis Benítez), sino también a los planteamientos narcisistas, vitalistas y valemadristas enarbolados por el libro de Caicedo. “El rey guerrero”, de Luis Horacio Heredia,<sup>4</sup> sin

---

<sup>2</sup> Andrés Caicedo, *¡Que viva la música!* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977), pp. 185 y 187.

<sup>3</sup> José Agustín, *Se está haciendo tarde. Final en Laguna* (México: Joaquín Mortiz, 1973).

<sup>4</sup> Luis Horacio Heredia, “El rey guerrero”, en *La X en la frente. Nueva narrativa mexicana*, ed. y pról. de José Homero (Xalapa: Graffiti, 1995), pp. 11-22.

duda el mejor cuento del pequeño volumen, parece repetir la misma atmósfera de los libros de José Agustín: mota, rock, posters de Jimi Hendrix, Jim Morrison, William Burroughs, Henry Miller, alcohol y sexo, todo condimentado con algunas pinceladas posmodernas: rockolas para discos compactos, sida, videojuegos, *yuppies* y nuevos héroes, como Sid Vicious y Kurt Cobain. Veamos algunos planteamientos de los personajes:

Nos metimos a la plaza comercial y entramos al Bar Seven. En un momento dado la esporádica conversación derivó hacia los condones.

—¿Por qué te niegas a usarlos pinche Pancho? —obvio: Pancho soy yo, ¿o era?... coño, ya no sé si hablar en presente o en pasado.

—Porque como dice Joaquín Sabina, “si tu película es vivir cien años / no lo hagas sin condón / es peligroso que tu piel desnuda / roce otra piel sin esterilizar...”

—Ah chingaos, ¿de cuándo acá te gusta Sabina?

—No me gusta su música, pero algunas letras son chingonas. Pero ahí está la respuesta: no deseo vivir cien años ni ser Matusalén.

—¿Sí? Pero nada más deja que te caiga el sida, hasta vas a rezar.

—Me vale madres que me dé el sida. Soy un kamikaze. Es como jugar a la ruleta rusa. De todos modos nos podemos morir en cualquier rato: atropellados, hechos mierda en un choque, de una madriza.

—¿Lo dices en serio?

—Claro. Mira, no puedo vivir con miedo. Acabo de cumplir los veintiuno, tengo ganas de vivir, de rocanroleo, de gozar de las nenas, de la música. Eso mismo me hace tomar esa postura: no voy a encapucharme por miedo a la muerte. Si va a llegar así, que llegue... ¿No te das cuenta Alán? La vida es un riesgo. Desde que naces empiezas a morir. Como dice un cabrón, “la

vida mata”. De lo que se trata es simplemente que no quiero vivir como el resto del mundo: asustado, agazapado, haciendo lo que los demás me dicen... Prefiero morir joven, hermoso y maldito.<sup>5</sup>

Valgan las líneas anteriores para señalar tres cosas: primero, que sólo me ocuparé de los narradores que empezaron a publicar cuentos a fines de los ochenta –cosa que deja fuera a escritores reconocidos que continuaron publicando en estos años, como puede verse en *El naranjo*,<sup>6</sup> de Carlos Fuentes, o *Los espejos*,<sup>7</sup> de Inés Arredondo; segundo, que las propuestas de José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña siguen vigentes para algunos narradores jóvenes; y tercero, que el trabajo de los últimos prosistas citados fue definitivo para operar una transformación en la narrativa mexicana. Por mucha que sea la reserva con que se mire a los onderos, sin ellos, la prosa mexicana de hoy sería diferente. Claro que esa escritura juguetona, antisolemne y coloquial, que daba entrada a los medios de comunicación masiva, se dio en narradores como Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig, pero escritores como Armando Ramírez y Luis Zapata han reconocido que sin Agustín y Sainz sus libros hubieran sido distintos. Si por rechazo a la literatura de la Onda, Daniel Sada y Hernán Lara Zavala se vieron obligados a buscar nuevos caminos para alejarse de una literatura que parecía de moda, hubo autores, como Ignacio Solares y Juan Tovar, que prefirieron iniciar sus propias búsquedas: el segundo desarrolló una narrativa intimista, de sondeos delicados, y el primero comenzó a construir una obra extraña, llena de apariciones, entrevisiones, delirios, sueños, transmigración de almas y un

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 16-18.

<sup>6</sup> Carlos Fuentes, *El naranjo* (México: Alfaguara, 1993).

<sup>7</sup> Inés Arredondo, *Los espejos* (México: Joaquín Mortiz, 1988).

cuestionamiento de lo sagrado, que, en los últimos años, se enriqueció con el tratamiento de temas y personajes históricos. Curiosamente, Solares inició el desarrollo de sus obsesiones en su primer libro, *El hombre habitado*,<sup>8</sup> que fue de cuentos, y hoy, noviembre de 1995, vemos que su más reciente volumen, *Muérete y sabrás*,<sup>9</sup> también es de cuentos, y asedia nuevamente los tópicos mencionados arriba. El planteamiento y cuestionamiento de lo numinoso, que tanto preocupó a Solares, ha encontrado nuevos cultores en *Amor eterno*,<sup>10</sup> *La linterna de los muertos*<sup>11</sup> y *Los demonios de la lengua*,<sup>12</sup> de Enrique López Aguilar, Álvaro Uribe y Alberto Ruy Sánchez, respectivamente, y en novelas como *Donde deben estar las catedrales*,<sup>13</sup> de Severino Salazar.

Los escritores mexicanos que hasta aquí llevo mencionados me dan oportunidad para aclarar, de una vez, que, salvo unas cuantas excepciones, como Agustín Monsreal y Felipe Garrido, los prosistas cultivan lo mismo el cuento que la novela y en ambos géneros están planteadas sus mismas preocupaciones. Sirvan en este caso unas palabras que me dijo Jesús Gardea:

La diferencia entre un cuento y una novela mías es cosa que atañe al lector o al crítico hacerla. A mí me resulta muy difícil ver desde fuera las cosas que he escrito. Sin embargo, arriesgaré al respecto una idea: si escribir, para mí, es como pelear a sablazos, entonces digamos que a una novela la “líquido” (esto no es cierto,

---

<sup>8</sup> Ignacio Solares, *El hombre habitado* (México: Samo, 1975).

<sup>9</sup> Ignacio Solares, *Muérete y sabrás* (México: Joaquín Mortiz, 1995).

<sup>10</sup> Enrique López Aguilar, *Amor eterno* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987).

<sup>11</sup> Álvaro Uribe, *La linterna de los muertos* (México: FCE, 1985).

<sup>12</sup> Alberto Ruy Sánchez, *Los demonios de la lengua* (México: Cuadernos de la Orquesta, 1987).

<sup>13</sup> Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales* (México: Katún, 1984).

la novela siempre queda viva, siempre, de algún modo, resulta vencedora) de cien sablazos, mientras que al cuento de diez.<sup>14</sup>

Armando Ramírez no es sólo un puente entre la Onda y los novísimos, sino todo un acontecimiento, porque en sus libros los personajes marginales se expresan con su propia voz, bronca y agresiva, y ello no se dio debido a modas posmodernas, sino porque los jóvenes oriundos de los barrios tuvieron acceso a la educación y dejaron de pensar en la escritura como algo sagrado o socialmente prohibitivo. Esto no quiere decir que los seres amolados no hubieran aparecido en cuentos y novelas anteriores (ahí están Federico Gamboa y Ángel de Campo, *Micrós*, para probarlo), sino que la autocrítica, el lenguaje soez y la provocación no tenían el descaro con que irrumpieron en los libros de Armando Ramírez. Si los personajes patibularios ya estaban en los libros de José Revueltas o de Rafael Ramírez, *Arlés*, no tenían tal violencia expresiva ni estaban escritos por alguien salido de las mismas entrañas que mostraba. Ramírez fue la punta de lanza de un grupo de escritores, entre los que podemos contar a Roberto López Moreno, Emiliano Pérez Cruz, Rafael Gaona, José Contreras Quezada, Cristina Pacheco y Eduardo Villegas. Los dos primeros son autores de los dos libros más representativos de esta vertiente: *Yo se lo dije al presidente*<sup>15</sup> y *Tres de ajo*.<sup>16</sup>

Los relatos que integran *Crónica de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito*,<sup>17</sup> de Armando Ramírez, son un an-

---

<sup>14</sup> Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana* (México: Leega-UAM/Azcapotzalco, 1991), p. 96.

<sup>15</sup> Roberto López Moreno, *Yo se lo dije al presidente* (México: FCE, 1982).

<sup>16</sup> Emiliano Pérez Cruz, *Tres de ajo* (México: Oasis, 1983).

<sup>17</sup> Armando Ramírez, *Crónica de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito* (México: Novaro, 1973).

tecedente mexicano de libros como *De Zitilchén*,<sup>18</sup> de Hernán Lara Zavala, y *Las aguas derramadas*,<sup>19</sup> de Severino Salazar. En ellos, cada cuento es independiente, pero tiene un valor acumulativo que muestra un mismo mundo geográfico, habitado por los mismos personajes, hecho que hoy conocemos como intratextualidad. *Garabatos en el agua*,<sup>20</sup> de Felipe Garrido, *Historias conversadas*,<sup>21</sup> de Héctor Aguilar Camín y *Llamadas nocturnas*,<sup>22</sup> de Rafael Pérez Gay, libros en cuyas historias encontramos la presencia o la referencia a los mismos personajes: las historias de Garrido están presididas por la tía Martucha; las de Aguilar Camín, por doña Emma, doña Luisa y Luis Miguel Aguilar; y en las de Pérez Gay a menudo encontramos a su esposa, su hermano y sus amigos.

En distintos lugares, he afirmado que el desierto, como espacio literario, ha sido poco tratado, no sólo en la literatura mexicana, sino en la latinoamericana, en general. En Brasil, autores como Euclides da Cunha y Gracilano Ramos han mostrado ese mundo inmisericorde y muerto de sed; también Ezequiel Martínez Estrada, Alcides Arguedas, Horacio Quiroga y Francisco Coloane han hablado del páramo. Si bien, en México, escritores como Ramón Rubín, Emma Dolujanoff, Mauricio Magdaleno, José Vasconcelos, Alfonso Reyes y el mismo Juan Rulfo se han ocupado de las tierras áridas, no es sino hasta la época que nos ocupa cuando un grupo de prosistas se propone, en sus libros, tratar el desierto como asunto primordial. Gerardo Cornejo mostró, en su novela *La sierra y*

---

<sup>18</sup> Hernán Lara Zavala, *De Zitilchén* (México: Joaquín Mortiz, 1981).

<sup>19</sup> Severino Salazar, *Las aguas derramadas* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986).

<sup>20</sup> Felipe Garrido, *Garabatos en el agua* (México: Grijalbo, 1983).

<sup>21</sup> Héctor Aguilar Camín, *Historias conversadas* (México: Cal y Arena, 1992).

<sup>22</sup> Rafael Pérez Gay, *Llamadas nocturnas* (México: Cal y Arena, 1994).

*el viento* y en los cuentos de *El solar de los silencios*, la conquista del desierto;<sup>23</sup> Ricardo Elizondo Elizondo ha celebrado ese espacio porque allí el viento canta y no hay putrefacción, pero sobre todo porque quiere decir que allí también se puede vivir. El hecho de que Elizondo Elizondo titule su primer libro *Relatos de mar, desierto y muerte* es ya significativo.<sup>24</sup> Daniel Sada, en *Juguete de nadie y otras historias* y en sus novelas *Lampa vida* y *Albedrío*,<sup>25</sup> usó el desierto como un espacio obsesivo y opresor para sus criaturas y eso lo condujo a un estilo virtuoso y coruscante donde la oralidad tiene una importancia de primer orden. Y aquí vale la pena señalar que hay un conjunto de libros que son más para ser oídos que leídos. Pienso en los textos de Elizondo Elizondo, Cornejo y Sada, pero también en *La jaula del tordo*,<sup>26</sup> de Herminio Martínez, a quien no le disgustaría que le llamaran cuentero. Si forzamos un poco las cosas, aquí cabrían algunos libros de Miguel Méndez, también de estilo oral, obsesionado por las enormes extensiones sedientas en donde ya aparece el desierto descarado, es decir, las dunas.

El caso de Jesús Gardea, como el de Daniel Sada, es el de un virtuoso del lenguaje y del tropo. Sus cuentos y novelas deslumbrantes, aunque a él le choque la idea, están obsesionados por el desierto y el sol, elemento, este último, que frecuentemente le sirve para remitirnos a lo sagrado. Es más, creo que Gardea es un burilador de historias porque se sienta a la

---

<sup>23</sup> Gerardo Cornejo, *La sierra y el viento* (México: Arte y Libros, 1977). *El solar de los silencios* (Hermosillo: Gobierno del Estado de Sonora, 1983).

<sup>24</sup> Ricardo Elizondo Elizondo, *Relatos de mar, desierto y muerte* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980)

<sup>25</sup> Daniel Sada, *Juguete de nadie y otras historias* (México: FCE, 1985). *Lampa vida* (México: Premià, 1981). *Albedrío* (México: Leega, 1989).

<sup>26</sup> Herminio Martínez, *La jaula del tordo* (México: Oasis, 1985).



sombra para escribir, para escapar del calor y para no salir al desierto que aprisiona el lugar en donde vive: Ciudad Juárez.

Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Cornejo, Sada, Severino Salazar, López Moreno, Herminio Martínez y Hernán Lara Zavala nos recuerdan que si bien seguimos leyendo libros demoleдорamente urbanos, como *Uno soñaba que era rey*, *El miedo a los animales* o *Violeta-Perú*,<sup>27</sup> la narrativa mexicana de hoy busca sus temas y escenarios en el interior del país.<sup>28</sup> Otro de los mejores cuentos de la pretendida *Nueva narrativa mexicana*,<sup>29</sup> de José Homero, es “Polvo viejo”,<sup>30</sup> del tijuanense Marco Antonio Samaniego, texto tradicional y sentimental, en su tratamiento, y nuevo por el planteo que hace sobre la liquidación que de los pequeños negocios realizan los grandes almacenes transnacionales.

Es justo recalcar que hoy no sólo el desierto tiene una presencia en nuestra cuentística, sino que autores como Luis

---

<sup>27</sup> Enrique Serna, *Uno soñaba que era rey* (México: Plaza y Valdés, 1989). *El miedo a los animales* (México: Joaquín Mortiz, 1995). Luis Arturo Ramos, *Violeta-Perú* (Xalapa: Universidad Veracruzana/INBA, 1979).

<sup>28</sup> En este sentido habría que recordar, especialmente, a Leonardo da Jandra, cuya magnífica novela, *Huatulqueños* –(México: Joaquín Mortiz, 1991)–, forma parte de un conjunto de libros como *Narcedalia Piedrotas* –(México: Leega, 1993)–, de Ricardo Elizondo Elizondo, *El cadáver ambulante* –(México: Posada, 1993)–, de Gonzalo Martré, *La novela inconclusa* –(Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1993)–, de Bernardino Casablanca, y varios relatos de Élmer Mendoza –*Mucho que reconocer* (México: Costa-Amic, 1978), *Cuentos para militares conversos* (Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1987), *Tres cuentos de Trancapalanca* (Culiacán: Cuadernos del Saco Roto, 1989), *Buenos muchachos* (Culiacán: Cronotopia Editorial, 1995)–, que han iniciado el tratamiento de la problemática social que desencadena el tráfico de droga en el país, aunque, a juzgar por lo que pasa hoy, los novelistas se quedarán chicos frente a la desmesurada corrupción de los políticos.

<sup>29</sup> Véase *La X en la frente. Nueva narrativa mexicana*, de José Homero.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 40-45.

Arturo Ramos, Severino Salazar, Dolores Plaza, Agustín Monsreal, Carlos Montemayor y Roberto Bravo han vuelto al mar, al río y a las ciudades de provincia. Libros como *La caja y otros cuentos*,<sup>31</sup> de José Darío Gutiérrez, y *Los hombres tristes*,<sup>32</sup> de David Martín del Campo, se han convertido en proyectos totales sobre nuestros océanos, como sólo lo habían hecho Rafael Bernal, con *Gente de mar*,<sup>33</sup> y Ramón Rubín, con *Navegantes sin ruta*,<sup>34</sup> todo esto sin olvidar, claro, ejemplos aislados y magistrales como “Dormir en tierra”, de José Revueltas.<sup>35</sup>

Me parece que la alusión a la narrativa urbana defecha y el regreso a los espacios del interior de la república son más que un problema de paisaje. Se trata de maneras distintas de entender y de sufrir, o de gozar, según sea el caso, la vida; de mundos con creencias, aspiraciones y modos de vida distintos, pero sobre todo del resultado de una lenta descentralización que ya no obliga a los autores a radicar en el Distrito Federal para que su trabajo encuentre eco. Todo esto sin olvidar libros cosmopolitas como *No todos los hombres son románticos*,<sup>36</sup> de Héctor Manjarrez, o *El mismo cielo*,<sup>37</sup> de Hernán Lara Zavala, que siguen la tradición marcada por Rafael Bernal, con *En diferentes mundos*,<sup>38</sup> Sergio Galindo, con *¡Oh hermoso mundo!*,<sup>39</sup>

---

<sup>31</sup> José Darío Gutiérrez, *La caja y otros cuentos* (Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco, 1988).

<sup>32</sup> David Martín del campo, *Los hombres tristes* (México: Joaquín Mortiz, 1995).

<sup>33</sup> Rafael Bernal, *Gente de mar* (México: Jus, 1950).

<sup>34</sup> Ramón Rubín, *Navegantes sin ruta* (México: Diana, 1983).

<sup>35</sup> José Revueltas, *Dormir en tierra* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960), pp. 109-136.

<sup>36</sup> Héctor Manjarrez, *No todos los hombres son románticos* (México: ERA, 1983).

<sup>37</sup> Hernán Lara Zavala, *El mismo cielo* (México: Joaquín Mortiz, 1987).

<sup>38</sup> Rafael Bernal, *En diferentes mundos* (México: FCE, 1967).

<sup>39</sup> Sergio Galindo, *¡Oh, hermoso mundo!* (México: FCE, 1975).

o los diferentes libros de Sergio Pitól, nuestro escritor cosmopolita por antonomasia.

La década de los ochenta vio un pequeño auge de la narrativa escrita por mujeres y homosexuales. Entre el nutrido grupo de autoras, como María Luisa Puga, Ana Clavel, Ethel Krauze, Ángeles Mastretta, Gabriela Rábago Palafox, Malú Huacuja, Angelina Muñiz y Brianda Domecq, priva un espectro de intereses que van desde la novela policíaca hasta la de niños crueles y enfermizos, pasando, por supuesto, por el punto de vista femenino, que ha logrado libros muy coherentes que tocan fibras muy íntimas, como los de Silvia Molina<sup>40</sup> y Aline Pettersson. Sin embargo, me parece oportuno señalar que, pese a los estrictos éxitos económicos de redactoras como Laura Esquivel y al filón que los empresarios han encontrado en los libros escritos por mujeres, yo no conozco a una cuentista mexicana que sea tan excelente como la puertorriqueña Ana Lydia Vega, ni una novelista de la calidad de la española Pilar Pedraza, la cubana Mayra Montero o de la calidad de la boricua Magali García Ramís. Creo que en las escritoras mencionadas el toque femenino y hasta feminista se da por añadidura; es algo que uno reconoce hasta después, cuando el lector ha cerrado con agradecimiento esos libros de calidad.

El tratamiento de la vida de personajes homosexuales está mejor hecho en novelas que en libros de cuentos. (La antología del cuento *gay*, de Mario Muñoz,<sup>41</sup> ha reunido cuentos de calidad, espigados de libros poco conocidos.) Novelas como *El*

---

<sup>40</sup> Véase particularmente *Lides de estaño* —(México: UAM, 1984)—, que cinco años después apareció aumentado y con el título de *Dicen que me case yo* (México: Cal y Arena, 1989).

<sup>41</sup> *De amores marginales. 16 cuentos mexicanos*, comp. y pról. de Mario Muñoz (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1996).

*vampiro de la colonia Roma* y *En jirones*,<sup>42</sup> de Luis Zapata, *Las púberes canéforas*,<sup>43</sup> de José Joaquín Blanco, y *Sobre esta piedra*,<sup>44</sup> de Carlos Eduardo Turón, son más vigorosas, ágiles y críticas que los pocos libros de cuentos que sobre ese tema se han publicado. Me refiero a *El vino de los bravos*,<sup>45</sup> de Luis González de Alba, y a *De amor es mi negra pena*, de Luis Zapata.<sup>46</sup> Mención muy especial merece “Jesús, que mi gozo perdure”, cuento complejo y sugerente que Severino Salazar incluyó en *Las aguas derramadas*,<sup>47</sup> uno de los mejores libros de cuentos que se han publicado en los últimos años en México.

El cuento fantástico, de larga tradición en nuestro país, gracias a autores como José María Roa Bárcena, José Bernardo Couto, Francisco Tario, María Elvira Bermúdez, Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco, en los últimos tres lustros no ha dejado de tener cultivadores, como Agustín Monsreal, José Darío Gutiérrez, David Martín del Campo, Gonzalo Martré, René Avilés Fabila y Emiliano González, quizás el más notorio representante del género desde que preparó su antología *Miedo en castellano*,<sup>48</sup> muestra de lo más notable que el género ha producido en nuestro idioma. Más adelante, publicó *Los sueños de la bella durmiente*, *Almas visionarias*, *La habitación secreta* y *Casa de horror y magia*.<sup>49</sup> En los exquisitos trabajos de este au-

---

<sup>42</sup> Luis Zapata, *El vampiro de la colonia Roma* (México: Grijalbo, 1979). *En jirones* (México: Posada, 1985).

<sup>43</sup> José Joaquín Blanco, *Las púberes canéforas* (México: Océano, 1983).

<sup>44</sup> Carlos Eduardo Turón, *Sobre esta piedra* (México: Oasis, 1982).

<sup>45</sup> Luis González de Alba, *El vino de los bravos* (México: Katún, 1981).

<sup>46</sup> Luis Zapata, *De amor es mi negra pena* (México: Panfleto y Pantomima, 1983).

<sup>47</sup> Salazar, *Las aguas derramadas*, pp. 9-30.

<sup>48</sup> Emiliano González, *Miedo en castellano* (México: Samo, 1973).

<sup>49</sup> Emiliano González, *Los sueños de la bella durmiente* (México: Joaquín Mortiz, 1978). *Almas visionarias* (México: FCE, 1987). *La habitación secreta* (México: FCE, 1988). *Casa de horror y magia* (México: Joaquín Mortiz, 1989).

tor, no hay límites precisos para el cuento, el ensayo, el poema y el poema en prosa. Emiliano González sólo reconoce compromisos con la belleza y la dulce violencia de la forma.

Muy afín al trabajo de Emiliano González, es el del poeta Fabio Morábito, autor de verdaderos cuentos alucinados, que reunió en el breve, pero intenso volumen titulado *La lenta furia*.<sup>50</sup> Este extraño representante del cuento mexicano tiene, en Colombia, un paralelo en el escritor Evelio Rosero Diago, quien comparte con Fabio Morábito la pasión por las palabras medidas y pesadas, pero sobre todo el interés en la creación de mundos delirantes. Ya que tocamos el mundo de lo extraño, cabría mencionar el caso de Angelina Muñiz-Huberman, quien lenta y silenciosamente ha ido construyendo una obra sin paralelo entre nosotros, pues gusta de la Edad Media como tiempo y espacio y de la materia añeja y aterciopelada que brindan las páginas de los clásicos, los libros sagrados y las mitologías. Entre sus volúmenes de cuentos, tenemos *Huerto cerrado*, *huerto sellado* y *De magias y prodigios*.<sup>51</sup>

A menudo escuchamos que, como la solemnidad es una de las características de la literatura, no sólo mexicana sino Latinoamericana, después de Jorge Ibargüengoitia, René Avilés Fabila y ese gran olvidado, pero tremendamente productivo que es Gonzalo Martré, no contamos con escritores que manejen el humor. Esto es una afirmación que, en un plano continental, resulta desmentida por la narrativa puertorriqueña contemporánea, la cual, sin haber renunciado —pues su gente no se lo permite— a su papel de abanderada de la conciencia social, ostenta una jocosidad que, hasta donde sé, no comparte ninguna literatura escrita en español.

---

<sup>50</sup> Fabio Morábito, *La lenta furia* (México: Vuelta, 1989).

<sup>51</sup> Angelina Muñiz-Huberman, *Huerto cerrado*, *huerto sellado* (México: Oasis, 1985). *De magias y prodigios* (México: FCE, 1987).

Las pruebas se llaman Luis Rafael Sánchez, Juan Antonio Ramos, Edgardo Rodríguez Juliá y Ana Lydia Vega. Lo que pasa es que mientras el humor antillano produce un delicioso coctel con la música salsa y el ámbito tropical, en México, si no se le asocia con la ironía o la burla, resulta ridículo. Sucede lo mismo con la literatura policíaca tradicional, pues los detectives y los enigmas no tienen sentido en donde el nepotismo, el fraude y el crimen perfecto se han vuelto puro costumbrismo.

Entre nuestros humoristas están Emiliano Pérez Cruz, quien usa el humor y la ironía para mostrar el atroz mundo marginal de los barrios del Distrito Federal y del Estado de México; Óscar de la Borbolla, quien recurre al absurdo y a la locura para mostrar todas las incongruencias que nos tocó vivir; y Enrique Serna, a quien ya no le alcanzan la parodia y la carcajada para mostrar a nuestra sociedad, desde los ámbitos más tortuosos hasta los más refinados, tal como ha mostrado en su novela *El miedo a los animales*, en la que establece un paralelismo entre las cloacas de la policía judicial y el mundillo de los hombres y mujeres de letras. La portada de ese libro, que muestra un nido de ratas en una escalera, no puede ser más contundente.

Pero si Serna, Pérez Cruz y de la Borbolla han hecho propuestas heterodoxas, la tradición también ha recibido su homenaje en dos libros de Rafael Pérez Gay,<sup>52</sup> quien ha tomado el mundo de la clase media, a la que él mismo pertenece, o perteneció, no lo sé, para elaborar una serie de sutiles cuentos y relatos. Veamos el fragmento de uno de sus cuentos, en donde habla un muchacho que espía por debajo de la puerta para no abrir a los acreedores que lo buscan:

---

<sup>52</sup> Rafael Pérez Gay, *Me perderé contigo* (México: Cal y Arena, 1991).

Una mañana sonó el timbre al filo de las doce del día. De inmediato tomamos providencias. Me tocó la vanguardia e hice lo mío. Me deslicé pecho en tierra y vi con claridad alarmante tres pares de zapatos. Retrocedí un poco y le hice a mi madre la seña de tres con los dedos índice, cordial y anular. Ella, entonces, se acercó a verificar la información. La cabeza de mi madre y la mía se tocaron en el suelo. De pronto vimos dos pares de ojos grandes que se asomaban por abajo de la puerta. Un prodigio. Nos vimos como se miran los duelistas:

–Buenos días –dijeron los del otro lado.

–Tardes ya –contestaron los de este lado.

–Ya ábranos, señora. Si no, luego va a ser peor –se quejaron los ojos.

Pero mi madre era una gran negociadora; sólo negociaba si, como en toda buena negociación, cedía una parte para ganar otra. Les dijo:

–Vuelvan mañana. Mañana sí les abro.

–Señora llevamos viniendo mes y medio. Sólo queremos que nos firme esta notificación.

(Mi madre olía a los abogados. A veces, en cuanto llegaba a una fiesta decía de golpe:

–Aquí hay cuatro abogados).<sup>53</sup>

Ya que he escrito los términos cuento y relato quiero precisar que, para mí, y para los efectos del presente trabajo, un cuento es un artefacto cerrado y breve que produce un efecto por nocaut, mientras que el relato es más abierto, e incluso puede ser más extenso. Esta digresión resultaba necesaria para la siguiente afirmación, que expresa una idea que me ha dado vueltas en la cabeza durante varios meses: los últimos

---

<sup>53</sup> Pérez Gay, *Llamadas nocturnas*, pp. 82-83.

lustros han dado magníficos cuentos, como muchos de Jesús Gardea y algunos de Fabio Morábito, Daniel Sada, Roberto López Moreno, Agustín Monsreal, Angelina Muñiz-Huberman, Rafael Ramírez Heredia, Felipe Garrido, Enrique López Aguilar y Óscar de la Borbolla. Tenemos incluso libros redondos, válidos como proyectos totalizadores, por ejemplo *De Zitilchén y El mismo cielo*, de Hernán Lara Zavala; *Relatos de mar, desierto y muerte*, de Ricardo Elizondo Elizondo, *Yo se lo dije al presidente*, de Roberto López Moreno, y *Dicen que me case yo*, de Silvia Molina, pero hay un puñado de textos integrantes de libros de cuentos que, más que ser novelas breves, son cuentos largos, lo cual significa que son trabajos extensos, desprovistos de los desperdicios que suelen acompañar a las novelas. Un ensayo de Mariano Baquero Goyanes me permitió bajar a la tierra lo que antes volaba sobre mi cabeza como una sospecha. Baquero Goyanes expresa con claridad lo que me habían sugerido varios textos mexicanos. Dice el antólogo:

El *cuento largo* no es el típico perro hinchado, sino sencillamente un relato cuyo tema, cuyo desarrollo ha exigido más páginas que las normales de un cuento. Al igual que éste, la novela corta ha de actuar en la sensibilidad del lector con la fuerza de una sola, aunque más prolongada, vibración emocional...

La novela suele tener una estructura casi calificable de sinfónica, integrada por la disposición de varios movimientos, un juego de tensiones, de contrastes, una sucesión de vibraciones. No percibimos el efecto total hasta que ha sonado el último acorde, hasta que se ha extinguido la última de esas vibraciones. El cuento es una sola vibración emocional. La novela corta, una vibración más larga, más sostenida.

La novela corta no es, por consiguiente no debe ser, un *cuento dilatado*; es un *cuento largo*, cosa muy distinta, ya que



el primero se refiere a aumento arbitrario –con personajes secundarios, interferencias propias de la novela extensa–, y el segundo alude a un asunto para cuyo desarrollo no son necesarias digresiones, pero sí más palabras, más páginas.<sup>54</sup>

Entre los ejemplos más destacados de cuentos largos recuerdo “Cartas para Julia”, de Luis Arturo Ramos,<sup>55</sup> “La casa canaria”, de Ricardo Elizondo Elizondo,<sup>56</sup> “El Rayo Macoy”, de Rafael Ramírez Heredia,<sup>57</sup> “Juguete de nadie”, de Daniel Sada,<sup>58</sup> la mayoría de los que integran *Amores de segunda mano*<sup>59</sup> y *Las aguas derramadas*, los dos que forman *Domingo. Junto al paisaje*, de Luis Arturo Ramos,<sup>60</sup> y “Rudisbroeck o los autómatas”, de Emiliano González.<sup>61</sup>

Si la novela histórica –representada en México por libros como *La familia vino del norte*,<sup>62</sup> de Silvia Molina, *Intramuros* y *Éste era un gato*,<sup>63</sup> de Luis Arturo Ramos, *Desiertos intactos*,<sup>64</sup> de Severino Salazar, *La difícil costumbre de estar*

---

<sup>54</sup> Mariano Baquero Goyanes, “El cuento y los géneros próximos”, en Brander Matthews y otros, *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, comp. e introd. de Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (Caracas: Monte Ávila, 1993), p. 192.

<sup>55</sup> Luis Arturo Ramos, *Los viejos asesinos* (México: Premià/SEP, 1986), pp. 71-96.

<sup>56</sup> Elizondo Elizondo, *Relatos de mar, desierto y muerte*, pp. 57-88.

<sup>57</sup> Rafael Ramírez Heredia, *El rayo Macoy* (México: Joaquín Mortiz, 1984), pp. 33-58.

<sup>58</sup> Sada, *Juguete de nadie y otras historias*, pp. 11-32.

<sup>59</sup> Enrique Serna, *Amores de segunda mano* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1991).

<sup>60</sup> Luis Arturo Ramos, *Domingo. Junto al paisaje* (México: Leega, 1987).

<sup>61</sup> González, *Los sueños de la bella durmiente*, pp. 15-54.

<sup>62</sup> Silvia Molina, *La familia vino del norte* (México: Océano, 1987).

<sup>63</sup> Luis Arturo Ramos, *Intramuros* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983). *Éste era un gato...* (México: Grijalbo, 1987).

<sup>64</sup> Severino Salazar, *Desiertos intactos* (México: Leega, 1990).

*lejos*,<sup>65</sup> de José María Pérez Gay, *Madero el otro* y *La noche de Ángeles*,<sup>66</sup> de Ignacio Solares, y *Diario maldito de Nuño de Guzmán*,<sup>67</sup> de Herminio Martínez— ha gozado recientemente de un auge latinoamericano, el cuento histórico ha tenido uno de sus más brillantes cultores en Severino Salazar, quien, con datos obtenidos en el Archivo General de la Nación, escribió su cuento largo titulado *Llorar frente al espejo*,<sup>68</sup> texto magistral en que reaparecen las obsesiones del autor, tales como lo sagrado, la muerte y la homosexualidad, todo en un ámbito colonial, tal como sucede en algunos cuentos de Dolores Plaza (véase “Los crímenes de Matienza”, relato inédito que Mario Muñoz incluyó en *Memoria de la palabra*),<sup>69</sup> que guardan afinidad con los de la gran escritora española Pilar Pedraza.

El cuento policíaco, tratando de remontar “La sinfonía pastoral”,<sup>70</sup> de José Revueltas, y “El crimen de tres bandas”, de Rafael Solana,<sup>71</sup> mostró una serie de renovados y medianos asedios en la antología titulada *En la línea de fuego. Relatos policíacos de frontera*,<sup>72</sup> que preparó Leobardo Saravia. Mientras la novela de indagación filosófica —en donde encontramos a Severino Salazar, Ricardo Elizondo

---

<sup>65</sup> José María Pérez Gay, *La difícil costumbre de estar lejos* (México: Océano, 1983).

<sup>66</sup> Ignacio Solares, *Madero el otro* (México: Joaquín Mortiz, 1989). *La noche de Ángeles* (México: Joaquín Mortiz, 1991).

<sup>67</sup> Herminio Martínez, *Diario maldito de Nuño de Guzmán* (México: Diana, 1990).

<sup>68</sup> Severino Salazar, *Llorar frente al espejo* (México: UAM, 1989).

<sup>69</sup> Jesús Gardea y otros, *Memoria de la palabra. Dos décadas de narrativa mexicana. Breve antología*, pról., sel. y notas de Mario Muñoz (México: UNAM/INBA/CNCA, 1994), pp. 361-379.

<sup>70</sup> José Revueltas, *Material de los sueños* (México: ERA, 1974), pp. 49-79.

<sup>71</sup> Rafael Solana, *Todos los cuentos* (México: Oasis, 1961), pp. 187-203.

<sup>72</sup> *En la línea de fuego. Relatos policíacos de frontera*, pres. y recop. de Leobardo Saravia Quiroz (México: CNCA-Tierra Adentro, 1990).

Elizondo, Francisco Prieto y Alberto Ruy Sánchez— tiene equivalentes cuentísticos, como *Relatos de mar, desierto y muerte*, de Ricardo Elizondo Elizondo, *Llorar frente al espejo* y *La arquera loca*,<sup>73</sup> de Severino Salazar, en la novela política o combativa —*Guerra en el paraíso*,<sup>74</sup> de Carlos Montemayor, *Al cielo por asalto* y *La gran cruzada*, de Agustín Ramos,<sup>75</sup> *Éste era un gato...*, de Luis Arturo Ramos, y algunos libros de la primera época de Paco Ignacio Taibo II, como *No habrá final feliz*—,<sup>76</sup> podemos señalar textos todavía no valorados, como algunos de Gonzalo Martré, incluidos en *La noche de la séptima llama*,<sup>77</sup> y varios de Carlos Montemayor, como *Operativo en el trópico*.<sup>78</sup>

Sirvan estas páginas para mostrar que, si bien pueden establecerse algunas afinidades entre los narradores contemporáneos —afinidades que superan en sus variantes las débiles certezas que antes se tuvieron, como cuando se hablaba de narrativa urbana y rural, realista y fantástica, o las recientes Onda y Escritura—, la diversidad de búsquedas, proyectos y logros es lo que caracteriza no sólo al cuento mexicano contemporáneo, sino a la narrativa en general, pues creo, con Mario Muñoz, que “la actual narrativa mexicana es un discurso oscilante que es orquestado por muchas voces de variada entonación y de muy diferente alcance; por consiguiente, su sonoridad no está en la uniformidad o cadencia de

---

<sup>73</sup> Severino Salazar, *La arquera loca* (México: UAM, 1992).

<sup>74</sup> Carlos Montemayor, *Guerra en el paraíso* (México: Diana, 1991).

<sup>75</sup> Agustín Ramos, *Al cielo por asalto* (México: ERA, 1979). *La gran cruzada* (México: CNCA, 1992).

<sup>76</sup> Paco Ignacio Taibo II, *No habrá final feliz* (México: Lasser, 1981).

<sup>77</sup> Gonzalo Martré, *La noche de la séptima llama* (México: Editores Asociados, 1975).

<sup>78</sup> Carlos Montemayor, *Operativo en el trópico* (México: Aldus, 1994).

tonos, sino en la resonancia del conjunto, confrontación de lo maduro y de lo que está en vías de llegar a serlo”.<sup>79</sup>

Carlos Fuentes también se muestra renuente a establecer líneas clasificatorias cuando dice que “Ya casi no se puede hablar de géneros o de corrientes, sino de individuos”:

Yo hablaría de la literatura de José Emilio Pacheco, o de María Luisa Puga, o de Héctor Aguilar en México. [...]. De escritores y escritoras, más que de tendencias y corrientes. Y esto me parece un hecho muy positivo. Quizás nuevamente se configuren corrientes, tendencias, membretes, en el futuro, pero por el momento hay mil ríos corriendo hacia un delta que desconocemos.<sup>80</sup>

Sin embargo, cuando, siguiendo una suerte de deformación profesional, empezamos a establecer nexos entre unos libros y otros, escritos por personas que comparten el mismo momento histórico, saltan nuevos volúmenes y autores que abren nuevos caminos —como Guillermo Samperio, quien asocia el cuento con la viñeta, o Hugo Hiriart, que hace cuentos cercanos al ensayo, o Juan Villoro y Emiliano Pérez Cruz, quienes funden el cuento con la crónica—, pero también los que, con recursos novedosos, pisan tierras ya conocidas, como Pablo Soler Frost, con sus cuentos extraños y cosmopolitas. Cierto que la diversidad es la característica más evidente, pero debemos reconocer que es también la más fácil, la menos comprometedora frente al rico mosaico diseñado por nuestros prosistas.

Si ya perpetré las páginas anteriores, no me queda más que asumirlas insatisfactoriamente, pues cuando estoy decidido a poner punto final a este panorama, desde el escritorio

---

<sup>79</sup> Gardea y otros, *Memoria de la palabra. Dos décadas de narrativa mexicana. Breve antología*, p. 15.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

me miran los libros de Julián Meza, y me injurian los volúmenes de cuentos de Luis Humberto Crosthwaite y Vicente Quirarte, autores a quienes he leído con admiración, pero que no recordé al momento de hacer este inventario, que no pretende ser objetivo, como ya se habrá observado, sino un muestrario de mis preferencias.



UNA CIUDAD QUE MOVIÉNDOSE  
ESTÁ EN FORMA  
(UNA LIBRETA DE DIRECCIONES  
DE LA NARRATIVA MEXICANA RECIENTE)<sup>1</sup>

*José Homero*

Habría que señalar la existencia de un elemento ético como impulso y sustrato en la configuración de algunas de las propuestas narrativas recientes de las letras mexicanas. Esta presencia, entendida como una reacción de rechazo a las relaciones sociales y la normatividad vigentes, sin por ello incidir en la tradición de la crítica social o de la literatura panfletaria, se expresa o bien como provocación, síntoma y denuncia de la decadencia mediante historias sórdidas, violentas y obscenas, o bien como una vivisección de la sociedad y un planteamiento de superación de sus términos. La primera tendencia nos sitúa frente a una narrativa que exalta las perversiones o todo aquello que la moral establecida conjura y denosta, lo que, como ha observado Fernando Savater, suele reducirse al sexo y a la libertad para ejercerlo. La segunda vertiente repudia el conjunto entero de la sociedad a través de la parodia, la caricatura o la tipología de las relaciones. Aun cuando ambas tendencias compartan el talante paródico, la consunción de niveles y límites de lengua, de expresión artística o de géneros,

---

<sup>1</sup> Véase Armando Pereira y otros, *Hacerle al Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1994), pp. 225-251.

es más frecuente que humor, ironía, parodia y promiscuidad genérica distinguan a la segunda. Que prefiera el término ético y no el de “moral” obedece menos a una coquetería de estilo y más a una razón filosófica. El concepto de moral invoca una norma comunitaria y coercitiva en razón de un elemento externo —la patria, Dios, la institución, el Estado, el Partido—; la ética en cambio debe entenderse como una resistencia positiva a esos códigos y mandatos impuestos de manera externa y el rechazo de la idea de una sociedad de reciprocidad igualitaria para reivindicar la asimetría y la peculiaridad. Michel Foucault dijo: “La libertad es la condición ontológica de la ética. Pero la ética es la forma deliberada asumida por la libertad.” Dentro de esta discusión, resulta necesario indicar que la ética contemporánea, sea la que subyace en el pensamiento posestructuralista, y que con acierto ha estudiado Martin Jay, o en autores no estrictamente pertenecientes y a veces contrarios a tal tendencia, como Emmanuel Levinas, Jean-François Revel o Fernando Savater, reivindica el derecho a la diferencia, la razón del otro y, sobre todo, la condición subjetiva y singular de los problemas éticos, matices que la moral regente suele excluir o proscribir en aras de la uniformidad reductiva. Esta ética poshumanista se plantea la necesidad de superar las formas, parámetros y modelos instituidos, por lo que, en este sentido, es heredera del nihilismo de Nietzsche y de la superación de la metafísica de Martin Heidegger.

Al fundar la existencia en la libertad se acepta el desarraigo. No sólo la ausencia de un origen, sino sobre todo la imposibilidad de explicar el mundo mediante un sistema único, porque las circunstancias varían y son complejos los fenómenos. A partir de este desarraigo, que se traduce en un descrédito de los niveles jerárquicos y del principio de autoridad, progreso y originalidad, se advierten obsoletos tanto la tradición humanista como los sistemas racionales de la modernidad y



es necesario pensar en términos distintos que trasciendan las categorías y principios de la moral judeocristiana que retoma la ética de la Ilustración.

La presencia en la narrativa de este elemento de insatisfacción y propuesta correctiva no es nueva en un doble orden. La insatisfacción y la busca de la libertad, la configuración de un elemento utópico y la exaltación del deseo y un saber ahistórico, intuitivo y corpóreo como respuesta a la razón y la historia, es consustancial a la literatura moderna. La narrativa contemporánea, uno de cuyos discursos más prominentes es el cine, por su parte, se ha ocupado de presentar situaciones radicales y resolverlas en tal contradicción con los presupuestos éticos, morales y racionales de la modernidad, lo que a la vez que decepciona y se opone al criterio moral, rebasa sus cánones, sin limitarse a la denuncia de su hipocresía. En este sentido me parece que la obra de Sergio Pitol, con su acento en la hipocresía intelectual y en la perversión del saber, resulta más acre y negativa que la deliberada perversidad moderna de Juan García Ponce, y una película como *Sciopen*, del italiano Luciano Oduriso, o *El ejecutivo*, de Robert Altman, más acerba que una cinta precedida de un aura negativa como *El amor es un perro infernal*, de Van Ackeren, no casualmente inspirada en cuentos de Henry Bukowsky, ese Corín Tellado de los malditos, en versión rosa Coyoacán. Habrá quien arguya que tales cintas son defensas del crimen o una consideración pesimista de la naturaleza humana. Lo son. Pero también una reconsideración del crimen como susceptible de proporcionar la felicidad o de corregir entuertos, lo que implica superar supersticiones ideológicas basadas en un ideal del hombre como bueno y de la virtud como componente de la felicidad. El *player* Griffin Mills de *The player*, de Altman, ofrece la clave: “si no hay remordimiento no hay crimen.” En *Crímenes y pecados*, el oftalmólogo asesino no siente tampoco remordimientos;

al contrario, una vez superado el malestar del clisé del crimen, vuelve a ser feliz. Hay toda una tradición narrativa al respecto y sin duda debería estudiarse ese vínculo entre el anhelo de justicia, que se desplaza de la divinidad o de la justicia poética a la impotencia del hombre, y la ética protestante, que destina al individuo a la indefensión y la soledad, pero también a esa necesidad de ser feliz que distingue a nuestra sensibilidad, que en este aspecto continúa siendo moderna, y en consecuencia a una paulatina relatividad de la moral. (Quizás a muchos pueda parecerles exagerado partir del cine norteamericano, que de acuerdo con la superstición en boga no puede ser nunca complejo —es comercial ¿sabes?— para abordar el nihilismo; invoco en apoyo la tesis de Allan Bloom sobre la incorporación de las ideas de Nietzsche a la mentalidad estadounidense.) Lo que ya no lo es son los fines; no se piensa más que la moral judeocristiana: ni los trasuntos humanistas de la virtud y la verdad puedan conjurar la violencia. (La mejor exposición del caso está en *Robocop*.)

Incluso escritores tan comprometidos moralmente con el judaísmo, como Isaac Bashevis Singer (especialmente en *Enemigos* o *El penitente*) o Woody Allen (en *Crímenes y pecados*), han contemplado la necesidad del crimen y de la violencia como correctivo de la sinrazón y del mal, además de conjurar toda oposición ética: no hay individuos buenos o malos, hay momentos en que lo somos. Citaré, además, *La sospecha* de Friedrich Durrénmat, donde encontramos un verdugo judío de nazis que se considera un instrumento de Dios. Al derruir la confrontación pacifismo-violencia, virtud-crimen (o mejor dicho: violencia-noviencia, crimen-nocrimen), se desplazan los polos y, por ende, se intercambian los roles arquetípicos del verdugo y la víctima, el fuerte y el débil. Si he citado a Sergio Pitol como un antecedente de este fenómeno —en sus novelas no hay antagonismo moral—, que apreciamos tanto en una

película como *Batman*, de Tim Burton, las novelas *Dragón rojo* y *El silencio de los corderos*, de Thomas Harris, o *Domar a la divina garza*, del propio Pitol<sup>2</sup>, habría que mencionar igualmente *Este era un gato...* de Luis Arturo Ramos<sup>3</sup> o *Uno soñaba que era rey* de Enrique Serna,<sup>4</sup> dos novelas que, urdidas en torno a oposiciones evidentes de tiempo, lugar y personajes –pues toda obra se teje siempre con base en oposiciones, aunque éstas no siempre suelen advertirse en una primera lectura–, decepcionan sus categorías. En la novela de Serna no hay una mirada paternalista sobre la sociedad ni tampoco una taxonomía ideológica; los pobres y los ricos comparten vicios y virtudes; no los distingue la moral o la inmoralidad, sino sus diferentes perspectivas ideológicas, todas ellas basadas en la desconfianza y en la necesidad de someter a los otros. (Al respecto, Mario Vargas Llosa ha señalado la visión idílica de los oprimidos como sujeto de racismo cuando ellos también lo ejercen contra las distintas etnias. “Siempre se es el cholo de alguien” dice en *El pez en el agua*.) En la novela, Serna recurre a diversos registros, como el melodrama estilo Ismael Rodríguez –una cinta que exhibe el modelo antinómico, no se olvide que el imaginario popular responde a esa división pobresbuenos y ricosmalos establecida por Rodríguez–, el cine de acción, al estilo Stallone, o la publicidad, para configurar la mentalidad de sus personajes, en los que existe oposición, pero no una antinomia axiológica, como ocurre entre los adolescentes fascistas y los militares comunistas en *Este era un gato...*, donde miedo y violencia se confunden y San Miguel Arcángel resulta tan temible como Satanás. No hay un valor como atributo ontológico, inmutable y exclusivo. Para calificar un acto

---

<sup>2</sup> Sergio Pitol, *Domar a la divina garza* (México: ERA, 1993).

<sup>3</sup> Luis Arturo Ramos, *Este era un gato...* (México: Grijalbo, 1987).

<sup>4</sup> Enrique Serna, *Uno soñaba que era rey* (México: Plaza y Valdés, 1989).

de positivo o negativo deben atenderse las circunstancias. Por otra parte, la violencia deja de ser exclusiva de los malos para convertirse en factor determinante de triunfo, un triunfo que, por supuesto, no responde a una primacía del bien, sino de la fuerza o la astucia, que deja de ser un indicio y cualidad de los malvados. Quizá por ello la concepción ética de la Hélade es tan distinta a la judeocristiana. Michel Maffesoli ha destacado la capacidad de Odiseo para despojarse de atributos y abrirse, convertirse en persona, en una posición, mediante la astucia, lo que le permite vencer a Polifemo. Ser bueno es sólo un asunto de ubicación; es bueno el teniente Harry Pulavsky porque sirve a la policía, del mismo modo que el teniente Raymond Ávila en *Sospecha mortal*, de Mike Figgis, pero en ningún caso, ni en métodos o en virtudes, son mejores que los criminales a quienes persiguen. Sobre esta identidad y disolución moral, David Lynch ha creado su inquietante cine —ver el episodio entre Frank Booth y el inocente, pero ya contaminado por el deseo, Jeffrey Beament en *Terciopelo azul*, cuando Booth le dice a Jeffrey, a quien previamente ha embarrado de lápiz labial (la marca consanguínea, un simbolismo vampírico que recorre el cine de Lynch: véase ese Drácula minimal que componen el repulsivo Bobby Peru y la desfalleciente y seducida Lula en *Salvaje de corazón*), que “son iguales”; una convicción que recorre *Batman* está en la curiosa inversión del *Drácula* de F. Coppola, donde Van Helsing es un lunático sediento de sangre y Drácula un vampiro blasfemo por amor, y domina la visión del cine de géneros; recuérdese que, en *El sabueso* de Michael Mann, el doctor Lecter le dice a su captor, el policía síquico, Will Graham: “me agarraste porque somos iguales.” En *Uno soñaba que era rey*, los izquierdosos no son capaces de transformar las relaciones sociales porque comparten la miseria moral —el sentimiento de traición y culpa que en la visión de Serna constituye el sustento del fariseísmo— del conjunto social;

en *Este era un gato...*, las palomas devoran a un gatito muerto. Excentricidad: ausencia de núcleos, islas de valor flotante.

Es claro que atendiendo a este criterio antiuniforme y al valor de las particularidades no sería coherente reducir el vaivén de la narrativa mexicana reciente a tal característica. Me interesan por ello sólo unos pocos autores, no siempre dueños de un valor literario notable, lo que señalo en su momento.

### **Qué extraño llamarse Federico: una narrativa decepcionante**

En las narrativas de Enrique Serna, Severino Salazar, Luis Arturo Ramos, Hernán Lara Zavala, Marco Tulio Aguilera Garramuño, Guillermo J. Fadanelli, José Luis Ontiveros, Naief Yehya, Rafael Antúnez o Fernando Nachón hay siempre un sustrato filosófico, entendido no únicamente como un discurso que valida los actos narrados, proporcionando una clave de lectura o interpretación –aunque esto se dé en los casos de Salazar y Ramos–, sino como una inspiración de la actitud. La lectura de la obra de Friedrich Nietzsche, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard y Gilles Deleuze puede rastrearse sobre todo en quienes voluntariamente inscriben su obra dentro de parámetros poshumanistas y por ello como una provocación de la moral establecida y de sus instituciones y mecanismos emblemáticos: la democracia, la familia, el ascenso social, el poder, el dinero, a través del gesto, entendido como una actitud emblemática, aquí con valor positivo puesto que connota una oposición, la erección de una resistencia que cancela (sofrena) la circulación de los humores de la sociedad; una reacción visceral, como ocurre en las obras de Nachón, Fadanelli, Yehya y José Luis Ontiveros. Sin embargo, el nihilismo y la superación de la metafísica, entendida como un sistema urdido en valores fijos y excluyentes,

está también en la novelística reciente de Luis Arturo Ramos (piénsese en la justificación vital del adulterio en *La casa del ahorcado*)<sup>5</sup> y en cuentos como “Médico y medicinas”, “Lo mejor de Acerina” y “Cartas para Julia”<sup>6</sup> y en la narrativa entera de Enrique Serna.<sup>7</sup> Comparten la consanguinidad, Rafael Antúnez y Severino Salazar, quienes, sin soslayar estos referentes filosóficos —¿no somos todos hijos de Nietzsche? Y sin embargo, no faltará quién diga: ¡Qué raro llamarme Federico! Cuando en realidad se llama Cocodrilo—, no acusan su impacto y remiten más al existencialismo y a la subjetividad ética —en el espectro que va de pensadores religiosos como Karl Jaspers, Sören Kierkegaard y Miguel de Unamuno a Martin Heidegger, aunque ya Gianni Vattimo haya señalado que la *Carta sobre el humanismo* de Heidegger señala el origen del poshumanismo, el adiós a los ideales de la modernidad. La obra de Severino Salazar, sustentada en unidades míticas como sustrato de la historia, se ha desarrollado como una indagación de una moralidad distinta. No podría decirse que su configuración simbólica, cifrada en el mito, apunte a una interpretación de la historia como un círculo, lo que es un tema moderno —véase, en este sentido, la obra de James Joyce. A través de las pasiones y la religión o, mejor dicho, de una vía mística, los personajes de Salazar buscan una salida a la rueda de la historia, incluso sabiendo que los sentimientos humanos son tan estables y cíclicos como la floración, de ahí que en la obra de Salazar abunden los símbolos

---

<sup>5</sup> Luis Arturo Ramos, *La casa del ahorcado* (México: Joaquín Mortiz, 1993).

<sup>6</sup> Luis Arturo Ramos, *Los viejos asesinos* (México: Premià, 1986), pp. 11-21, 45-59 y 71-96, respectivamente.

<sup>7</sup> Enrique Serna, *El ocaso de la primera dama* (Campeche: Gobierno del Estado de Campeche, 1987). Existe una segunda edición, corregida, de este texto, con diferente título: *Señorita México* (México: Plaza y Valdés, 1993). *Uno soñaba que era rey* (México: Plaza y Valdés, 1990). *Amores de segunda mano* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1991).

vegetales, siempre correlato simbólico de las pasiones de sus personajes. Antúnez, por su parte, admite la presencia de la moral, sobre todo de la más claramente católica, para detonar los conceptos claves de caridad, inocencia, piedad y compasión. El catolicismo no es una moral de esclavos, sino de hipócritas.

Si existe un vínculo filosófico en estos autores, a través del abandono de las filosofías sistemáticas y la elección de un pensamiento fragmentario y una tradición antiautoritaria que prefiere la busca a la certeza, la defensa del placer a la conciencia comunitaria de renuncia ascética —porque se ha visto que el hombre no es inocente—, hay también una serie de elementos comunes y la presencia de tradiciones narrativas reconocibles. Las variedades narrativas a que pertenecen son el realismo sucio norteamericano, con sus vertientes video ficción y minimalismo; la tradición carnavalesca y sus peculiares encarnaciones en el esperpento y la sátira. Estas tradiciones no son necesariamente excluyentes, en cuanto comparten la elección del elemento efectista y las situaciones límites y patéticas, como el asesinato, el crimen, la violencia y la escatología, como elementos característicos y distintivos. En tanto, en narradores como Mauricio Bares, Fernando Nachón y ciertos momentos de Fadanelli la parodia suele devenir admonición y denuncia, lo que permite que entre por la ventana del baño la intención didáctica, cuya casa se había echado por la puerta; la frialdad minimal se entrevera con la tradición costumbrista mexicana. Quizá no haya mejor camino para ser reaccionario que ser moderno; ya Margo Glantz había situado la novísima y prendida literatura de Maese José Agustín dentro de la genealogía de Tomás de Cuéllar y *Micrós*. ¿Ma'ese? Sí, también S, aunque no se me escuche demasiado, que soy de la co'ta cuñao. En otros casos, remontan hacia el absurdo, como en la narrativa carnavalesca —a mí me parece que más cercana a su expresión en mojjiganga— de Gerardo Deniz o en la escatología kafkiana de Yehya. Autores como Roberto

Vallarino, en *El rostro*,<sup>8</sup> o José Luis Ontiveros, en *La treta de los signos* y *Cíbola*,<sup>9</sup> en cambio, recurren a una movilidad formal que no oculta el tono panfletario de sus cuentos y su tono tan modernamente reaccionario.

Con otros autores, que no necesariamente comparten su perspectiva ideológica —¡hay que ver cada egoísta!—, comparten la ausencia de unidad, no sólo temática, también estilística, también genérica. La narración se asume ante todo como el relato de acciones con peripecias —pues todo relato, aun la anécdota más solipsista, postula una secuencia de acciones— y por ello no oblitera su deuda y afinidad —o mejor: diálogo— con discursos narrativos sustentados en la saturación anecdótica, especialmente con géneros y subgéneros dimanados de la novela folletinesca, el cine de género, la radionovela, el lenguaje del cómic. Aquí habría que señalar que si comúnmente se ha visto el tránsito de la modernidad a la posmodernidad como la tensión entre la experiencia y los experimentos de la vanguardia y las formas establecidas, la recusación de los experimentos no implica, necesariamente, la vuelta a formas caducas, como los modernos reaccionarios supondrían. Cuentistas como Marco Antonio Campos (sobre todo en *La desaparición de Fabricio Montesco*),<sup>10</sup> Francisco Cervantes (*Relatorio sentimental*)<sup>11</sup> o Vicente Quirarte (*Plenilunio de la muñeca*)<sup>12</sup> —no casualmente poetas, no casualmente poetas asaz convencionales, del sentido, de la forma que el acento de la sílaba deforma— proponen cuentos cerrados, cuentos prosísticamente impecables,

---

<sup>8</sup> Roberto Vallarino, *El rostro y otros cuentos* (México: Leega, 1986).

<sup>9</sup> José Luis Ontiveros, *La treta de los signos* (México: SEP, 1986). *Cíbola* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990).

<sup>10</sup> Marco Antonio Campos, *La desaparición de Fabricio Montesco* (México: Joaquín Mortiz, 1977).

<sup>11</sup> Francisco Cervantes, *Relatorio sentimental* (Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, 1986).

<sup>12</sup> Vicente Quirarte, *Plenilunio de la muñeca* (México: Oasis, 1984).



pero con un ligero aroma conocido, algo pesado por la copia, como cuando en el metro nos topamos con una mujer que usa *Poison*, *made in Tepito*, y del olor a manzanas sólo queda el vaho de su podredumbre.

En cuentistas como Serna o Ramos, se advierte una sabia apropiación de los experimentos de la vanguardia como instrumentos de la anécdota. Saben que cada contenido tiene una forma y por ello, si Serna confunde los niveles dialógicos, las voces y los sentidos en “Amor propio”,<sup>13</sup> obedece a una eficiencia: el recurso para la confusión sexual y el intercambio de roles e identidades que el cuento propone. En un artículo, “El efectismo y sus detractores”, publicado en *Sábado*, ya Serna anotaba que “toda percepción subjetiva (sin la cual no hay vida en el reflejo de la realidad) se crea por acumulación de efectos”,<sup>14</sup> alusión críptica acaso a *Uno soñaba que era rey*, que abre con un surrealista flujo de conciencia para transmitir el estado alucinatorio de su personaje, el Tunas. En una entrevista con Miguel Hernández Cabrera, a su vez ha asentado su consideración formal: “nunca supedito lo que quiero decir a la búsqueda experimental. Yo parto de una historia que tengo que contar y después, si en el camino se me ocurre hacer algún experimento y veo que funciona bien, lo hago. Pero no experimento porque no tengo ningún afán de estar a la vanguardia en nada.”<sup>15</sup> En “Lo mejor de Acerina”, un cuento con coqueteos con el *nouveau roman* y con deuda con el *thriller* en su versión oroliana, Ramos acude al espejo y a los puntos de

---

<sup>13</sup> Enrique Serna, *Amores de segunda mano* (México: Cal y Arena, 1998), pp. 131-140.

<sup>14</sup> Enrique Serna, “El efectismo y sus detractores” en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 8 de septiembre de 1990), núm. 675, p. 9.

<sup>15</sup> Miguel Hernández Cabrera, “Una literatura del escarnio”, en *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 21 de junio de 1992), núm. 158, p. 27.

vista confusos, especulares —esto es: invertidos—, para engañar al lector y fundir la identidad del asesino y la víctima.

La estrategia narrativa, por otro lado, no sólo admite el descentramiento o la excentricidad, sino el empleo de técnicas diversas, que aparecen como imitación o cita de las técnicas del cine, la televisión o el periodismo escrito. Óscar de la Borbolla, quien se ha propuesto, como tantos otros, una aventura inane a través de la saturación del vacío, aunque en su caso su literatura sea efectivamente inane, mediante un discurso híbrido, el reportaje ficción, en *Nada es para tanto* y *Asalto al infierno*,<sup>16</sup> propone una crítica de las antinomias realidad-ficción a través de la asunción de seriedad de una posibilidad fantástica. “Posible” se llama un poema de Gerardo Deniz, quien, tanto en su poesía como en su narrativa, en *Alebrijes*,<sup>17</sup> parte de una proposición, una frase, un concepto con visos metafóricos —¡un abuso de realidad!—, para literalizarlos y, a través de ese proceso descodificador o trastocodificador, mostrar el absurdo latente en posturas ideológicas que no admiten cuestionamiento, como el marxismo, el sicoanálisis y la corriente deconstructivista.

La narrativa busca la transgresión y aprueba la promiscuidad genérica y discursiva mediante la mezcla, urdimbre y fusión de códigos, dialectos y niveles. No casualmente una de sus características es la hibridez genérica, que se inspira tanto en el cine norteamericano de los ochenta y noventa y su revoltura de géneros y lenguajes de los media, en la mayoría de los casos, y, en los menos, en narrativas autorreflexivas y paródicas como las de Jean Luc Godard, Paolo y Vittorio Taviani o Federico Fellini (el de *Y la nave va*). Otros elementos reconocibles son el

---

<sup>16</sup> Óscar de la Borbolla, *Nada es para tanto* (México: Joaquín Mortiz, 1991). *Asalto al infierno* (México: Joaquín Mortiz, 1993).

<sup>17</sup> Gerardo Deniz, *Alebrijes* (Harrisonburg, Virginia: Eds. del Equilibrista, 1992).

derrumbe de las paredes entre los niveles de realidad y ficción –todos sabemos, desde *Pesadilla en la calle del infierno*, que entre el sueño y la realidad sólo hay un techo que no sirve de nada–; el empleo de recursos y clisés de tradiciones disímiles, tanto cultas como de los medios de masas; los cambios en la mirada o focalización narrativa, en la atención de los personajes. El tránsito, el paso, revelan la dominante metonímica de la estética posmoderna y explican el auge de esas figuras que se oponen a la unidad como anulación de las diferencias y reivindican la falla: la ironía, el humor. Asimismo permiten el abandono de premisas y planteamientos agotados y enjuician el concepto de autoridad y de originalidad a través de la parodia y el pastiche. Al no haber absolutos tampoco hay un origen ni formas puras.

### **Un cuento terminado siempre estará mejor inconcluso**

Si bien es posible encontrar escritores que asumen al cuento como una anécdota cerrada y autónoma, y aun consideran esta obsesión romántica –formulada por un Allan Poe inspirado en las tesis de los románticos alemanes– como la esencia del género, lo propio del cuento contemporáneo es su indefinición, entendida no como una falta de rasgos, sino de líneas o, mejor aún, de límites aislantes y exclusivos. Este es un fenómeno presente en el cine de David Lynch, en las sagas narrativas de Thomas Harris (el creador de Hannibal Lecter) y Barry Gifford (el creador de Sailor y Lula) y por supuesto está vigente en la tendencia a la continuación del cine de horror. Aquí se lee tanto la persistencia del mal como la persistencia de la incertidumbre sobre el orden, modernamente asociado con el bien. No es la anomalía un estado transitorio, como en las novelas de Dickens, sino el orden, la anomalía como naturaleza y origen del universo. El relato no

es una cifra, una imagen autónoma y conclusa, sustentado en relaciones autorreferentes, cuya urdimbre propone una lectura posible del universo, sino un programa narrativo. La cadena no se agota, sólo el relato. Esto anula la presencia o necesidad tanto de un origen, un principio, como de un final, porque al no existir una dirección o una explicación, no existe una verdad, una línea única de sentido. Dice Rafael Antúnez, en un relato de su primer libro, *La imaginación de la vejez*: “Como si en realidad existiera una verdad. ¡Hay verdades!”<sup>18</sup> El relato como un fragmento inscrito en el presente perpetuo de la incertidumbre se produce como una resonancia de las teorías posmodernas en Yehya o Fadanelli; como resultado de la desconfianza en la imposibilidad del conocimiento, porque la memoria impide la certeza, en Rafael Antúnez; o como una apuesta por el deseo y una voluntad por buscar la plenitud en el presente (un “presentimiento disfrutable” como categoría opuesta al pasado o al futuro), al margen de los grandes relatos y pasiones, en la narrativa ético-erótica de Marco Tulio Aguilera Garramuño. Que se asuma la narración como un momento, un producto inconcluso, un suceso y no un elemento de una cadena, responde sin duda al agotamiento de la idea del tiempo o de la historia como una sucesión lineal cuyo sentido se sustenta en el futuro y en la idea del progreso. Es la concepción judeocristiana heredada por el pensamiento hegelomarxista, que resume Ernst Bloch en el *Principio de Utopía*. El relato no se abre ni hacia el pasado ni hacia el futuro, se plantea como una decisión y una acción sin causas ni sentidos –las consecuencias en un discurso. Al respecto es ejemplar lo que asienta Fadanelli en “Afrokola”:<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Rafael Antúnez, *La imaginación de la vejez* (Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1992), pp. 26-27.

<sup>19</sup> Guillermo J. Fadanelli, *El día que la vea la voy a matar* (México: Grijalbo, 1992), pp. 151-160.

Las programaciones de la televisión variaban todos los meses y fracasaban tratando de forjarse una historia. No había historia porque después de producido cualquier fenómeno era imposible ubicarlo en un cementerio. Nada podía contarse; si alguien quería recordar alguna imagen, tenía sin remedio que volverla a ver y, al hacerlo, ésta se convertía de nuevo en presente.<sup>20</sup>

Hernán Lara Zavala, en sus dos libros de cuentos, *De Zitilchén* y *El mismo cielo*,<sup>21</sup> y en relatos hasta el momento sólo recogidos en su *Antología personal*,<sup>22</sup> propone la ausencia de soluciones, el fracaso de las expectativas, la presencia de un mundo vacío, como extensión y correspondencia de una estética del relato como inconcluso; sus narraciones no se ordenan con base en el final y a menudo no desatienden la digresión, esa figura proscrita por la estética del cuento moderno. Sus narraciones no son vías trascendentes; no conducen a sitio; no quieren ser una visión del mundo ordenada, sino una versión ordenada como el mundo, es decir, sin orden.<sup>23</sup>

Rafael Antúnez, en *La imaginación de la vejez*, asienta críticamente su desconfianza en la verdad y con ello en la imposibilidad de conocer un suceso cabalmente. El elemento axial de su universo es la mentira, que permite el enlace, la relación entre los sucesos siempre irre recuperables y el presente del discurso.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>21</sup> Hernán Lara Zavala, *De Zitilchén* (México: Joaquín Mortiz, 1981). *El mismo cielo* (México: Joaquín Mortiz, 1987).

<sup>22</sup> Hernán Lara Zavala, *Antología personal* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990).

<sup>23</sup> “El final abierto permite que el lector no se me adelante. Me interesan esos finales de que habla Chéjov, que son como la vida porque no tienen comienzo ni fin: se trata de una concatenación más completa”. Vicente Francisco Torres, “Hernán Lara Zavala: dos universos cerrados”, en *Narradores mexicanos de fin de siglo* (México: UAM/INBA, 1989), p. 90.

Sólo bajo este principio de incertidumbre, el narrador se aventura a acometer un relato memorioso –en “Polvo de estrellas”–<sup>24</sup> o a saturar una historia de pliegues, de una sola línea narrativa que se parte y da origen a líneas idénticas. Partenogénesis o la historia como una pesadilla, incluso en sus variantes: “Una historia que seguramente usted conoce”, pastiche del relato sureño y de los cuentosdenuncaacabar. El mundo nocturno –con bares, solitarios, alcohólicos, solteros y prostitutas– de Antúnez muestra un cosmos desolado donde se emprenden muchas conversaciones, se busca conocerse, reencontrar el espíritu juvenil que permitía la mentira o la ilusión del amor, averiguar el nombre de una película –una operación metonímica y oblicua: lo que en realidad quisieran saber sus personajes es en qué momento todo se fue al carajo–, pero sin concluir más que en la perplejidad o, mejor aún, en el aturdimiento, como personajes de un cuadro de Edward Hopper.

Marco Tulio Aguilera Garramuño, en *Los grandes y los pequeños amores*,<sup>25</sup> propone una literatura débil, fincada en el gozo del presente, desatendida del pasado o el futuro tanto como de la idea de una perfección o una felicidad absolutas. No extraña entonces que se reivindicquen los gozos medianos –tanto porque están en el medio, el presente, como porque no aspiran a la grandeza–, la recompensa cotidiana del sexo doméstico, el escarceo con una niña. Cuentos como “Cantar de niñas” o “La noche de Aquiles y Virginia”,<sup>26</sup> aun cuando difícilmente pudieran ser más ajenos entre sí, no proponen una anécdota total, sino una vista de la realidad más vasta del amor, sin por ello acudir a la duración, como horizonte del sentimiento, o a la expectativa, como impulso

---

<sup>24</sup> Antúnez, *La imaginación de la vejez*, pp. 17-30.

<sup>25</sup> Marco Tulio Aguilera Garramuño, *Los grandes y los pequeños amores* (México: Joaquín Mortiz/INBA/CNCA, 1992).

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 9-16 y 97-117, respectivamente.

del interés anecdótico. No hay por qué esperar. “¿Por qué quieres esperar tanto tiempo?”,<sup>27</sup> pregunta la niña de “Cantar de niñas” a su tímido enamorado adulto en respuesta a su pregunta sobre si aceptará ser su novia cuando cumpla quince años. Y en el despliegue del relato de una relación sexual, asunto de “La noche de Aquiles y Virginia”, no hay estructura, sino *continuum*. El efecto está, aquí, ausente. ¿Será defecto? Será difunto.

Aunque acaso sean Guillermo J. Fadanelli y Naief Yehya, con sus narraciones de un mundo de personajes alienados y lobotómicos, crucificados entre los medios de masas y el poder absorbente, quienes mejor expresen ese mundo sin historia y sin historias. En su lugar, el amasijo, la reiteración, el fulgor intermitente de una información que, carente de hilos que la codifiquen, se antoja insensata. Ciertamente, ambos aceptarían gustosos la observación de Cecilia Tichi sobre los escritores que escriben un relato bastante cercano al relato televisivo: “sólo emplean el presente, porque es el único tiempo que aparece en la tele: todo sucede en este momento preciso, a la mitad, y no hay ni principios ni finales. Criados con la televisión fragmentada, a la cual prestaban su fragmentada atención, estos escritores producen escenas cortas yuxtapuestas casi al azar.”<sup>28</sup> Si hay un estilo como receta, en Fadanelli es posible encontrar los moldes listos para su lección culinaria. Los personajes se suceden una y otra vez como un ejército de diez hombres en una película de Melies: Guillermo, Rogelio, Mauricio; y no pocas situaciones: la convivencia de Guillermo con Rogelio, un enfermo mental cuyas manías propician distintas aventuras; el encuentro de Guillermo con un amigo. Y por supuesto, el estilo, la composición, no sólo en historias

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>28</sup> Citado por Todd Gitlin, “Saber por fin qué es el posmodernismo”, en *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 6 de enero de 1991), núm. 82, p. 23.

similares, sino en historias sin relación aparente, como “Tan bello, tan azul, tan claro”, “Madelaine” o “Blue Velvet Dress”<sup>29</sup> es idéntico. Otros textos, como “Macabeos”,<sup>30</sup> están más cerca de esa yuxtaposición laxa de la que habla Tichi: la narración como viñetas. “No tenía fe, para mí el mundo era una enorme pantalla cuya única finalidad era la de ser contemplado”, dice uno de los personajes de Fadanelli.<sup>31</sup>

La presencia de la televisión es más visible en Yehya, pero la intermitencia y la conversión del espacio en un tiempo, un tiempo invariable, por añadidura, alcanza a medios como la prensa. El protagonista de la novela de Yehya, *Obras sanitarias*,<sup>32</sup> comparte la miseria moral y la apatía de sus semejantes con respecto a la conducta atrabiliaria del poder. Si Fadanelli propone una visión somática de la sociedad a través de sus outsiders y situaciones escabrosas, Yehya, y de ahí su efectividad, sitúa la miseria y la suciedad en el centro de la sociedad. La ramificación ideológica se convierte en tubería o en drenaje y sus tubérculos afloran en las clases dirigentes y la masa. Pero no hay niveles, sino redistribución, difusión de una misma viscosidad. Sus personajes viven un presente obscuro. El narrador de *Obras sanitarias* no advierte que siempre compara a la calle destazada con una res rota ni con su incapacidad para reflexionar. En “La vieja me recordaba a Sajonia”, relato publicado en *Sábado*,<sup>33</sup> la anciana vecina del narrador refiere todas las tardes la historia de su vida sin va-

---

<sup>29</sup> Fadanelli, *El día que la vea la voy a matar*, pp. 103-104, 97-98 y 105-106, respectivamente.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 157. El interés de Fadanelli por la televisión se advierte en otros cuentos, además de artículos. Véase por ejemplo “El canal 3”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 23 de junio de 1990), núm. 664, pp. 6-7.

<sup>32</sup> Naief Yehya, *Obras sanitarias* (México: Grijalbo, 1992).

<sup>33</sup> Naief Yehya, “La vieja me recordaba a Sajonia”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 24 de agosto de 1990), núm. 725, p. 5.



riantes; el personaje de “La madre delatora”,<sup>34</sup> sumido en la somnolencia mientras viaja en una pesera, se ve de pronto enfrentado a un automovilista neurótico. En este caso, no se puede hablar, como en Antúnez o Serna, del enfrentamiento entre un inconsciente, que convierte el deseo en motor de nuestros actos, y un orden coercitivo, sino de la ausencia del deseo. Yehya traza un diagnóstico de la condición lobotómica y no propone una crítica social, ese gesto anacrónico de los cronistas anamorfos que al mundo deforman con sus buenas intenciones. Inmundas son las tensiones que dan forma a estos relatos; el sujeto, no como resistencia al Poder, sino como canal. O como sujeto del objeto, diría Vattimo.

El típico relato de Gerardo Deniz suele proponerse como una glosa, la amplificación de una frase o un caso aceptado en su acepción primaria, no metafórica: dos exiliados no son dos seres humanos cuyo país eclosionó, sino dos meteoritos –los que se exhiben en Palacio de Minería– en “Diálogo del exilio”;<sup>35</sup> las ideas, para trabar combate en “una lucha amorosa”, como pide Karl Jaspers, se transforman en dos gigantes que luchan hasta la muerte, en “Literales”.<sup>36</sup> Deniz no busca la originalidad, parodia, y no por odio o por ocio, sino por inteligencia. Mediante la peripecia y la saturación, el guiño de muchas historias nunca emprendidas –un sustrato amoroso, un sustrato político, un sustrato policial– decepciona expectativas en “Circulación cerebral”,<sup>37</sup> un cuento ejemplar en el desanudo. La muerte del promisorio estudiante de neurocirugía no se aclara. El vago tufo detectivesco del final no cierra y aunque

---

<sup>34</sup> Naief Yehya, “La madre delatora”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 24 de agosto de 1990), núm. 725, p. 5.

<sup>35</sup> Deniz, *Alebríjes*, pp. 73-77.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 93-95.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 93-95.

en apariencia abre la narración a un rozamiento significativo múltiple, al descubrir el inspector de policía que el presunto suicida no pudo escribir la carta póstuma en tinta azul, porque el bolígrafo que el difunto llevaba era negro, realmente no concluye la historia. O mejor, no aclara su misterio.

Aun cuando estas estrategias narrativas apunten, inspiren y parodien diversos referentes y órdenes éticos, filosóficos y humanos –Antúnez habla del fracaso y de la soledad como fundamento de la incomunicación; Fadanelli y Yehya de la alienación posindustrial como fin del discurso coherente; Deniz de la ruptura entre el signo y el objeto, entre las pretensiones de verdad y la realidad–, poseen varios elementos en común. Recusan la idea del relato como orden autónomo; cuentan una misma historia con diversas modalidades o variantes o abordan historias conocidas, sólo que en tono paródico; proponen esbozos de lectura o de sentido; no aportan un conjunto de elementos que aclare el sentido al término de las acciones ni lo explique en una lectura trascendente, por lo que no hay soluciones ni desenlace ni sentido. Se vive en la incertidumbre y en un presente cuyo significado se ignora.

### Sensacional de escritores

Asistimos al regreso de la exageración de las pasiones y la situación extrema como inspiración narrativa. Si la narración como un cuerpo saturado de acciones se inspira en subgéneros, especialmente el de aventuras –habría que situar en este contexto las novelas *Son vacas, somos puercos* de Carmen Boullosa<sup>38</sup> y *Le-*

---

<sup>38</sup> Carmen Boullosa, *Son vacas, somos puercos* (México: ERA, 1991).

*gión* de Pablo Soler Frost—,<sup>39</sup> el melodrama y el *thriller*, autores como Guillermo J. Fadanelli, Naief Yehya, Fernando Nachón, Mauricio Bares, Enrique Serna, Rafael Antúnez, el Severino Salazar de “Yalula, la mujer de fuego”,<sup>40</sup> eligen el tremendismo o la exacerbación de los actos a través de su vecindad con el patetismo y el *grand guignol*. Ambos extremos no son incompatibles, muestran al sujeto como actor de pasiones o de gestos, una función determinada por un orden ajeno, lo que impide un sustrato de conciencia, y al fundarse, sobre todo, en las apariencias, no permiten la elección ni la profundidad —o su ilusión. Se es sujeto de pasiones límite o se asume la vida como no pasión en medio de actos extraordinarios. La diferencia entre narradores como Serna, Antúnez y Deniz y Yehya, Fadanelli, Nachón y Bares es que los segundos, sobre todo Yehya y Fadanelli, proponen una literatura especular. En las rojas páginas de *Obras sanitarias* y *El día que la vea la voy a matar*, novela y libro de cuentos del primero y el segundo, respectivamente, suceden crímenes, violaciones, muertes y absurdos y sus personajes son estúpidos, dementes o enfermos. Aunque tanto Yehya como Fadanelli inscriban su obra deliberadamente como una apuesta posmoderna, sólo Yehya rebasa los linderos de la intención.

### **Violóla, matóla, la totola**

Si en las narrativas de Fadanelli y Yehya se advierte una voluntad crítica, en tanto que sus posturas dimanaban de las lecturas de los críticos de la modernidad, Fernando Nachón con

---

<sup>39</sup> Pablo Soler Frost, *Legión* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1991).

<sup>40</sup> Severino Salazar, *Severino Salazar* (México: UNAM, 1995), sel. y nota introductoria de Alberto Paredes, pp. 25-35.

*Muñeca, haz favor de quitarte el sostén*<sup>41</sup> y Mauricio Bares con *El otro nombre de la rosa*<sup>42</sup> proponen una literatura tremendista, que parte y no pocas veces se queda en el lugar común de la imaginaria sexista o la sátira a la nota roja, las fotonovelas o el realismo sucio bukowskiano. ¿Es posible crear una historia de un cangrejo que anida en el útero de una mujer, al que se introdujo por la vagina?, ¿en la muerte de un limpia-botas por meneársela pisos arriba mientras veía la masturbación (adrede) de una de las habitantes del edificio? (Ambas historias, cuentos de Nachón: “Triángulo en ángulos iguales” y “Amor en el aire”, respectivamente).<sup>43</sup>

Al trazar dos polos magnéticos, se concita la polémica. Si todos los narradores recientes recusan la moral, el modo de vida alienado, antisubjetivo, y exaltan las pasiones y las diferencias, ¿por qué trazar divisiones? Creo que una literatura fincada únicamente en el afán de escándalo, en la caricatura y el tremendismo repite una tradición en su momento efectiva —esa corriente maldita que atraviesa la literatura francesa y estalla en diversos e inesperados momentos de nuestro siglo, como cohetes perezosos y sin embargo nunca más oportunos—, pero hoy anquilosada. Los tipos consagrados por la bohemia y la contracultura han sido asimilados por el sistema, del mismo modo que las vanguardias se han convertido en la nueva academia. Se permite el malditismo tipo Bukowsky porque no sacude los cimientos de la represión, sólo indica lo que ya se sabe. Muchas veces las situaciones tomadas como tremendas no pueden conjurar su carga patética, su inversa

---

<sup>41</sup> Fernando Nachón, *Muñeca, haz el favor de quitarte el sostén* (México: Federación Editorial Mexicana, 1986).

<sup>42</sup> Mauricio Bares, *El otro nombre de la rosa* (México: Poligrama, 1992).

<sup>43</sup> Nachón, *Muñeca, haz el favor de quitarte el sostén*, pp. 5-9 y 40-42, respectivamente.

cursilería, su trasunto melodramático. Desde otra perspectiva, al no trascender el reflejo, esas historias reiteran esa alienación y vacío denunciados. De ahí que, al leer líneas como las que transcribo, no pueda dejar de pensarse que, no obstante el bagaje posmoderno de su autor, pudieron ser firmadas por cualquiera de nuestros narradores costumbristas: “Un paisaje obscuro: Eso era precisamente lo que formaba aquel conjunto de rostros deformados. Vendedores anómalos, burócratas, estudiantes, perros arrastrando la lengua hasta el piso, enfermeras con cicatrices en los brazos, ejecutivos, porquería humana, desperdicios, desechos. Una sociedad como ésta sólo podría haberse gestado en la mente de un enfermo.”<sup>44</sup> ¿Cioran *dixit*? No, Fadanelli, en “Suicidio en las calles de Tacuba”,<sup>45</sup> quien, en varios artículos, ha patentizado su aversión —marca Acme, aunque la patente sea rumana— a la descendencia y la humanidad, en términos cioranescos. Ante esta recaída ideológica o fracaso para trascender los límites de la modernidad, nos enfrentamos a una situación similar a la que atraviesa la poesía mexicana y, en general, el arte contemporáneo. Se confunde el rechazo con un sentido y al proscribir los principios filosóficos u ontológicos de la modernidad se repudia igualmente el principio productivo de la estética moderna, asumido como mera impronta o encarnación de la noción de progreso, sin advertir que en el origen de la modernidad se produce una escisión, un desgarramiento entre los conceptos estéticos y los filosóficos. En este aspecto, quizá sea necesario acotar que el descrédito de las nociones de cambio o de progreso no implica el retorno a las formas establecidas o a esa voluntad aformal, que sólo es informe e ingenua —¡como si fuera posible escapar

---

<sup>44</sup> Fadanelli, *El día que la vea la voy a matar*, p. 45.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 45-49.

a una postulación de sentido, a una forma! Por aquí se vuelve a la metafísica (dice una señal de tránsito)—, de los narradores nombrados. Cada forma propone un contenido y una visión ideológica; volver a formas pasadas equivale a reivindicar ideologías agotadas, sobre todo fundadas en un concepto de origen y fundamento totalmente imposible en la compleja sociedad posindustrial, excepto para quienes creen —en Marx, en Dios, en el Hombre. No hay progreso en el arte, pero hay que deslindar la necesidad de cambio de su vínculo con la noción de futuro. El arte no busca una mejoría —una superación—, sino denunciar las formas que emplea el poder. Para ello, debe retomar las formas viciadas y dotarlas de un nuevo sentido. Esa es la causa de su movimiento. El capitalismo ha sido capaz de subsistir gracias a su capacidad de asimilación y mimesis, que despoja todo programa, acto y manifestación subversiva de eficacia y la convierte en instrumento del capital a través de su conversión en mercancía. La publicidad, que constituye la representación —no la máquina— más notoria del mecanismo y la mecánica del capitalismo tardío, incorpora la parodia, la ironía, el elemento autorreflexivo, todo aquello supuestamente distintivo del arte, a sus discursos vacíos. Aunque es claro que existe autorreflexividad e ironía en los discursos propagandísticos de Canal 5, *Eres* o el Canal 2, nunca se cuestiona el fundamento de su existencia, en un rasgo típico de un discurso vertical; se trata de una ironía blanda, una expresión más de la estrategia del simulacro: podemos ser antisolemnes, no antiautoritarios. Sin embargo, el empleo de rasgos en apariencia libertarios indica que ninguna forma es exclusiva de un lenguaje, pero también que la innovación no responde únicamente a un aspecto formal, sino que esa forma debe de acompañarse de un contenido. En el momento en que Peter Straub o Stephen King emplean el monólogo interior para sus novelas de terror chatarra, esa técnica deja de ser subversiva y

experimental para convertirse en una técnica más dentro de la retórica, el catálogo de elementos susceptibles de apropiación por un escritor, no más vieja, no más nueva, que la objetividad flaubertiana o las intrusiones autorales de Cervantes. Para conjurar esa asociación a cada sentido, de cierta forma se debe optar por una intemperie formal, que es también una intemperie ontológica: no hay futuro, no hay sentido, sólo el que se despliegue en la eterna vivacidad del instante, que diría Nietzsche, que diría Octavio Paz. Ya Vladimir Maiakovsky, cuando murió Serge Esenin, había observado que era imposible ofrecer una emoción verdadera con las fórmulas elegíacas consagradas por la tradición. Hay que crear la emoción con formas nuevas. Quien afirme que la busca formal es inoperante que acuda a la publicidad y advierta las tensiones, variaciones y oposiciones suscitadas con el fin de seducir al espectador. De la estética de la imagen ampliada, distorsionada, con ruidos, alteraciones y guiños, a una modernidad imperfecta, a la perfección clasicista de la imagen digital fría en los más recientes anuncios de Coca-Cola; del predominio de la metáfora al auge del momento del relato detenido en los carteles neoyorkinos; del imperio de la imagen al dominio de la tipografía en la composición. Quien elige el soneto o la décima, el relato costumbrista o la viñeta provocativa no asombra ni espanta al lector; le presenta lo que con menos pretensiones ofrecen las diversas historietas de sensacionales que pululan en los kioscos. ¿O habría que proponer un Sensacional de Escritores?

### **El viaje en la intemperie**

El nihilismo, entendido como el agotamiento o depauperización de los valores supremos y su conversión en objetos superfluos debido a la carencia de un valor último y fundamental, ordena-

dor, Dios, quien ha muerto, según el *Nietzsche News* proclamó a ocho columnas en su oportunidad, supone una superación de la metafísica y sus valores inmutables, absolutos y finales. Su tránsito hacia los márgenes implica una consideración de los valores como susceptibles de reapropiación a través del sujeto y no de la metafísica –la absorción del sujeto por los valores–, lo que se traduce en una superación de las antinomias y del pensamiento binario.

Si una de las consecuencias del dominio de la técnica y la crisis del humanismo es la pérdida de lo real, la desrealización del mundo, el narrador de “Polvo de estrellas”, cuento incluido en *La imaginación de la vejez* de Rafael Antúnez, propone la mentira como un instrumento transformador y susceptible de otorgar realidad a la desvaída realidad. La mentira, al margen de los binomios, no es ya más que una categoría opuesta a la Verdad, que no existe en tanto no hay certezas absolutas ni un valor de origen, si no contraria a la falsedad. Antúnez invoca a Hermann Hesse para explicar la relatividad de las oposiciones: “La única diferencia que hay entre la vejez y la juventud, entre Babilonia y Berlín, entre el bien y el mal, entre el dar y el tomar, lo único que llena el mundo de distinciones, valoraciones, sufrimientos, disputas y guerras es el espíritu en estado de alborotada juventud, lejos aún del saber, lejos aún de Dios. Ese estado juvenil es el que inventa oposiciones, inventa nombres.”<sup>46</sup> Antúnez refuta esta idea para señalar que se trata más bien de un “espíritu senil y sin imaginación, amarrado a su falsa verdad, a su única verdad (como si en realidad existiera una Verdad. ¡Hay verdades!”)<sup>47</sup> Ante esa ausencia de certezas y valores absolutos, la mentira, entendida como una invención

---

<sup>46</sup> Antúnez, *La imaginación de la vejez*, p. 26.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.



de la realidad y no como una negación, permite relatar los evanescentes recuerdos, urdirlos. No una verdad, muchas verdades, lo que en cierta forma responde al señalamiento nietzscheano, en *Humano, demasiado humano*, de que la creencia de la superioridad de la Verdad sobre la no verdad o el error responde, más que a un estatuto óptico, al mero azar, porque el hombre no puede conocer las cosas en sí mismas, el conocimiento sólo puede ser una convención, una ficción –no casualmente Stéphane Mallarmé, Wallace Stevens y Jorge Luis Borges llamaron ficciones a sus nostalgias de metafísica.

Ejemplar por su beligerancia y su afán de exhibir y superar los parámetros y clisés vigentes es la actitud de Enrique Serna, cuya obra, tanto en su vertiente articulística como narrativa, muestra una coherencia ética loable. Su propósito es no la denuncia, sino la cartografía de la alienación de la sociedad mexicana contemporánea, mediante la ubicación de estructuras-zonas ideológicas que impiden toda confrontación, al estilo de las novelas de tesis o con mensaje social, porque no hay una red comunicante, de la relación perversa entre categorías positivas –por ejemplo la bondad o el cariño– e impulsos mezquinos y egoístas. En más de un sentido, su ejercicio crítico se inscribe dentro de la superación de la modernidad y del pensamiento binario. En sus artículos, ha abogado por una superación de los arquetipos de género sexual, prefiriendo el intercambio, defendiendo a Los Bukis y el uso del efectismo como elemento plenamente literario y no como un artilugio melodramático; ha exhibido, en fin, las nuevas cursilerías y academias. En “La novela del lenguaje: ¿un experimento académico?”,<sup>48</sup> señala la conversión de la vanguardia novelística, entendida como experimentación verbal, en una nueva academia

---

<sup>48</sup> Enrique Serna, “La novela del lenguaje: ¿un experimento académico?”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 14 de julio de 1990), núm. 667, p. 9.

y la complaciente complicidad entre críticos de inspiración lingüista y escritores saturados de teoría estructural o deconstructiva. Frente al solipsismo y la molición de las novelas del lenguaje, Serna reivindica el realismo y la obediencia a las convenciones genéricas —aunque no predica la ortodoxia— por su vitalismo: “desconfío de los escritores comprometidos con el lenguaje que no proponen un cambio de actitud frente a la vida.”<sup>49</sup> En su narrativa se advierte una revisión de la moral, no sólo porque duda de los valores puros y disuelve el maniqueísmo ideológico mediante la difusión de la culpa y la mezquindad, sino también porque procesa conductas y actitudes caras a los valores fundamentales de la sociedad, como la caridad, la bondad, la piedad o el cariño entre amantes, exhibiéndolos como valores mediocres y pervertidos, usados para ocultar la hipocresía, la miseria y la ausencia de sentimientos verdaderos. En un artículo, había observado que los matrimonios en los que la pasión se ha agotado suelen ser pródigos en manifestaciones de cariño. En “El coleccionista de culpas”,<sup>50</sup> este comportamiento pervertido aparece como un síntoma del deseo del protagonista, Guillermo, por engañar a su esposa y como un sustituto simbólico del deseo que ya no siente por ella. En otro relato, aún no recogido en libro, “La noche ajena”,<sup>51</sup> un padre obliga a la familia a fingir un mundo invisual para evitarle sufrimientos a su hijo ciego: “Nuestra felicidad se fundaba en una idea piadosa. Papá creía que la infelicidad nace del contraste con el bien ajeno, y para evitarle a mi hermano Arturo, ciego de nacimiento, la noche moral de las comparaciones, decidí crear en torno suyo una penumbra colectiva, un apacible capa-

---

<sup>49</sup> *Loc. cit.*

<sup>50</sup> Enrique Serna, “El coleccionista de culpas”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 9 de mayo de 1992), núm. 762, pp. 1-2. *Amores de segunda mano*, pp. 141-158.

<sup>51</sup> Serna, *Amores de segunda mano*, pp. 159-169.

razón de mentiras.”<sup>52</sup> Como en la mayoría de la obra de Serna, el motivo de la historia surge de una concepción errónea del bien, de la presencia de la culpa como sustrato de los actos positivos, más que como una expresión de bondad, y del mutuo engaño a que se entregan los personajes pues el adolescente sabe que es ciego, pero le conviene dejar que su familia crea que han conseguido engañarlo. El narrador, el hermano que deseaba desengañar al ciego para romper ese cerco de buenas intenciones que le impide vivir normalmente, al descubrir que el engañado era él –habría que estudiar esa relación entre hipocresía, engaño, culpa, traición y quién-engaña-a-quién que puebla el cosmos narrativo de Serna: pienso en “Eufemia”, “Borges y el ultraísmo”<sup>53</sup> o “El coleccionista de culpas”– exclama: “Hasta entonces ignoraba que la hipocresía pudiera estar al servicio de una causa noble. Su defensa de la mentira como baluarte del amor filial era una transposición de la ceguera al plano de los afectos.”<sup>54</sup>

En las entrevistas, Serna se ha ocupado de asentar y aun remarcar su filiación antihumanista y su postura en favor de un principio distinto de pensar la ética y la diferencia. Siendo uno de los escritores que se ocuparon de denunciar la inmoralidad del personaje demagógico de José Emilio Pacheco, se ha empeñado en denostar no sólo al espécimen, sino a la especie, al asegurar que “la bondad pervierte a la literatura”<sup>55</sup> y al repudiar la literatura grandilocuente de quienes se asumen “conciencias de la sociedad”. Convencido de que la bondad es “una expiación de culpas”<sup>56</sup> y del

---

<sup>52</sup> Serna, “La noche ajena”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 20 de julio de 1991), núm. 729, p. 1. *Amores de segunda mano*, p. 161.

<sup>53</sup> Serna, *Amores de segunda mano*, pp. 81-98 y 99-130, respectivamente.

<sup>54</sup> Serna, “La noche ajena” en *Sábado*, p. 3. *Amores de segunda mano*, p. 169.

<sup>55</sup> David Magaña F., “La bondad pervierte a la literatura”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 20 de julio de 1991), núm. 720, p. 4.

<sup>56</sup> Hernández Cabrera, “Una literatura del escarnio”, en *La Jornada Semanal*, p. 24.

agotamiento e inanidad de los paradigmas y los tópicos humanistas, tanto de la izquierda como de la derecha, elige el sarcasmo, el horror y el cinismo. “El humor y el sarcasmo son más eficaces que la simple denuncia bienintencionada [...]. Hace falta más autocrítica y una percepción entre brutal y cínica de los acontecimientos que están ocurriendo en la actualidad.”<sup>57</sup> Para Serna, sólo lo grotesco ofrece un estilo adecuado para enfrentar la realidad mexicana: “la única manera de acercarse a lo que está ocurriendo es ese tono: lo grotesco que es horroroso y produce risa. Es una mezcla de ridiculidad y situaciones aterradoras en los que una postura de denuncia simplemente política no daría una imagen cabal de esa revoltura de sentimientos que hay en la realidad.”<sup>58</sup> La renuncia a los procedimientos de denuncia habituales y a los principios y categorías que componen nuestra manera de situarnos en el mundo responde a esa muerte del sujeto distintiva del nihilismo. El sujeto ya no se opone al objeto, pero tampoco es cosificado, definido a partir del objeto, como quiere cierta tradición que critica la técnica por una supuesta alienación de los ideales humanísticos. Sin embargo, la contradicción es sólo aparente puesto que tanto el espíritu de la técnica como el de los ideales son distintivos y se complementan, no se excluyen, dentro de la tradición moderna occidental; se integran en la tradición de occidente, no se excluyen. De ahí que, por ejemplo, el lamento de Thomas Bernhard por la pérdida de un horizonte cultural humano sea incongruente con su perspicacia de la relación entre crueldad y refinamiento que encuentra en la cultura alemana. Refinamiento y crueldad no son dos momentos distintos, sino coincidentes y por ello complementarios. Serna supera la antinomia al invertir los términos

---

<sup>57</sup> *Loc. cit.*

<sup>58</sup> Vicente Francisco Torres, “Enrique Serna: La última carcajada”, en *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas* (México: Leega/UAM-Azcapotzalco, 1991), p. 253.

de la ecuación: “no me interesa tanto mostrar los efectos de una situación social sobre el individuo sino la manera como el individuo va convirtiendo el medio en algo nauseabundo.”<sup>59</sup> Inscrito dentro de esa sana tradición pesimista que no se propone cambiar al mundo, sino permitir que el hombre se proponga ser, Serna nos confiere, con esa travesía por una casa de espejos que es su obra, la lucidez de la ironía.

Si Serna exhibe la inconsistencia de la moral y las supersticiones intelectuales vigentes, Marco Tulio Aguilera Garramuño, en *Los grandes y los pequeños amores*, esboza una ética del presente y aboga por una redefinición de la felicidad, el amor, la convivencia conyugal y el erotismo desde la conciencia de la fragilidad. Su postura se opone al pensamiento fuerte, con sus expectativas y atenciones ubicadas siempre en el inicio o el fin de la cadena, nunca en el medio, y a la sensibilidad romántica, con su carga de absolutos, eternidades y pasiones desmedidas. A través de sus cuentos, Aguilera Garramuño asienta una visión de la felicidad fundada en la impureza, en una sensibilidad mediana, siempre frágil y transitoria, que en vez de la eternidad persigue la eterna vivacidad del instante, según fórmula nietzscheana. El narrador de “Melesio o la soledad”,<sup>60</sup> quien acompaña al personaje del título en su errancia europea, señala: “con poco esfuerzo podíamos ser felices. Es una tontería estar pensando siempre en el pasado o en el futuro, cuando se dispone de un presentimiento disfrutable.”<sup>61</sup> Al renunciar a la duración fuerte, la idea del amor y por ende de la felicidad y la pareja humana se modifican. “Los grandes y los pequeños amores”<sup>62</sup> expone el cam-

---

<sup>59</sup> Hernández Cabrera, “Una literatura del escarnio”, en *La Jornada Semanal*, p.25.

<sup>60</sup> Aguilera Garramuño, en *Los grandes y los pequeños amores*, pp. 57-76.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 77-95.

bio entre la visión del autor en *Mujeres amadas*<sup>63</sup> y este libro de cuentos. A las pasiones sublimes y los sentimientos eternos y grandilocuentes basados en el gesto –la reducción del sujeto a una postura; la complejidad de pulsiones resumidas en una manera; gesto: un amaneramiento de persona– opone la feliz medianía del matrimonio, cuya felicidad no proscribe el odio y las dificultades, sino se alimenta de ellas para superarlas. Consciente de los problemas y diferencias con su esposa, el narrador asienta: “Nadie, nadie debe atreverse a juzgar los comportamientos, las debilidades, las sutilezas de cada pareja. Todo matrimonio parece ser un infierno cuando se le mira desde la casa vecina.”<sup>64</sup> En otro cuento, “Paso de baile”,<sup>65</sup> que comparte con “Los grandes y los pequeños amores” la relación entre problemas diarios y el papel mítico y regenerativo que obran los sueños y los arquetipos amorosos, se advierte que “sólo se podía llegar hasta el fondo del amor si se conservaba entera la posibilidad de odio, si se reconocía su soberana existencia de monstruo que podría salir debajo de la cama en cualquier momento”.<sup>66</sup> (Señalo que aquí el odio encarna ese factor imprevisto de la teoría del caos que amenaza todo matrimonio, según el narrador de “Los grandes y los pequeños amores”). Mientras Oweena encarna a la mujer perfecta de las fábulas de grandes amantes, la esposa del narrador es una mujer sin atributos. Luego de un encuentro súbito en las escaleras eléctricas de unos almacenes, sin que ocurriera la anunciada reacción grandiosa tópica del discurso del amor-pasión, lo que prueba la falsedad de la pasión eterna que estos amantes me-

---

<sup>63</sup> Marco Tulio Aguilera Garramuño, *Mujeres amadas* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1988).

<sup>64</sup> Aguilera Garramuño, *Los grandes y los pequeños amores*, p. 86.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 17-31.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 28.

dioces se juraron –o la condición consciente y no compulsiva de la pasión: tanto el narrador como Oweena renuncian al desempeño de sus roles–, el narrador comprende la diferencia entre las pasiones novelescas y el amor conyugal. Hay en este relato un doble fracaso y una doble decepción: no sólo no cumplen sus promesas de arrebató (“Promesas de amantes intoxicados por la literatura”)<sup>67</sup> y amor eterno, tampoco Oweena le fue fiel en esa historia de amor loco –lo que implica siempre una singularidad, una consideración del sujeto amado como único y a la vez sólo de mí; el sujeto como fetiche; lo contrario, ser único, pero no sólo para mí, es ya el icono que las masas reverencian–, ya que el narrador descubre, gracias a la publicación de su novela, la existencia de otro amante, quien reclama ser el gran amor de Oweena y considera que la historia de amor del libro es la de ellos. Pero en esa urdimbre de equívocos, el narrador tampoco descarta que el amor haya fracasado por cobardía suya: “Lo de X-tabay sería entonces mi justificación y mi disculpa por la cobardía de no estar a la altura de un futuro mejor, más glorioso y feliz.”<sup>68</sup> Oweena queda entonces reducida a una función mítica: a la vez una mujer perversa y un ser ideal: “ella es el refugio de lo sublime, de lo imposible, de los sentimientos esenciales, imagen de la mujer que quita el aliento con una mirada, que mata de amor, que enloquece y lleva al tenebroso e indispensable laberinto.”<sup>69</sup> La figura de la mujer mínima adquiere, en cambio, valor por su comprensión del mundo y porque “posee y administra discretamente esa gracia que definió Fray Luis como la belleza del alma”.<sup>70</sup> Así, y con una alusión oblicua a la teoría del caos,

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 91

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 90.

sustento racional no sólo de esta ética, sino de algunas de las nuevas reconsideraciones político-filosóficas,<sup>71</sup> Aguilera Garramuño elige la medianía, la zozobante felicidad, la dicha de la libertad diariamente ejercida, siempre amenazada, aunque sin renunciar a los sueños, lo que de nuevo indica que los opuestos no son excluyentes:

Cuando uno llega a los cincuenta y ha navegado lo suficiente, no es difícil reconocer que la dicha absoluta, la bienaventuranza, es una batalla perdida que tiene sus pausas de esplendor en la vida doméstica, sin fanfarrias o momentos sublimes. Tampoco debe impedir que los sueños cumplan su modesta misión de recuperar los dos o tres paraísos que hemos visitado a lo largo de nuestra vida. O que tuvimos el ingenio de inventar.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Por ejemplo, la de Frederick Von Hayek, quien sustenta la supremacía del liberalismo porque muestra “la superioridad del orden espontáneo sobre el orden decretado” y señala la afinidad de la economía del mercado con la ciencia del caos de Ilya Prigogin.

<sup>72</sup> Aguilera Garramuño, *Los grandes y los pequeños amores*, p. 95.



## UNA LITERATURA DEL DESAMPARO Y EL DESENCANTO<sup>1</sup>

*Mauricio Carrera*

La literatura mexicana reciente es una literatura en plena efervescencia. Ha motivado el entusiasmo grandilocuente de Celso Santajuliana y Ricardo Chávez Castañeda, quienes han denominado a los escritores nacidos en los sesenta con el muy mercadotécnico, político y lúgubre título de generación de los enterradores.<sup>2</sup> Afirman, de manera muy osada y exagerada, que los nuevos narradores han de enterrar lo hecho por la anterior generación, más dedicada a escalar puestos burocráticos de poder cultural antes que dedicarse en verdad a la escritura. Se trata, en todo caso, de una literatura que se mueve dispersa, independiente, a ratos fuera de los límites arbitrariamente marcados generacionalmente por una década específica, en este caso, la de los sesenta del siglo pasado, que se muestra segura, casi autosuficiente, con una actitud de búsqueda y de consolidación de fórmulas, de éxito comercial, en algunos autores, de lecturas sólo para un pequeño círculo de entusiastas,

---

<sup>1</sup> Véase Sara Poot Herrera y otros, *Cuento bueno, hijo ajeno (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA/ITC, 2002), pp. 39-62.

<sup>2</sup> Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana, *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio* (México: Nueva Imagen, 2000). *La generación de los enterradores II. Una nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio* (México: Nueva Imagen, 2003).

en otros, desarraigada y al mismo tiempo todavía preocupada por los problemas nacionales, cultivadora de la frase precisa y, sin embargo, también preocupada por contar una historia antes que caer en el solipsismo de la tiranía de la palabra; una literatura, en suma, interesante y con una firmeza y calidad en general que augura buenos tiempos para la República de las Letras y los lectores.

En esta “dispersión multitudinaria”,<sup>3</sup> como ya desde 1997 llamó Leonardo da Jandra a “la nueva narrativa mexicana”, o en esta “unidad de lo diverso”, como la denomina Alfredo Pavón,<sup>4</sup> ¿cuáles son las coincidencias?, ¿qué podría unir a una serie de narradores sobresalientes, pero distintos entre sí?, ¿qué es aquello que les da forma como generación, como grupo, como avanzada literaria? David Miklos, en su antología *Una ciudad mejor que ésta*, ve “una característica compartida por todos estos narradores” (se refiere, obviamente, a los incluidos en su libro): “la ausencia de crítica política, social o económica patente en sus relatos. De igual manera, se evita casi toda referencia a lo «mexicano».”<sup>5</sup> Algo hay de cierto. Se trata, en efecto, de una generación marcada por una especie de apatía generalizada por mostrar lo que bien podría denominarse como preocupaciones o aspectos sociales. Mario González Suárez, uno de los autores más sobresalientes de esta literatura

---

<sup>3</sup> Rafael Antúnez Jaime y otros, *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*, comp. de Leonardo da Jandra y Roberto Max, introd. de Leonardo da Jandra (México: Joaquín Mortiz, 1997).

<sup>4</sup> Alfredo Pavón, “Prólogo” a Luz Elena Zamudio Rodríguez y otros, *Vivir del Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala, UAT/INBA/CNCA, 1995), p. xi.

<sup>5</sup> Jorge Volpi y otros, *Una ciudad mejor que ésta. Antología de nuevos narradores mexicanos*, comp. y pról. de David Miklos (México: Tusquets, 1999), p. 14.

mexicana reciente, pide, en un ensayo de título significativo, “Cuatro reflexiones para dejar de ser un joven escritor”, que los autores se alejen de abordar los problemas de la sociedad y se entreguen –como explica Cyrill Conolly en *La tumba sin sosiego*– simplemente a eso que es o debería ser su única obligación: escribir. Cita a Onetti: “la literatura jamás debe de ser comprometida. Simplemente debe de ser buena literatura. La mía sólo está comprometida conmigo mismo. Que no me guste que exista la pobreza es un problema aparte.”<sup>6</sup>

Esta falta de compromiso social y político –que por lo menos en términos literarios, y otorgo el beneficio de la duda en lo individual, caracteriza a la reciente literatura– tiene su origen, me parece, en la crisis económica que ha experimentado México en las tres últimas décadas, décadas que son, precisamente, las que marcan la vida de todos nosotros, los ya no tan jóvenes escritores. De ahí también esa ausencia de “lo mexicano”, como bien lo ha visto Miklos, que en fechas recientes encuentra su mejor expresión en *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi<sup>7</sup> y *Amphitryon* de Ignacio Padilla,<sup>8</sup> novelas que han accedido a la categoría de best-sellers mundiales y que se caracterizan por tener personajes, trama y geografías que nada tienen que ver con México. De hecho, lo único mexicano que uno encuentra en estas obras son sus autores.

No se puede generalizar, es cierto, y ya en otro ensayo he señalado cómo esta falta de referencia a lo mexicano no lo es tanto, pues México se ha ausentado, sí, pero también se ha hecho presente en la nueva novela mexicana. Ahí están Enrique

---

<sup>6</sup> Mario González Suárez, “Cuatro reflexiones para dejar de ser un joven escritor”, en *Casa del Tiempo* (México, UAM, diciembre de 1995-enero de 1996), p. 18.

<sup>7</sup> Jorge Volpi, *En busca de Klingsor* (Barcelona: Seix Barral, 1999).

<sup>8</sup> Ignacio Padilla, *Amphitryon* (Madrid: Espasa Calpe, 2000).

Serna y el mencionado Jorge Volpi como los extremos más notables.<sup>9</sup> Lo que sí hay no es tanto una tendencia a olvidarse de lo mexicano en esta nueva literatura, sino, más bien, un replanteamiento de la forma como México es y ha sido contemplado por sus escritores. No hay que olvidar que la crisis, si bien económica, también influyó en otros ámbitos, entre ellos el cultural, modificando nuestra manera de entender y, por lo mismo, de reflejar lo que constituye nuestro país. La historia oficial, la demagogia revolucionaria, el concepto de nación, el PRI, la izquierda salvadora, nuestros propios valores y destinos nacionales –y por ende individuales– han sido cuestionados para dar paso a un cambio de mentalidad y de comprensión con respecto de nosotros mismos y, por supuesto, de un México que nos traicionó y limitó nuestras aspiraciones, y que en mucho explican, primero, el hartazgo ante la ineptitud de nuestros gobernantes y, segundo –para beneplácito de las corrientes neoliberales–, el voto útil del dos de julio de 2000. Una crisis económica que también ha influido en lo literario. México, en lo que a la literatura concierne, manifestó esta inconformidad social hacia esa realidad atroz y limitante, marcada por una economía largamente depauperada y una esfera política corrupta e ineficiente, mediante dos vertientes claramente definidas, dos vertientes que, a su vez, dan cuenta de la manera como los escritores reaccionaron ante un país en constante crisis: una que es la de quienes al escribirlo/describirlo en sus textos lo critican y la otra, la de aquellos que al negar a México en sus escritos lo cuestionan.

---

<sup>9</sup> Mauricio Carrera, *El centauro en el túnel* (Toluca: TunAstral/CONACULTA, 2001), pp. 129-140.

## Bosquejos sobre el mal

Esta crisis económica explica, también, lo que, aventuro, es una de las características de esta literatura: su reflejo, en algunos casos directo y en otros sublimado, de una sociedad donde imperan la ignorancia, el sexismo, la desigualdad económica, el abuso del poder, la delincuencia, la ineptitud gubernamental y especialmente, entre otras circunstancias igual de negativas, la violencia y un sentimiento de desamparo, frustración y opresión, debido a las limitaciones impuestas por la falta de oportunidades de desarrollo nacional y personal. Este reflejo, pesimista, limitante, insatisfactorio, se hace presente en la vida cotidiana y en las narraciones de éstos, los ya no tan jóvenes escritores.

Algunos ejemplos: en *Marcha seca*,<sup>10</sup> Francesca Gargallo nos ofrece un panorama desolador, donde una madre y su hija, y una comunidad campesina en el norte del país, sufren, por los estragos de una sequía, la pobreza que encuentran a su paso y un incendio que todo lo arrasa. En *Salón de Belleza*,<sup>11</sup> de Mario Bellatin, un mal, que por supuesto podría ser el SIDA, irrumpe para modificar la vida, para afearla. En *Poeta ciego*,<sup>12</sup> también de Mario Bellatin, en nombre de la secta de los lunares, se modifica el orden circundante y, bajo ese pretexto, se cometen varios crímenes. “Fue el momento en que comenzaron las acciones violentas”, se lee en la narración, cuando en realidad ya desde antes ha habido muchachos estrangulados, padres asesinados y la decapitación del Hermano de las Gafas de Cristales Gruesos, entre otras acciones marcadas por los golpes o la sangre. Existe una atmósfera de persecución y delación que desemboca en muertes, todas ellas violentas, o en castigos.

---

<sup>10</sup> Francesca Gargallo, *Marcha seca* (México: ERA, 1999).

<sup>11</sup> Mario Bellatin, *Salón de Belleza* (México: Tusquets, 1999).

<sup>12</sup> Mario Bellatin, *Poeta ciego* (México: Tusquets, 1998).

El relato, que bien podría ser una crítica religiosa, tiene su origen, según su autor, en la índole jerárquica y la violencia características de un grupo armado, Sendero Luminoso, surgido en el Perú (no hay que olvidar que Bellatin comienza su carrera literaria en ese país) como protesta por la lamentable situación social presente en esa nación.

En *El principio del terror*,<sup>13</sup> Jaime Muñoz Vargas se transporta a los tiempos de la revolución francesa, época de violencia institucional, de pobreza y masas desatadas. Es una novela bellamente escrita, pero cruda en sus situaciones de marginación, robo, violaciones y asesinatos, que desembocará en la muerte por guillotina de Nicolás-Jacques Pelletier, su protagonista.

En las novelas de Enrique Serna, hay esa *Señorita México*,<sup>14</sup> que ya no es lo que fue, como una metáfora de nuestro país, que se ha convertido en una nación fofa, que vive de antiguos esplendores. En *Uno soñaba que era rey*,<sup>15</sup> el “parricidio” y el asesinato cometidos por un adolescente pobre y el otro rico se conjugan en una historia de lucha de clases, que es la versión literaria del *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*. En *El miedo a los animales*,<sup>16</sup> Serna hace una caricatura de la *intelligentsia* mexicana, a la que equipara con la delincuencia institucionalizada: capaz de golpear o matar si es preciso, como si fueran émulos del sádico comandante Maytorena.

En *En torno de una mesa de cantina*,<sup>17</sup> otra novela de corte policiaco, Fernando Rivera expone la corrupción en las esferas

---

<sup>13</sup> Javier Muñoz Vargas, *El principio del terror* (México: Joaquín Mortiz, 1998).

<sup>14</sup> Enrique Serna, *Señorita México* (México: Plaza y Valdés, 1987).

<sup>15</sup> Enrique Serna, *Uno soñaba que era rey* (México: Plaza y Valdés, 1989).

<sup>16</sup> Enrique Serna, *El miedo a los animales* (México: Joaquín Mortiz, 1995).

<sup>17</sup> Fernando Rivera, *En torno de una mesa de cantina* (México: Tinta, 1997).

gubernamentales, así como un hecho que refleja el grado de neurosis que es posible alcanzar en la ciudad de México: la muerte –ocurrida en la vida real– de un alto jerarca policiaco que, enojado por alguna minucia, detiene el carro, saca de los cabellos a su esposa, le da un tiro y termina suicidándose, en plena avenida de los Insurgentes.

En *Lámpara sin luz*,<sup>18</sup> Arturo Trejo Villafuerte –quien, si bien no pertenece en sentido estricto a los escritores ya no tan jóvenes aquí referidos (nace en 1953), publica ésta, que es su primera novela, en 1999– muestra al detective Conrad Sánchez, quien conoce la violencia propia de la guerra, pues fue combatiente en Vietnam, y la de la ciudad de México, pues sabe lo que es ser asaltado en microbús e investiga las desapariciones de jóvenes mujeres que son secuestradas para ser violadas en una ceremonia pseudo-religiosa.

En *La guerra enana del jardín*,<sup>19</sup> Ricardo Chávez Castañeda tiene, como en general toda su obra, una mirada pesimista de la sociedad y de los individuos. En *El día del Hurón y Estación de la vergüenza*,<sup>20</sup> muestra atmósferas oprimidas y apocalípticas. En la primera de estas novelas, un asesino en serie y una extraña peste que ataca a las mujeres embarazadas invaden una ciudad cercana al fin del mundo, una urbe a lo *Blade Runner*, que Francesca Gargallo ha visto como una representación de la ciudad de México. En *Estación de la vergüenza*, una serie de graffittis violentan la tranquilidad de una urbe mexicana, acaso un suburbio del Distrito Federal, acercándola al miedo, la ira y el

---

<sup>18</sup> Arturo Trejo Villafuerte, *Lámpara sin luz* (México: Sansores y Aljure, 1999).

<sup>19</sup> Ricardo Chávez Castañeda, *La guerra enana del jardín* (México: CNCA/ Joaquín Mortiz, 1993).

<sup>20</sup> Ricardo Chávez Castañeda, *El día del Hurón* (México: Nueva Imagen, 1997). *Estación de la vergüenza* (México: Nueva Imagen, 1999).

linchamiento. Incluso, los libros para niños de Chávez Castañeda beben de esa violencia, de ese miedo a una realidad incomprensible y opresora. Chávez Castañeda, junto con otros miembros del Crack, comparte una inclinación por mostrar aspectos negativos. Títulos como *Tres bosquejos sobre el mal*,<sup>21</sup> en el que aparecen narraciones de Eloy Urroz, Ignacio Padilla y Jorge Volpi, lo demuestran, al igual que la trama de las dos novelas más conocidas de los crackeros: *En busca de Klingsor*, de Volpi, y *Amphitryon*, de Padilla. Ambas tienen que ver con la guerra, con la carrera por la bomba atómica, como telón de fondo, en la primera, y la Alemania nazi y un proyecto de suplantaciones que desemboca en la muerte, probable, de Adolf Heichmann o de algún impostor, en la segunda de estas obras.

Más recientemente, el escritor regiomontano Felipe Montes, nacido en 1961, publica *El vigilante*,<sup>22</sup> novela sobre un policía enfrentado a la violencia y a la cercanía de la muerte. Guillermo J. Fadanelli, por su parte, ha mostrado, desde su realismo sucio a lo Bukowski o a lo John Fanie, aspectos poco agradables de nuestra sociedad, con sus personajes marginales insertos en un mundo sórdido de prostitución, drogas, pobreza y de placentera o inquietante mediocridad.

### **Esta vida da asco**

El cuento no ha estado ajeno a este pesimismo, a esta noción de que algo anda mal, de que no hay solución a nuestros problemas, reflejo de un México en crisis que ha crecido en medio de un aumento de la pobreza, la delincuencia y el cuestionamiento

---

<sup>21</sup> Eloy Urroz, Ignacio Padilla y Jorge Volpi, *Tres bosquejos sobre el mal* (México: Siglo XXI, 1994).

<sup>22</sup> Felipe Montes, *El vigilante* (México: Plaza y Janés, 2001).



de lo que nos da forma como individuos y como nación. Me he de referir aquí a algunos ejemplos, a partir de la obra de autores como Eduardo Antonio Parra, Rolando Rosas Galicia, Víctor Ronquillo, Mario González Suárez e Ignacio Padilla.

El primero de ellos, Eduardo Antonio Parra, escritor nacido en León, Guanajuato, en 1963, pero avecindado por muchos años en Monterrey, tiene un cuento de significativo título “La vida real”, incluido en *Tierra de nadie*.<sup>23</sup> La narración inicia con un contundente: “Esta vida da asco”,<sup>24</sup> dicha por el periodista Soto, tras descubrir los cadáveres ensangrentados de una pareja de teporochos sobre los que tiene que escribir una nota. Al igual que en muchas de sus historias, en este cuento interviene una tensión producto de la violencia y la sexualidad. Hay mucho de deseo primigenio en sus cuentos, de una práctica sexual que deja a un lado el raciocinio para adentrarse en lo animal. En “Navajas”,<sup>25</sup> por ejemplo, como acompañamiento a la pelea que sostienen Erick y Benito, una pareja de perros se atraviesa “olisqueándose, mordiéndose lúbricamente en un cortejo próximo ya al apareamiento”.<sup>26</sup> En tanto que en “Nomás no me quiten lo poquito que traigo”,<sup>27</sup> Estrella, el travesti, es objeto de la vejación, los golpes y el robo por parte de los policías, y aún así no deja de experimentar deseo hacia ellos, pues de esa forma “le gustan los hombres: desvergonzados, abusivos, cínicos y calientes, siempre machos calenturientos”.<sup>28</sup> En “Viento invernal”,<sup>29</sup> la mujer que

---

<sup>23</sup> Eduardo Antonio Parra, *Tierra de nadie* (México: ERA, 1999), pp. 29-42.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 53-58.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 43-52.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 87-93.

da a luz en un ambiente cargado de filicidio, experimenta un “apremio de macho que la tortura cada noche al llegar a su cuarto”.<sup>30</sup> En “La vida real”, sucede lo mismo. Hay en los teporochos una fuerte carga sexual y animal. Ambos “encarnaban una metáfora del deseo”,<sup>31</sup> escribe Parra. Eso atestigua Soto, el periodista, quien a pesar de encontrarse en un estadio superior, mínimo por encima de la suciedad y pobreza en que esos dos amantes viven, llega sin embargo a sentir envidia por esos seres, tan infrahumanos por su carácter marginal, pero al mismo tiempo tan amorosos, tan libres en su sexualidad. Son como dos bestias a las que no les importa exhibirse mientras hacen el amor en medio de la basura. Eran seres que “olían a vómito, a sudor remojado, a mierda añeja”<sup>32</sup> y que sin embargo cuestionan a Soto en su propia sexualidad y en la naturaleza de su oficio periodístico. La presencia de Remedios, la compañera del periodista, se materializa en la forma de un reproche, pues tanto él como ella han perdido la capacidad de amarse con la fogosidad de los dos teporochos. En cuanto al periodismo, la muerte violenta de quienes serán objeto de su nota lo hace repensar la índole de su tarea. Esta “es la vida real”,<sup>33</sup> como afirma Ramos, su jefe, más interesado en ganarse lectores que en los destinos de los dos desdichados que han sido asesinados. ¿Lo es? Soto se lo pregunta. Se cuestiona si lo que escribe es la vida y sobre todo si lo que él mismo hace es vivir la vida, la vida real, no la que crean los periódicos o la que el propio Soto se ha encargado de crear de manera tan mediocre para sí. De ahí su envidia hacia los menesterosos. Ellos sí son capaces de vivir, de no tener obligaciones como él, trabajar

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>32</sup> *Loc. cit.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 35.

para ganarse la vida, de no tener que preocuparse por nada, no como él, que tiene que aguantar a Remedios, también a su jefe, y que además tiene que escribir esa nota. No está a gusto. No lo está por la perplejidad que le causan esas muertes: tan amorosos y tan muertos, tan ensangrentados. Se pregunta: “¿Por qué tanto encono, tanta brutalidad? ¿Quién pudo odiarlos así?”<sup>34</sup> Su perplejidad crece al encontrarse con el homicida, a quien él conoce, pues la vez que hizo un reportaje a los teporochos el ahora asesino le pidió para un trago y él se lo negó. Cuando los policías lo encontraron, “ya se había cogido el cadáver de la mujer”<sup>35</sup> y estaba violando al hombre. Las respuestas que da a los judiciales que lo interrogan son terribles:

¿Por qué los mataste? Sabe... ¿Cómo se sabe, pendejo? Pos no más... ¿No tenías ningún motivo? Por ojetes, no me rolaron el trago. ¿Entonces fue para robarles la botella? Sí, por eso. ¿Y por qué te los cogiste? Ya le traiba ganas desde hacía un buen... ¿A los dos? ¿Eres puto o qué? No, nomás a la morra. ¿Y a él? ¿Por qué te lo cogiste también a él, pinche degenerado? Nomás, pa no desperdiciarlo, ya taba aí quietecito, de eso no hay seguido...<sup>36</sup>

El cuento adolece de un final redentor, que demerita la atmósfera pesadamente sexual y violenta creada por Parra. Importa, en todo caso, la deshumanidad presente en la historia: el carácter animal de los teporochos al exhibirse haciendo el amor, la saña inconsciente que muestra su asesino y la manera como el periodismo y el público lector convierten esas muertes en noticia sensacionalista, que ha de olvidarse de un día para otro.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>35</sup> *Loc. cit.*

<sup>36</sup> *Loc. cit.*

Esta deshumanización, que se expresa por medio de la violencia imperante, se encuentra presente también en “Nomás no me quiten lo poquito que traigo”, en donde los policías que penetran a Estrella, el travesti, lo hacen con saña, porque “la violencia los deja listos, los hace sentirse machos: un par de golpes y ahora vas a ver, pinche puta”,<sup>37</sup> y en donde el propio Estrella parece gozar el maltrato (afirma: “algunas cachetadas quizá, las necesarias para darle algo de sabor al encuentro”),<sup>38</sup> pues, aunque es vejado, encuentra placer en el dolor que le infligen los golpes o las penetraciones violentas que le propinan. Escribe Parra: “Su único anhelo es que la terminen de desnudar y la abran por la mitad hasta partirla en dos con esa violencia de machos furiosos que sólo tienen los policías; que la humillen y la azoten hasta el cansancio mientras la gozan con sus falos a punto de reventar, porque para eso es puta.”<sup>39</sup> Parra no hace una apología de la violencia ni cae en el estereotipo de hacer una caricatura del travesti. Muestra más bien esa violencia absurda, la de los policías por aprovecharse de su poder (“con la ley chitón”,<sup>40</sup> dice Estrella) y la del travesti, que parece gozar con esa actitud violenta, no porque en realidad le guste, sino porque asume que es el rol que le corresponde, es decir, un destino de mujer abnegada y golpeada, usada a su antojo por los hombres. Este mismo destino es el que parece perseguir a Celia, la protagonista de “Viento invernal”. Ella, al igual que su madre, fue embarazada por otro hombre, mientras el marido se buscaba la vida en los Estados Unidos. La madre fue corrida de casa por el esposo, en tanto que Celia, todavía con el cónyuge ausente, está a punto de dar

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>38</sup> *Loc. cit.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 44.

a luz un niño, que no quiere, pues no desea repetir el destino de su madre. Ya ha pensado antes en abortar y no ha podido; ahora piensa en el filicidio o en abandonar al hijo a su suerte: “nomás lo envuelvo en unos trapos y lo dejo en la banqueta; con tantita suerte y alguien lo encuentra antes de que se muera.”<sup>41</sup>

### Pájaro en mano

Rolando Rosas Galicia, nacido en 1954, en rigor no debería estar en este recuento de nuevos narradores mexicanos, en virtud de que por edad fácilmente podría vincularse a la generación anterior. Lo incluyo debido a que me parece un cuentista excepcional y al hecho de que, tras dedicarse mayormente a la actividad poética —es autor de por lo menos diez libros de poesía—, su primer y hasta la fecha único libro de cuentos aparece apenas en 1999. Me refiero a *Pájaro en mano*.<sup>42</sup>

Publicado por el Instituto Mexiquense de Cultura, este volumen ha tenido poca circulación. Es una lástima, pues merecería un mejor destino debido a la buena factura de sus narraciones. El título proviene del tan conocido refrán: “Más vale pájaro en mano que cien volando.” Hace también alusión al nombre, en una de las narraciones, de una pulquería. Y es, por supuesto, una frase en doble sentido, un albur que se acompaña del “agarras” o del “siéntate”. Estos tres usos alrededor del título compendian bien el contenido del volumen. Hay un sentido de inquietante conformidad en sus personajes, que prefieren quedarse con lo que tienen —por lo regular existencias como vacías, como incompletas— antes que decidirse a cambiar por una vida acaso mejor o por lo menos

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>42</sup> Rolando Rosas Galicia, *Pájaro en mano* (Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1999).

diferente. Estos personajes, para tratar de sobrellevar su existencia, encuentran refugio en la pulquería –léase en el alcohol–, en la iglesia y, al igual que en las narraciones de Eduardo Antonio Parra, en la violencia y en el sexo. Es, de hecho, alrededor de estos últimos temas que giran la mayor parte de las narraciones. El sexo como posesión y lujuria, escape de tanta vida aburrida y miserable, sustituto del amor y la caricia o consuelo para pasar el tiempo y sentirnos vivos. Lo dice el personaje de “Solamente una vez”,<sup>43</sup> a quien le gusta espiar a su prima mientras ésta va al baño; y al contemplarla siente que “el miembro vigoroso crecía más y tenía la certeza de existir”.<sup>44</sup>

En dos de los cuentos de *Pájaro en mano*, el ya mencionado “Solamente una vez” y “Viernes de la pasión”,<sup>45</sup> hay violaciones. En ambos, la violación es tumultuaria. Escribe Rolando Rosas: “Jaurías desbordadas: El Palo Hueco de un jalón la metió al cementerio y entre cuatro la agarraron de brazos y piernas. Primero, el Pocamadre y después los que siguieron, de acuerdo a la cantidad maternal que poseían, la fueron llenando del abundante esperma que cada quien traía como un dolor en el vientre.”<sup>46</sup> Esta sensación de violación, de violencia, de posesión, de eterna tensión sexual, permea los cuentos del libro. El sexo es, en efecto, una especie de dolor en el vientre que necesita salir. Habría que admirar la recreación de ese dolor, de esa sexualidad que lastima y hiere, de ese deseo que se satisface y que sin embargo siempre queda insatisfecho, pues el sexo aquí es síntoma de un problema mayor: la necesidad de ser amados, de encontrar consuelo, de encontrar alivio al bostezo –y el bostezo es una palabra que se repite mucho en el

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 31-35.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 69-82.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.

libro—, de sustituir la soledad o la ausencia de algo o alguien —de un hombre o una mujer o de una mejor posición ante la sociedad y la vida— por intermedio de la carne. Así ocurre a Amador, el protagonista de “Amores”,<sup>47</sup> quien le dice a Dorita: “confía en mí, [...], los feos tenemos buen corazón.”<sup>48</sup> O como en “El espíritu santo”,<sup>49</sup> uno de los mejores cuentos de este libro, en el que la protagonista se revuelve entre el deseo, la religión, el crimen y la culpa, ya que sus hermanos asesinaron al novio que se atrevió a cortejarla. Dice: “no era guapo, pero se había fijado en mí.”<sup>50</sup> El asesinato de su novio, ante el que no puede hacer nada, la condena a encontrar refugio en la iglesia. Sueña, ¡a sus veinticinco años!, con eso que aprendió en la doctrina, esa posibilidad atrayente: la de que El Espíritu Santo le haga el favor de perder su virginal pureza, en un acto de primordial caridad hacia quien la vida no le ha permitido tener un hombre.

En “Amores”, el título del cuento contrasta con la violencia que la narración transmite. En *Pájaro en mano*, no es sólo el hombre quien golpea, viola, insulta, mancilla; también las mujeres. En “Amores”, por ejemplo, Brígida es golpeada y mancillada por las hermanas de Amador, pues ven en ella una enemiga, una extraña que les roba a su hermano. Las hermanas le destrozan la matriz. Pues “ni modo, m’hija”, le dice su madrina, “vas a quedar hueca, igual que esas brujas”.<sup>51</sup> En otro cuento, “Viernes de la pasión”, el hombre, por cabrón, es víctima de la venganza de las mujeres. Escribe Rolando Rosas Galicia: “Por eso cuidado con las mujeres, alguna ha de cobrarse por todas.”<sup>52</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 11-23.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 36-40.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.73.

Lo homosexual no podía faltar en este libro. En “A la víbora de la mar”,<sup>53</sup> llama la atención su carácter lúdico y esa bien lograda relación entre el hoyito del juego de canicas y el hoyito del Nereidas que recibe los embates del Burro, un Burro objeto de los insultos y burlas de quienes lo rodean por su inclinación sexual. En “El vals del gato”, ese puto de mierda, como llaman al protagonista, no es ajeno a ejercer y a sufrir en carne propia la violencia. Temperamental, se pelea con las mujeres por la posesión de los hombres. De ahí el accidente que desfigurará su cara. El final es muy bueno, excelente: el de aquel hombre que, con estudios de medicina, quisiera arreglar ese rostro quemado del Gato, de quien está enamorado, pues le ha dejado un recuerdo y un deseo imborrable.

En *Pájaro en mano*, la violencia existe como elemento primordial en todas las narraciones. Se trata de una violencia física o verbal, que en muchas ocasiones desemboca curiosamente en el amor. En “Solamente una vez”, la mujer que es violada termina enculándose —es la palabra que utiliza el autor— de El Guapo, uno de sus violadores. La Guacha, que así se llama la protagonista, espera a que éste salga de la cárcel —a donde lo han metido por violarla—; y al salir, se le cuelga del brazo para hacer vida con él. No se trata de una apología de la violación, sino de una posibilidad de entre muchas que ofrece la existencia. En este libro, de hecho, hay una tensión entre lo violento y lo sexual, pero acompañado, al igual que en Eduardo Antonio Parra, de un carácter lúdico, de juegos verbales y de una ternura, amor y esperanza que contrastan con lo atroz de lo que se narra. Lo atroz, en efecto, a ratos suena como a llanto, pero también como el correr por el piso las canicas, el echar baraja (“van los bastos y me acuesto con la sota”),

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 24-30.



el jugar conquián y, asimismo, a eso de que está impregnada la poesía. En “Primos”,<sup>54</sup> Martina recibe los besos húmedos que se arrastran por su cuello “hasta encontrar un caracol encendido, que se retorció en la cal de las ganas. Y luego los te amo, tú eres el mar”.<sup>55</sup> Gusta Rosas Galicia, en *Pájaro en mano*, de ese lenguaje convulsivo y bello a la vez. Hay una sensualidad muy bien lograda a través de lo visual, lo táctil y lo olfativo. Al hablar de Eustolia, el narrador de “Amores” recuerda: “A través del vestido entallado se dibujaban unas piernas largas y regordetas; líneas y formas, redondeces y frutas sobre una piel de leche como las flores del chicalote.”<sup>56</sup> Las frutas, las acelgas, el romero, la albahaca, el pirú, el estafiate, el incienso, están presentes en esta obra, al igual que el sabor del sexo, el olor de la muerte, la visión de la locura y la desdicha. Es el aroma del huele de noche y también su pestilencia, como se lee en ese otro buen cuento que es “Caballito del diablo”,<sup>57</sup> donde se dan la mano la infidelidad, el incesto, la culpa, las sombras y una silla de ruedas, así como el perfume de las buenas mujeres y el hedor de las malas mujeres. El sexo, el amor, la pasión, el enculamiento, funcionan como un refugio para esa vida que si a ratos es “amable, bonita” –“A pesar de todo, los días son sabrosos”,<sup>58</sup> dice Procopio Galicia Godoy con centenaria condescendencia y gusto por vivir–, en otros momentos, los más, es como una ofensa, un bostezo, un dolor que no puede aliviarse.

Los habitantes de *Pájaro en mano* son los de un pueblo con olor a paraíso chico y a azufre de infierno grande. Habitantes

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 41-43.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 83-88.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 62.

todos que son como el Chiclán, a quien le falta algo: en el caso del Chiclán, un testículo; en el caso de los demás, amor, esperanza, caricias, dinero; en suma, otra vida, si no mejor, presumiblemente diferente.

### Literatura convulsiva

“La belleza será convulsiva o no será”, pedía André Bretón. Esta frase le acomoda a *Lesbia se va de casa*,<sup>59</sup> de Víctor Ronquillo, nacido en 1959. Publicado en 1998, en este libro su autor ofrece una literatura que trasciende lo periodístico para dar cuenta de la crudeza de una realidad que ya no es tan exclusiva de la nota roja. Son relatos que combinan la belleza de una prosa exacta con la violencia, la pobreza y la desesperanza de las situaciones límites que describen.

En una época en que la tendencia literaria, con el éxito de *En busca de Klingsor* como el mejor de los ejemplos, es la de alejarse en tiempo, personajes, geografías y nacionalidades de lo que es el México actual, el libro de Ronquillo hace precisamente lo contrario. La portada ejemplifica muy bien la intención del libro: la fotografía de un hombre vestido de muerte con un machete al hombro, que emerge de las escaleras de la estación Zócalo del metro. A sus espaldas, el Palacio Nacional. Es la muerte que abandona su Mictlán para salir a la superficie. La muerte que reina en esta época de crisis. La muerte ocupa en *Lesbia se va de casa* un lugar preponderante. “A la muerte le gustaba andar de cabrona por la vida”,<sup>60</sup> como se lee en “La mala broma

---

<sup>59</sup> Víctor Ronquillo, *Lesbia se va de casa (y otras historias que también desaparecen)* (México: Joaquín Mortiz, 1998).

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 10.

del colombiano”,<sup>61</sup> en el que un narcotraficante es asesinado a balazos. En “La historia del gas venenoso”,<sup>62</sup> un licenciado se da un tiro con una Magnum. En la narración que da título al volumen,<sup>63</sup> un amante celoso ahoga a su amada. En “Si me dejas te mato”,<sup>64</sup> hay otra muerte... aunque sea ficticia. Y finalmente, en “Destino: Tijuana”,<sup>65</sup> el último de los cuentos, una mujer manda asesinar a su novio, que la dejó por otra. Es significativo que el nombre de ese novio asesinado sea Edmundo, a quien llama Mundo: un mundo muerto, desaparecido.

Los demás relatos se hermanan por una violencia que no necesita de balazos, suicidios o asesinatos para manifestarse en su crudeza: motines, violaciones, incestos, desapariciones, pobreza y delincuencia de todos los días en este país y en una capital “obscura, inhóspita”,<sup>66</sup> como lo es el Distrito Federal. Sus noches “se han vuelto siniestras”.<sup>67</sup> Sus habitantes, para sobrevivir, se regodean en “Una forma de felicidad basada en la resignación”.<sup>68</sup> El ni modo, aquí nos tocó vivir, en la otrora región más transparente, se refleja en ese padre de familia apodado El Gargajo, que se conforma con “la mediocridad de cada día”.<sup>69</sup> Son, más que habitantes de una ciudad y de un país, sobrevivientes. Algunos buscan el sueño del norte —“Venimos a buscar la vida. Un dólar vale muchos pesos”—<sup>70</sup>; otros, el escapar de una prisión; otros más, el convertirse en alguien que

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 9-21.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 61-67.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 37-49.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 95-108.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 109-118.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 81.

no sea esa imagen que les devuelve el espejo. Son habitantes de un país en crisis, de una ciudad en crisis, de una sexualidad en crisis, de un yo mismo en crisis, y de situaciones y existencias ante las que no encuentran salida, consuelo, esperanza. Parece como si sus ángeles de la guarda se les hubieran muerto de tristeza, tal y como Ronquillo lo hace notar en “El turbio olor de las pesadillas”,<sup>71</sup> uno de los mejores cuentos de este volumen.

Aunque deliberadamente impactantes y, en efecto, muy cercanas al amarillismo, una de las virtudes de las narraciones de *Lesbia se va de casa* es su no caer en la versión *Alarma* de la literatura, sino en la literatura que busca recrear la realidad cotidiana que nos rodea. No lo hace tampoco escudado en las tan socorridas técnicas de un nuevo periodismo mal entendido, que de manera muy artificioso se practica sobre todo en los espacios de prensa dedicados a mostrar las supuestas historias reales que ocurren en la gran urbe. Sus tramas seguro que parten de la realidad, pero Víctor Ronquillo no se ha contentado con hacer periodismo como una forma de literatura bajo presión. Al contrario, ha buscado darse el tiempo para ir más allá de lo periodístico y entrar al terreno del cuento. El resultado son una serie de muy buenos relatos en torno a una realidad que lejos de desaparecer más bien se empeña en hacer desaparecer a quienes la viven, a quienes la sufren. De ahí el subtítulo del libro: “y otras historias que también desaparecen”.

*Lesbia se va de casa*, con su crudeza cercana al tabloide, nos recuerda que su propósito literario es el de hacer patente esa realidad que nos rodea, si no para brindar soluciones, sí para alertarnos ante lo que el narrador afirma en uno de los relatos: “la próxima víctima puede ser cualquiera de nosotros.”<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 69-80.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 43.

## Lo sobrenatural que rompe la coherencia universal

A lo largo de sus libros, Mario González Suárez, nacido en 1964, ha creado historias que, aunque ancladas en la realidad, están pobladas de seres y situaciones que algo tienen de extraño, atípico, fantasmal, extravagante. En *La materia del insomnio*,<sup>73</sup> por ejemplo, sus personajes deambulan entre la pesadilla de la vigilia y lo concreto de sus realidades oníricas. En *La enana*,<sup>74</sup> una especie de ente desconocido, acaso un monstruo, una presencia metafísica que enrarece el ambiente, se entromete en la historia de Aldo, un vividor, un artista del robo y el fraude. En *El libro de las pasiones*,<sup>75</sup> es posible encontrar hombres y mujeres que “escapan a nuestra lógica cotidiana” y que “están rodeados de una especie de aura entre mágica y trágica que, por así decirlo, los deja expuestos a la acción de fuerzas sobrenaturales o sobrehumanas”.<sup>76</sup> En *De la infancia*,<sup>77</sup> hay el descenso que hace el adulto-niño Francisco Niebla al mundo de los no-vivos. En *Nostalgia de la luz*,<sup>78</sup> seres que algo tienen de inacabado o primigenio, de cercano al terror y a la desolación, a la orfandad y a la duda.

Al igual que Francisco Tario, autor a quien admira, Mario González Suárez ha incursionado en la literatura fantástica, entendida ésta no como lo propio del cuento de hadas, con sus dragones y elfos, sino —conforme a lo establecido por Roger Caillois— como lo sobrenatural que rompe la coherencia uni-

---

<sup>73</sup> Mario González Suárez, *La materia del insomnio* (México: Aldus, 1997).

<sup>74</sup> Mario González Suárez, *La enana* (México: Tava, 1994).

<sup>75</sup> Mario González Suárez, *El libro de las pasiones* (México: Tusquets, 1999).

<sup>76</sup> Agustín del Moral Tejeda, “El autor desbordado”, en *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 2 de julio de 2000), p. 13.

<sup>77</sup> Mario González Suárez, *De la infancia* (México: Tusquets, 1998).

<sup>78</sup> Mario González Suárez, *Nostalgia de la luz* (México: UAM, 1996).

versal, como el prodigio que se torna “una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables”.<sup>79</sup>

En “Crónica de un cuarto oscuro o cómo dejar el tabaco”,<sup>80</sup> una narración de *El libro de las pasiones*, la causante de las muertes que ahí ocurren es una presencia inocente y maligna: la de una niña, la hija que provoca el drama de la familia Salmón. El cuento, que bebe de la novela negra, narra la manera como un periodista de nota roja se ve inmiscuido en una situación que parece de la vida real y termina siendo de corte fantástico. González Suárez se cuida de caer en un realismo cercano al que practican los ya mencionados Parra, Rosas Galicia y Ronquillo. Sus historias ni siquiera ocurren en México, sino en un país imaginario y, sobre todo, en Puerto Solar, una ciudad inventada, que es como la Santa María onettiana. Ahí sitúa la mayor parte de sus narraciones, un lugar que, a pesar de la luminosidad de su nombre, es más bien un sitio oscuro, lluvioso, brumoso, donde ocurre lo sobrenatural, es decir, esa presencia inquietante que rompe el orden imperante y que se expresa en desasosiego, miedo, desencanto, terror, incompreensión y desesperanza.

*Nostalgia de la luz*, publicado en 1996, es el libro menos comentado y conocido de este autor. Se trata, también, de una obra más hermética, con obscuras y evidentes fuentes religiosas y metafísicas. González Suárez, informa Luz Emilia Aguilar Zínzer en la contraportada, “retoma algunos de los principales mitos de la cultura occidental en sus versiones oficiales y apócrifas, para explotar, en un ejercicio puramente

---

<sup>79</sup> Cit. por Vicente Francisco Torres, *La otra literatura mexicana* (México: UAM-A, 1994), p. 100.

<sup>80</sup> González Suárez, *El libro de las pasiones*, pp. 76-106.

literario, otras posibilidades de significados de la épica judeo-cristiana”. El libro surge en un momento en que el autor estudiaba Historia de las Religiones: “Por ahí entré no sólo al mundo religioso, mágico, esotérico, sino al mundo simbólico. Esas lecturas me llevaron a la psicología profunda, a leer sobre estados de conciencia, esoterismo. Digamos que todas éstas son vías de acceso al inconsciente.”<sup>81</sup> El título mismo de muchas narraciones conlleva un fuerte contenido espiritual, metafísico, esotérico, primigenio: “Alumbramiento”, “Orígenes”, “Límites”, “Levitación”.<sup>82</sup> Hay, obviamente, resonancias bíblicas muy acusadas. La presencia divina es la de un “Dios aterrador por inexplicable”, como lo define Aguilar Zínzer, cosa que se percibe muy bien en un cuento como “Límites”, en donde los habitantes de una ciudad se preguntan qué hay detrás de las murallas que los rodean y que han sido levantadas por gigantes o por el mismo Dios. “No hay nada”,<sup>83</sup> es la decepción que enfrentan cuando el único que ha logrado traspasar el obstáculo les informa lo que existe del otro lado. Los diez cuentos que conforman este volumen se alimentan de esa decepción causada por una presencia opresiva que, en forma de miedo, monstruo, mito, iglesia o divinidad, regula nuestros actos y por la sensación de que nuestra posible rebeldía sólo conduciría al asombro y al desencanto.

González Suárez aprovecha la mitología occidental para formar su propio universo narrativo. Su campo es el de la literatura, no el de la evangelización. Como ya José Manuel Recillas lo ha señalado, no hay que considerar su escritura como religiosa, pues si bien hay mucho de religión que res-

---

<sup>81</sup> Véase la entrevista “De la épica infancia”, concedida a Eduardo Castañeda.

<sup>82</sup> González Suárez, *Nostalgia de la luz*, pp. 9-23, 35-48, 117-128 y 129-135, respectivamente.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 128.

palda a sus creaciones, él no es dogmático. Antes bien, hay una voluntad de crear un mundo literario que nos lleva al goce de la lectura y a la reflexión. Dice Recillas: “Podemos afirmar que los relatos de Mario González Suárez constituyen un universo narrativo, un sistema interno que se interconecta consigo mismo [...] y evidencia la enorme pobreza que la vida cotidiana nos ofrece.”<sup>84</sup> Se trata de un universo violento, orientado por las pasiones, en que hombres y mujeres se encuentran atrapados; ignoran el sentido de las infinitas trampas que se ciernen en sus caminos y se condenan a la caída bajo la forma de la muerte o la locura.

Algunos ejemplos: en “Alumbramiento”, Calínica, una mujer que se niega a ser una virgen María, es decir, a parir al hijo de un dios, es condenada por éste a no tenerlo nunca. Hay en el cuento una atmósfera opresiva y ominosa, que se expresa en calamidades, como falta de cosechas, guerras, epidemias, muertes. Se dibuja un panorama desolador donde el rumor presagia males para la ciudad y en donde sus personajes no encuentran respuesta en sus dioses, antes bien, les avientan piedras que se dirigen a un cielo falto de esperanza y de señales. En “Magma”,<sup>85</sup> uno de los mejores cuentos del volumen, lo que parecen unas descansadas vacaciones en las playas de Puerto Solar se convierten de pronto en el fin del mundo, con el cielo cayéndose a pedacitos. En “Orígenes”, todo se cuestiona: la necesidad de dejar estirpe, la abominable aparición del mundo. Los ángeles se vuelven contra los hombres. Incluso los inocentes reinan en las tinieblas, triunfa la noche y hay un sentimiento de completa escisión del mundo. En

---

<sup>84</sup> José Manuel Recillas, “El sistema literario de Mario González Suárez”, en *Sábado* (México, *Unomásuno*, 17 de julio de 1997), p. 7. En este mismo artículo, Recillas llama a González Suárez “sacerdote” de su universo literario.

<sup>85</sup> González Suárez, *Nostalgia de la luz*, pp. 25-34.



“Taracán”,<sup>86</sup> los misteriosos animales de este nombre violentan la intimidad de una pareja que hace el amor en un hotel, devorándolo a él hasta casi no dejar ni los huesos. En “Levitación”, el protagonista afirma: “No atino a encontrar el presente.”<sup>87</sup> El mundo se acaba frente a sus ojos y nadie parece creerlo.

### **El hombre: la medida de todas las cosas, sin cosas**

Ignacio Padilla publicó, en 1996, *Últimos trenes*,<sup>88</sup> un volumen de cuentos que es una especie de homenaje al narrador Giorgio Manganelli, “fantaseador burlón e inclasificable”.<sup>89</sup> Son relatos que siguen la propuesta del italiano en *Centuria, cento piccoli romanza fiume*, en el sentido de escribir una obra que abarcara “en breve espacio una vasta y amena biblioteca; recoge, en efecto, cien novelas-río, pero trabajadas de maneras tan anamórficas que aparecen ante el lector como textos de pocas y descarnadas líneas”.<sup>90</sup> *Últimos trenes* contiene dieciséis narraciones sin título, todas ellas breves, la mayor de cinco páginas, sin ninguna alusión a los trenes del título y con historias que remiten, es cierto, a otros libros, pero también a mitos y a películas. Son cuentos que retoman, modificándolo, el mito del minotauro y su laberinto y el de Frankenstein o que hablan de vampiros humanos, de espada-chines de la reina, de soldados olvidados sin novedad en el frente, de escritores que escriben sobre escritores que a su vez son personajes de escritores que escriben sobre escritores, de un genio cuyo amo, en su tercer deseo, le pide que los genios ya no cumplan

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 49-58.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>88</sup> Ignacio Padilla, *Últimos trenes* (México: UNAM, 1996).

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>90</sup> *Loc. cit.*

ningún deseo. Son vueltas de tuerca en historias dominadas por lo fantástico. Uno de ellos, el cuento número cuatro, cuenta la historia de una escuela de impostores y suplantadores, lo que constituye el antecedente de *Amphitryon*, la novela que le hizo ganar a Padilla el Premio Primavera 2000.

A pesar de que hay rasgos de humor, como por ejemplo el cuento del fantasma al que su doctor le diagnostica que está vivo, y que se expresa asimismo en una prosa que se regodea en lo lúdico del lenguaje, en las narraciones impera un tono de incertidumbre, nostalgia, decadencia y en general de insatisfacción e imposibilidad de ser lo que uno quiere o lo que era antes. En el cuento número quince, por ejemplo, el primer espadachín de la reina se halla sin adversarios dignos, incapaz de pasar a la historia gracias a un duelo inolvidable. Se queja de la época de cambio que le tocó vivir y “evoca el tiempo en el que aún había obsequios, aplausos, fragmentos del poder”.<sup>91</sup> Se da cuenta de que, a pesar de que “ya no aguanto esta mierda”,<sup>92</sup> como señala, no hay escapatoria a ese destino miserable que le ha tocado. “No hay”, colige con tristeza, “posibilidad alguna de continuar la historia hacia ningún lado”.<sup>93</sup> Esta misma insatisfacción se encuentra presente en el cuento once, en donde un hombre, que se halla en el vacío, comienza a sentirse incómodo. Sabe que no es el único, que la humanidad entera comparte esa nada en la que vive. No le sirve en absoluto de consuelo pues, amén de que no puede hacer contacto con ninguno de sus congéneres, el deducirlo no deja de ser un juego absurdo. Reflexiona: “Ser la medida de todas las cosas, cuando no hay cosas, es humillante.”<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>92</sup> *Loc. cit.*

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 68.

En el cuento número ocho, el genio, resentido porque al cumplir el tercer deseo le han quitado sus poderes para hacer realidad otros deseos, se conduce junto con otros genios de su destino, obligados, sin poderes, a permanecer en museos y colecciones particulares, “recordando y recordándole a los visitantes que hubo mejores tiempos”.<sup>95</sup> Igual sucede con ese fantasma enfermo de vida que ya no podrá asustar a nadie y que teme regresar algún día, lleno de nostalgia, a su castillo y encontrarlo convertido en un hotel. En el cuento siete hay alusión al robo y en el cinco, al asesinato. En el tres, dos soldados enemigos, que no saben que la guerra ha terminado, se encuentran de pronto en medio de otra guerra, símbolo de que las cosas no cambian: de que no hay novedad, que la guerra continúa. En el cuento número dos, el tema es el de una bestia que se alimenta de luz y deja en tinieblas a los habitantes de una ciudad, en la que comienzan a reinar los ciegos. En el catorce, un minotauro manda construir un laberinto perfecto, del que no podrán salir los hombres que lo construyeron. En el dieciséis, se retrata a un actor en decadencia. Finalmente, en el uno, un hombre que decide construir su propia casa de campo en su departamento —una casa de campo con sus bosques, su trinar de pájaros, sus lagos, sus montañas, sus cuevas, sus animales salvajes— observa cómo, víctima de la envidia o de la incomprensión de sus vecinos de edificio ante tanta belleza campirana, su invención comienza a ser destruida por un ejército de cazadores, talamontes y máquinas.

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 53.

## En cambio, nosotros bien jodidos

Si bien las narraciones de Mario González Suárez e Ignacio Padilla no se refieren de manera directa a México, algo hay en ese ambiente opresivo –huérfano de dioses de los cuales asirse, a no ser para maldecirlos, limitante, desesperanzado, violento, lleno de insatisfacción ante un presente que se derrumba o que no ofrece mejores alternativas, escindido del mundo, que rememora tiempos mejores– que los emparenta con el tono pesimista, denso, casi de estupefacción ante una vida que se escapa o que no mejora, que se halla presente en las narraciones de Eduardo Antonio Parra, Rolando Rosas Galicia y Víctor Ronquillo. Sostengo que ambas atmósferas, parecidas, a pesar de que a una se le vincule más con el realismo y a la otra con lo fantástico, tienen su origen en la huella que en la sociedad y en los escritores ha dejado la crisis económica en nuestro país. El propio Parra, tan realista –aunque, como recientemente lo ha reiterado Guillermo J. Fadanelli, no hay eso que en sentido estricto pueda considerarse como realista– en otros dos relatos de *Tierra de nadie*, se desliza en territorios que lindan precisamente con lo fantástico. Me refiero a “Los últimos”,<sup>96</sup> un cuento con una presencia sobrenatural en medio de una noche violenta, alrededor de una familia que es la última en irse de un lugar que parece destinado a sufrir los estragos de un mal que no se sabe exactamente en qué consiste, pero que adquiere características casi demoniacas. El otro es “Traveler hotel”,<sup>97</sup> en donde el delirio de un viejo contribuye a recrear una historia de tintes fantásticos, cercada por el recuerdo de la juventud, la ancianidad limitante y la muerte cercana. “Nunca

---

<sup>96</sup> Parra, *Tierra de nadie*, pp. 95-107.

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp. 71-83.

debimos haber venido”,<sup>98</sup> se queja el protagonista. Ninguna de las dos historias ofrece alternativas. En una, aunque la decisión de marcharse se produce tras los estragos de la noche demoniaca, tal vez les acontezca el destino de David y Gonzalo, quienes se han marchado a Houston —una ciudad vacía— sólo para llegar a otro sitio de desolación, aislamiento y muerte. Es como “El escaparate de los sueños”,<sup>99</sup> el relato donde Parra retrata a un camello, es decir, a un muchacho que ayuda a cargar las bolsas de las señoras que regresan a México tras comprar en el otro lado. En este cuento, Reyes sueña con cruzar la frontera, pues razona: “—Pinches gringos, lo tienen todo —dijo—. En cambio nosotros bien jodidos.”<sup>100</sup> Parra retrata el anhelo de cruzar de Reyes y hasta lo conduce a lograrlo de una manera por demás fortuita y acaso inverosímil, pero deja abierto el final del cuento: tal vez se quede en los Estados Unidos o acaso sea alcanzado por la migra que lo persigue.

Es el mismo sueño de una mejor vida que tiene el inventor de la casa de campo en *Últimos trenes* de Padilla. Un sueño que la realidad tritura. Ni los genios ni los fantasmas se salvan ante un mundo que de pronto obedece a otras reglas, a otro orden de cosas. En el universo literario de González Suárez, lo sobrenatural aparece como algo superior al entendimiento y a la lógica; desbarata vidas, anhelos, fortunas, destinos, al igual que la presencia de una crisis que, superior a nuestro entendimiento, a nuestras fuerzas, ha aniquilado conceptos, modificado nuestras vidas, empobreciéndolas y limitándolas para el caso de una inmensa mayoría. Es la nostalgia de la luz en medio de tanta oscuridad económica: las sombras provocadas por tres décadas perdidas; es ese niño, prota-

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 59-69.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 62.

gonista de *De la infancia*, que responde al significativo nombre de Francisco Niebla; o ese Puerto Solar que de pronto se desgaja y cae “el pedazo de cielo en que estaba suspendido el sol”.

No se trata, obviamente, de negar o minimizar la importancia de una literatura que no aborde directamente los problemas o asuntos nacionales en el actual contexto globalizador. Al contrario, habría que celebrar el surgimiento de autores que se han atrevido a abordar con calidad e imaginación otros temas, que han ampliado el panorama de nuestras letras nacionales y que además han dado lustre internacional a la literatura mexicana, renovando el interés en otros países acerca de lo que literariamente se hace en México. Aventuro, simplemente, que lo extranjero de sus temas, así como el desamparo, la opresión, la insatisfacción, la violencia y, en general, el pesimismo que se percibe en estas narraciones obedece al rechazo a un México que dejó de ser atractivo porque se convirtió en un país todavía más pobre, sin posibilidades de desarrollo; que ve crecer la deuda externa, la inflación, el crecimiento de la delincuencia; y que advierte una radical baja en la calidad de vida. Si antes uno de los grandes temas literarios era el de un México empecinado en lo tradicional, frente a un México comprometido con la modernidad, ahora el tema es el de la imposibilidad de alcanzar el tan prometido acceso a lo moderno (a no ser que ahora le creamos a Vicente Fox y a sus políticas neoliberales). Se trata, la nuestra, la de los autores no tan jóvenes, de una literatura que se regodea en su post-modernidad y que practica su oficio sin ideología alguna. Esto lo ha notado Alfredo Pavón, quien observa que la nueva cuentística está sobrecargada de “signos huecos unidos a vacíos conceptuales”.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Alfredo Pavón, “Prólogo” a *Cuento mexicano moderno*, sel. de Russell M. Cluff, Alfredo Pavón, Luis Arturo Ramos y Guillermo Samperio, pról. de Alfredo Pavón (México: UNAM/UV/Aldus, 2000), p. XXII.

No hay —a pesar del empeño que en esto ponen Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana— ensayistas de esta generación que sobresalgan, que compitan en nombre y calidad con sus coterráneos del cuento, la novela, la poesía. Lo que hay es ese pesimismo, ese desencanto, esa orfandad, esa violencia, esa incertidumbre y esa insatisfacción que se expresa como uno de los puntos de contacto entre los narradores de la generación a la que pertenecemos. Pedro Ángel Palou, en un artículo reciente, comentaba *El arte de la fuga*,<sup>102</sup> de Sergio Pitol, y desprendía que en los ensayos que conforman este libro su autor había querido decirnos que “la literatura no se escribe para hacernos inteligible el mundo, sino para buscar el origen de la perplejidad que nos provoca”.<sup>103</sup> Esta perplejidad está presente en la reciente literatura mexicana. Una perplejidad producto de esa crisis, del asombro de saber que los sueños de antaño, como en el cuento “Lesbia se va de casa”, de Ronquillo, terminaron “abrumados por la realidad”<sup>104</sup> o que nuestro cielo, ese “enorme paladar de Dios”,<sup>105</sup> que parecía tan inmutable, comienza a resquebrajarse y a caer convertido en pedacitos, como en “Magma” de González Suárez.

---

<sup>102</sup> Sergio Pitol, *El arte de la fuga* (México: ERA, 1996).

<sup>103</sup> Pedro Ángel Palou, “Banalidad y ficción”, en *Crónica Dominical* (México, *La Crónica de Hoy*, 13 de mayo de 2001), p. 15.

<sup>104</sup> Ronquillo, *Lesbia se va de casa*, p. 38.

<sup>105</sup> González Suárez, *Nostalgia de la luz*, p. 29.





## LA FRONTERA EN EL CENTRO<sup>1</sup>

*Humberto Félix Berumen*

### **Por las áridas tierras del norte o las fértiles fronteras del cuento en los estados fronterizos**

En 1996, el escritor tijuano Luis Humberto Crosthwaite publicó un relato autobiográfico que entonces me pareció divertido y ahora, a la distancia, me parece además sumamente revelador acerca de lo que estaría sucediendo en y con la noción de frontera. El relato lleva el título de “La frontera como el huele-de-noche en el jardín de mamá” e inicia de la siguiente manera:

Ahí viene la frontera, sálvese quien pueda. Corran, corran. La frontera viene y nos atrapa. Nos come, nos traga. Escondan a sus hijos. Oculten a las muchachas. La frontera se acerca y nos atropella. Cuidado. S.O.S. Mayday, mayday. Mujeres y niños primero. ¿Cómo dices? ¿Qué está pasando? La frontera. ¿Qué qué? La frontera que es una ola grande enorme como la que volteó al *Poseidón*. ¿A quién? Al *Poseidón*, ¿no lo recuerdas? Sí, sí, claro. Gene Hackman, Shelly Winters. La ola enorme, la ola. ¿La

---

<sup>1</sup> Véase Julio César Urbina Orantes y otros, *Púshale un Cuento al piano (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA/ITC, 2003), pp. 23-55. Humberto Félix Berumen, *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura* (Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2005), pp. 119-161.\*

frontera? La frontera que es línea y espacio. La frontera que nos une y nos aparta como un padre celoso. ¿Qué dices? La frontera que duele y huele y suele ser estigma y encanto. La frontera que es el colchón donde duerme mi esposa y la frontera que es mi esposa y es mi almohada de plumas de ganso. ¿De ganso, de plumas? Y es una calle vacía también dura y helada para los que no tienen hogar. ¿Todo eso? Mucho más: como el aroma del huele-de-noche en el jardín de mamá.<sup>2</sup>

Y como en el relato aludido, la frontera viene y nos atrapa.<sup>3</sup> Nos come, nos atropella, está en todas partes, es línea y es espacio. Pero es también una ola inmensa que el auge de la llamada posmodernidad convirtió en uno de los conceptos de mayor peso dentro de los estudios culturales (los llamados *border studies* o *border theory*),<sup>4</sup> tanto así que podría conjeturarse que ahora todo parece ocurrir en las fronteras, en los límites

---

<sup>2</sup> Luis Humberto Crosthwaite, “La frontera como el huele-de-noche en el jardín de mamá”, en *Los Universitarios* (México, UNAM, mayo de 1996), tercera época, núm. 83, pp. 12-13.

<sup>3</sup> Según Néstor García Canclini, los relatos de Luis Humberto Crosthwaite nos ayudan a ilustrar las metáforas para comprender la vida en la frontera. Néstor García Canclini, “¿De qué lado estás? Metáforas de la frontera de México-Estados Unidos”, en *Fronteras, naciones e identidades. La periferia al centro*, comp. de Alejandro Grimson (Argentina: Ediciones Ciccus/La crujía, 2000), pp. 139-151.

<sup>4</sup> Para José Manuel Valenzuela Arce, “Los nuevos debates en el campo cultural han puesto especial énfasis en los procesos de creación y recreación de las fronteras culturales, no sólo como límites, sino como sitios de cruces y contrastes, de intersecciones e intersticios, de apropiaciones y resistencias. La frontera es un campo de relaciones sociales cambiante, por lo que las posiciones esencialistas poco ayudan a su comprensión”. José Manuel Valenzuela Arce, “Formas de resistencia, corredores de poder. Arte público en la frontera México-Estados Unidos”, en Néstor García Canclini y José Manuel Valenzuela Arce, *Intrusiones compartidas. Arte y sociedad en la frontera México/Estados Unidos* (Tijuana/San Diego: 2000), pp. 13-55.

culturales, étnicos y sociales, pero asimismo dentro de los umbrales genéricos, textuales o artísticos. Se diría que asistimos a una suerte de diseminación de las fronteras y que tal diseminación pretende volver central todo aquello que hasta hace poco se encontraba en los márgenes,<sup>5</sup> universalizando de paso la noción misma de frontera, lo que no deja de ser un tanto paradójico, dirían algunos, debido a que las fronteras culturales parecieran irse diluyendo como consecuencia de la homogeneización mundial.

### La frontera en el centro

Pero no apporto ninguna novedad si digo que la centralidad de la frontera en el interés de los estudiosos es una de las tendencias más notables en los días que corren y que existe además cierta tendencia a fabricar fronteras de todo tipo, algo así como una especie de fronterismo en pleno auge. Por alguna razón —que quizá no requiera de mucha explicación—, durante los últimos años la frontera devino en un concepto clave en los relatos y las explicaciones de los procesos culturales contemporáneos.<sup>6</sup> Los bordes, los límites, las zonas de contacto importarían ahora más que todo aquello que sucede al interior, y nos ha llevado a la necesidad de reconstruir la homogeneidad ocupada por el centro mismo. En el terreno de lo literario, como lo prueba el “Segundo Congreso Internacional de Lite-

---

<sup>5</sup> Fernando Aínza, “Los desafíos de la posmodernidad y la globalización: ¿identidad múltiple o identidad fragmentada”, en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* (Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, enero-diciembre de 1998), núms. 13-14, pp. 21-43.

<sup>6</sup> Alejandro Grimson, “¿Fronteras políticas versus fronteras culturales?”, en *Frontera, naciones e identidades. La periferia como centro*, pp. 9-40.

ratura. Literatura sin fronteras”<sup>7</sup> y un número creciente de ensayos publicados en años todavía recientes, la frontera se ha convertido también en una importante categoría de análisis literario.<sup>8</sup> Así, se habla de la desterritorialización de la crítica, de la literatura de la frontera –también llamada literatura fronteriza–, de literaturas emergentes, de la transgresión de las fronteras genéricas, de la disolución de las fronteras, de literaturas descentradas, o bien de la necesidad de emprender una lectura conectiva de los bordes, interfronteriza.<sup>9</sup> Incluso se ha llegado a plantear la transformación de los espacios en flujos de tránsito<sup>10</sup> y de pasaje de un lugar a otro. En suma: la antigua polaridad centro/periferia pareciera inclinarse ahora a favor de la segunda categoría.<sup>11</sup>

### Instrucciones para cruzar la frontera

Pero la frontera es en sí mismo un concepto polisémico, sumamente flexible y capaz de emplearse en múltiples contextos y

---

<sup>7</sup> Martín Lienhard y otros, *Memorias. Segundo Congreso Internacional de Literatura. Literatura sin fronteras*, comp. y pres. de Ramón Alvarado, Laura Cázares, Alejandra Herrera y Marina Martínez (México: UAM, 1999).

<sup>8</sup> Lauro Zavala, “Hacia una teoría de la liminalidad: identidad cultural y escritura”, en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura* (México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1999), pp. 33-48.

<sup>9</sup> Julio Ortega, “Escenas del siglo XXI”, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, (México, enero de 2002), núm. 327, pp. 17-19.

<sup>10</sup> Jean Franco, “Marcar diferencias. Cruzar fronteras”, en Carlos Alonso y otros, *Las culturas de fin de siglo en América Latina. Coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994*, comp. de Josefina Ludmer (Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1994), pp. 34-43.

<sup>11</sup> Nelly Richard, “Latinoamérica y la posmodernidad”, en *Escritos*, núms. 13-14, pp. 271-280.

con muy diversos propósitos. Para no ampliar aún más la diversidad de propuestas digamos simplemente que el concepto de frontera alude sobre todo a los puntos de intersección y que remite, más que a ningún otro hecho, al permanente juego de las fronteras entre la mismidad y la alteridad, entre culturas, géneros y clases: pues la frontera implica siempre la alteridad, si bien es preciso preguntarse por quién o quiénes se encuentran al otro lado de las fronteras.<sup>12</sup>

Así pues, y jugando un poco con las ambigüedades que la palabra misma propicia, utilizo aquí la noción de frontera como metáfora (función cognitiva) para referirme a las características del cuento publicado por los escritores más representativos de los estados fronterizos del norte mexicano, en particular de aquellos escritores que se dieron a conocer durante y a partir del último cuarto del siglo pasado. Es una suerte de recorrido por lo que se encuentra en los bordes, en las orillas y, por así decirlo, en los márgenes culturales y geográficos del país, pero el viaje —como la frontera misma— da lugar también para los cruces de un lugar a otro y de un campo al siguiente. Porque la frontera es mucho más que una línea; es, asimismo, una atmósfera, una zona de encuentros y desencuentros, un puente o un espacio en el que la interculturalidad se acentúa y tienen lugar fenómenos como la hibridación cultural y el intenso intercambio de experiencias.

Lo que propongo aquí es una serie de cortes transversales, realizados a distintos niveles, para articular una suerte de mapa cognitivo del cuento contemporáneo en los estados fronterizos del norte mexicano. Empezaré por hacer una serie de señalamientos acerca de lo que entiendo por cada una de

---

<sup>12</sup> Claudio Magris, “¿Quién está al otro lado de la frontera”, en *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 10 de mayo de 1992), nueva época, núm. 152, pp. 16-23.

las fronteras a las que habré de referirme más adelante. En un segundo momento voy a valerme del tropo de la frontera para describir de qué manera los narradores de los estados fronterizos se sitúan a menudo en varios terrenos a la vez, entre otras razones porque los textos narrativos de esta parte del país delimitan a su vez varias fronteras:<sup>13</sup> abren espacios para la imaginación literaria, transgreden paradigmas culturales, cruzan umbrales genéricos y, en el último de los casos, dan vida a la frontera como realidad imaginaria. Después de todo, hay que recordar –Magris *dixit*– que la escritura trabaja siempre en las fronteras, en su deslizamiento, en el momento en el cual se desdibujan y se atraviesan. Debido a que la literatura es una frontera en sí misma, una línea de fuga que borra unos límites para fijar otros, el escritor, por su parte, articula y desarticula constantemente el sentido del mundo, en un movimiento sin tregua que es un continuo deslizamiento de fronteras.<sup>14</sup>

*Fronteras geo-políticas.* Acaso las fronteras más fáciles de deslindar, debido a que se trata de las fronteras territoriales. Son por ello el resultado de un proceso histórico ocurrido en una determinada época. En nuestro caso, el resultado de la guerra entre México y Estados Unidos, ocurrida en 1848. Una frontera construida también mediante el tropo de las diferencias culturales, de la alteridad, debido a que trazar fronteras es crear opuestos y conflictos. Como bien lo dice Norma Klahn, al referirse a la frontera México-Estados Unidos: “La frontera fue el límite establecido para delinear e inscribir di-

---

<sup>13</sup> Como ya lo vio, en parte, Socorro Tabuenca Córdoba, en su libro *Mujeres y fronteras. Una perspectiva de género* –(México: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 1998).

<sup>14</sup> Claudio Magris, *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de modernidad* (España: Anagrama, 2001), pp. 55-70.

cha diferencia. Donde se delimita la línea empieza el 'otro'. El límite se construyó como sagrado, no podía ser transgredido."<sup>15</sup>

*Fronteras genéricas.* Son las fronteras de la escritura, pero de una escritura liminal, ubicada en los bordes, en los límites de lo establecido por la tradición y las innovaciones incorporadas por la experimentación, en un evidente rechazo a las convenciones genéricas establecidas. Como lo afirma Lauro Zavala, "la ficción postmoderna es un espacio fronterizo".<sup>16</sup> Debido a que la escritura posmoderna rompe los límites genéricos del texto, entre la ficción y la no ficción, entre lo literario y lo extraliterario, entre la ficción y la crónica, entre lo culto y lo popular, y es una mezcla e hibridación de géneros, niveles, formas y estilos. En este sentido se habla hoy de textos fronterizos.

*Fronteras simbólicas.* Aquellas que resultan de la configuración imaginaria de los espacios que asumen los individuos a partir de su posición social y de su relación con los otros grupos. La posición define las representaciones que tienen los actores sobre sí mismos y sobre los demás, de allí que la identidad sea siempre distintiva o diferencial entre culturas, géneros y clases sociales. La frontera marca simbólicamente dichos límites. Desde el espacio simbólico de la escritura, por ejemplo, se articulan también las fronteras de género (hombre/mujer) o se configuran las fronteras con los otros, los extraños.

*Fronteras textuales.* Si los sistemas simbólicos hacen y rehacen continuamente la realidad y no sólo la reproducen, la

---

<sup>15</sup> Norma Klahn, "La frontera imaginada, inventada o de la geopolítica de la literatura a la nada", en Virginia Guedea y otros, *Mitos en las relaciones México-Estados Unidos*, comp. de Ma. Esther Schumacher (México: FCE/Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994), pp. 460-480.

<sup>16</sup> Lauro Zavala, "La ficción postmoderna como espacio fronterizo", en *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 29 de abril de 1990), nueva época, núm. 46, pp. 18-24.

narrativa del norte es un buen ejemplo de la manera como los escritores de esta parte del país han incorporado la frontera mexicana a la narrativa contemporánea, en cuyo caso hablamos de una frontera textual, es decir, de la frontera asumida como espacio narrativo; incluso podríamos hablar de un cronotopo literario, del cronotopo de la frontera, es decir, de la reconfiguración de la frontera desde la ficción narrativa como espacio imaginario. La frontera deja de ser una referencia geográfica para convertirse en una realidad imaginada, sentida y valorada por aquellos que la han asumido como parte de sus respectivos relatos.

*Fronteras de la fantasía.* Si bien es cierto que la imaginación no tiene límites, también es cierto que sólo en fechas recientes la narrativa del norte ha ido explorando la posibilidad de recrear nuevos espacios, ampliando para ello el registro de realidades distintas a las ya conocidas o bien situadas en mundos y tiempos distantes. Desde los relatos de ciencia ficción, los relatos de terror o los relatos de la fantasía heroica, las fronteras de la imaginación se han expandido para abarcar diferentes planos de la realidad, es decir, para crear una zona libre para la imaginación, una donde a menudo se entrecruzan los tiempos y los espacios, el pasado y el futuro, la ciencia y la fantasía.

### **Narrar fuera del centro**

Sin entrar en un análisis sociológico minucioso, ni en la acostumbrada queja anticentralista, tal vez sea conveniente detenerse en lo que significa escribir desde la periferia cultural y literaria mexicana, porque esa es la primera de las fronteras a las que un escritor ubicado fuera de la capital del país tiene que enfrentarse, con todo lo que ese hecho significa en términos editoriales, oportunidades de promoción, facilidades de



reconocimiento, de valoración crítica y de lectura. En efecto, la primera frontera a la que se ve sometido un escritor de estas latitudes es la que corresponde a las dificultades para trascender los límites impuestos por un centralismo literario todavía vigente, un centralismo que —como lo ironiza Alejandro García— no acaba todavía de aceptar que “Cuando despertó, las regiones todavía estaban allí”.<sup>17</sup> Trascender el centralismo mexicano —agobiante e inmovilizador en más de un aspecto— implica eliminar las barreras socio-culturales que impiden alcanzar un lugar dentro de la literatura nacional, pues no es lo mismo, por ejemplo, publicar en una editorial de prestigio del Distrito Federal que hacerlo en cualquiera de las editoriales locales y de circulación restringida, por lo que podría decirse que la literatura de esta parte sigue siendo todavía de una práctica marginal, sumida en el aislamiento y la falta de reconocimientos suficientes.

Valgan las líneas anteriores para ubicar algunas de las características que se encuentran presentes en un grupo de escritores del norte mexicano, nacidos, en su mayoría, durante los años cincuenta, sesenta y setenta. Y no está de más advertir que nuestra propuesta de análisis se atiene a lo que sucede hoy en los estados fronterizos del norte de México, lo que implicaría reconocer, en primer lugar, que no todos los narradores mencionados viven o radican en alguna de las ciudades fronterizas, pero sí comparten el hecho de habitar en el norte del país; segundo: que dejaremos de lado denominaciones como literatura fronteriza o literatura de la frontera,

---

<sup>17</sup> Alejandro García, “Cuando despertó, las regiones todavía estaban allí”, en Jesús de León y otros, *Palabras del norte. Memorias. Segundo encuentro “Lecturas y conversación de escritores”* (Saltillo, Coahuila: Gobierno del Estado de Coahuila, 1991), pp. 19-28.

por considerarlos conceptos poco precisos;<sup>18</sup> y tercero: que la narrativa breve ha ido ganando terreno entre los escritores de esta parte del país, al punto de que resulta factible hablar de una cuentística importante. Por razones de espacio no menciono a Jesús Gardea, Gerardo Cornejo Murrieta, Daniel Sada y Ricardo Elizondo Elizondo. Los cuatro han sido ya motivo de numerosos comentarios como para insistir de nueva cuenta en la importancia que tiene su obra narrativa. Me interesan algunos de los escritores que, en la mayoría de los casos, no han trascendido todavía las fronteras del centralismo cultural y literario o que apenas comienzan a ser reconocidos más allá de sus lugares de residencia. Con estas ideas en la mente, me apresuro a cruzar las fronteras que la escritura de este ensayo se propuso traspasar.

### En las fronteras del cuento

La disolución de las fronteras canónicas, se dice, es uno de los principales rasgos que identificarían a la literatura posmoderna. Puesto que, y como en ninguna época anterior, asistimos a una situación en la que se han expandido libremente los

---

<sup>18</sup> Entre otras razones, porque el concepto de literatura de la frontera es un concepto bastante vago y tiende a confundirse con el concepto de literatura fronteriza (*border writing*), desarrollado por los principales críticos chicanos. Para éstos, la literatura de la frontera es la literatura chicana y para las categorías de análisis, la literatura de la frontera mexicana simplemente no existen. Incluso, porque la apropiación chicana de la frontera y de los procesos de cruce fronterizo ha propiciado la “invisibilidad o el colonialismo intelectual que hasta la fecha han sobrellevado la frontera norte mexicana, sus referentes y su literatura”. Véase al respecto a María Socorro Tabuena Córdoba, “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras”, en *Frontera norte* (1997), vol. 9, núm. 18, pp. 85-110.

límites, se redefinen como nunca las fronteras de los géneros literarios y la narración apela sobre todo a los márgenes de la escritura.<sup>19</sup> Por lo que hace a la narrativa breve hispanoamericana, se afirma que el cuento ha transgredido los límites tradicionales impuestos a su género, invade asimismo otros géneros, se presta al más absoluto de los juegos<sup>20</sup> y se confunde a menudo con el ensayo, la crónica, el poema en prosa, la viñeta y otras formas de escritura. En fin, y por lo que a nosotros se refiere, se ha dicho también que en el cuento mexicano contemporáneo se observa hoy una marcada tendencia lúdica hacia la hibridación genérica.

En los terrenos del análisis literario, ha sido precisamente Lauro Zavala –quizá sólo junto con don Luis Leal– el investigador que más ha insistido en reconocer la disolución de las fronteras dentro del cuento mexicano.<sup>21</sup> En numerosos ensayos

---

<sup>19</sup> Carmen Perilli, “Fábulas de la historia en la narrativa latinoamericana de fines de milenio”, en *Anales* (Goteborg, Instituto Iberoamericano/Universidad de Goteborg, 2000/2001), nueva época, núms. 3-4, pp. 129-139.

<sup>20</sup> Ana Rueda, “Los perímetros del cuento hispanoamericano actual”, en *El cuento hispanoamericano*, coord., adver. y pról. de Enrique Pupo-Walker (Madrid: Castalia, 1995), pp. 551-571.

<sup>21</sup> Lauro Zavala, “Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo”, en David Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1990), pp. 159-180. “Nuevos disfraces del cuento mexicano”, en *Alfil* (México, IFAL, febrero de 1991), pp. 14-16. “Hacia una teoría dialógica de la liminalidad cultural: escritura contemporánea e identidad cultural en México”, en *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo. Textos presentados en el Quinto Encuentro Mijaíl M. Bajtín, Manchester, 1992*, comp. de Ramón Alvarado y Lauro Zavala (México: UAM-X/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Nueva Imagen, 1993), pp. 147-168. “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”, en Víctor Fuentes y otros, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, ed. de Sara Poot Herrera, corresponsables de la edición: Pablo Brescia y Alejandro Rivas (México: UNAM, 1996), pp. 165-181. “La fiesta brava’ de José Emilio pacheco”, en *Revista de la Universidad*

de investigación y varias recopilaciones antológicas, en efecto, Lauro Zavala ha reconocido algunas de las características que identificarían al cuento postmoderno mexicano. Sus contribuciones en torno al estudio del cuento constituyen una de las principales aportaciones hechas al estudio del cuento contemporáneo durante los últimos años. Señala, entre otros aspectos importantes: el empleo del tono lúdico, la brevedad extrema, la experimentación con los límites y las fronteras genéricas del cuento tradicional<sup>22</sup> (la disolución de las fronteras de la extensión, el género, la ficción y el lenguaje).<sup>23</sup> Por su parte, don Luis Leal considera que el cuento mexicano posmoderno se reconoce por haber eliminado la distinción entre lo erudito y lo popular, el rechazo a los géneros puros, la carnavalización de la historia, el predominio de la metaficción y la intertextualidad sobre la ficción tradicional, así como por el énfasis puesto en la crítica del lenguaje y la ideología.<sup>24</sup>

Para ilustrar lo dicho, voy a referirme a varios autores, en particular a los autores que más han utilizado el juego hu-

---

(México, UNAM, enero-febrero de 1998), núms. 564-565, pp. 68-70. "Seis propuestas para la minificción", en *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 15 de agosto de 1999), núm. 232, pp. 3-4. "Marcas de posmodernidad en el cuento mexicano de fin de siglo", en Lienhard y otros, *Memorias. Segundo Congreso Internacional de Literatura. Literatura sin fronteras*, pp. 425-432. *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura* (Toluca: Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998).

<sup>22</sup> Zavala, "Nuevos disfraces del cuento mexicano", en *Alfil*, pp. 14-16.

<sup>23</sup> Lauro Zavala, "Disolución de fronteras (Humor e ironía en el cuento ultracorto)", en Luis Alberto Navarro y otros, *Ni Cuento que los aguante (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1997), pp. 209-216.

<sup>24</sup> Luis Leal, "El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad", en Alfredo Pavón y otros, *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/BUAP/INBA/CNCA, 2001), pp. 29-44.

morístico y la metaficción narrativa, precisamente los mejores corrosivos para disolver las estructuras del cuento y para hacerlo más flexible, más abierto a la búsqueda de nuevos contornos y fronteras.

El tijuanaense Luis Humberto Crosthwaite es, sin duda, el escritor que mejor refleja los cambios ocurridos en el cuento de esta parte del país y mucho, asimismo, de lo que se ha venido señalando en torno a la narrativa posmoderna. Nacido en Tijuana, en 1962, Crosthwaite es autor de tres colecciones de cuentos y de tres novelas cortas,<sup>25</sup> libros que lo han colocado dentro del grupo de los narradores mexicanos más destacados de las últimas promociones. Varios motivos podrían adicionarse para demostrar las afirmaciones anteriores, entre ellos la intención lúdica que permea su escritura, la inclinación paródica, la intertextualidad, lo mismo que el uso del humor festivo y un marcado interés por las formas breves de la narración.<sup>26</sup> *Marcela y el rey al fin juntos*, su primer libro, *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*, en sí mismo un minicuento, y *No quiero escribir no quiero*, distinguido este último con el premio del Décimo

---

<sup>25</sup> Luis Humberto Crosthwaite, *Marcela y el rey al fin juntos* (Zacatecas: Joan Boldó i Climent Editores/Universidad Autónoma de Zacatecas, 1988). *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto* (México: Universidad Pedagógica Nacional/Los cuadernos del acordeón, 1990). *No quiero escribir no quiero* (Toluca: Ediciones del H. Ayuntamiento de Toluca, 1993). *El gran pretender* (México: Fondo Editorial Tierra Adentro/CNCA, 1992). *La luna siempre será un amor difícil* (México: Eco, 1994). *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (México: Joaquín Mortiz, 2001). *Estrella de la calle sexta* (México: Tusquets, 2000).

<sup>26</sup> Humberto Félix Berumen, "Luis Humberto Crosthwaite y la escritura lúdica", en *Texturas. Ensayos y artículos sobre literatura de Baja California* (México: Universidad Autónoma de Baja California/Plaza y Valdés, 2001), pp. 103-117.

Aniversario del Centro Toluqueño de Escritores, en 1992, son los títulos en los cuales se encuentra reunida toda su producción como cuentista. Pero dado que ya me he referido en otras ocasiones a los dos primeros títulos, voy a centrar la atención en el último de sus libros.<sup>27</sup> Además, porque me parece que es el libro que mejor define el estilo y la visión narrativa de este autor tijuanense.

*No quiero escribir no quiero* inicia con un texto intitulado “No quiero escribir no quiero”<sup>28</sup> y cierra con otro cuyo título es simplemente “Carta de renuncia”,<sup>29</sup> dirigida esta última al “C. Presidente de la Asociación Mundial de Escritores Regionalistas”. El primero, según se informa, escrito “A manera de elocuente prólogo”, mientras que el segundo fue concebido “A manera de conmovedor epílogo”. Enmarcados entre ambos extremos, se ubican los once relatos que integran el libro. Como resulta evidente desde el título mismo, el juego lúdico tiene como objetivo parodiar las convenciones de la escritura misma y este recurso ocupa el primer plano de la narración: se afirma precisamente lo opuesto al libro que el lector tiene entre las manos. De modo que la unidad interna es el resultado de una estrategia establecida desde el principio: el divertimento narrativo, por sobre todas las cosas. Aunado a esto, se encuentra el estilo de una escritura concisa (minimalista) que se apoya en el uso de frases cortas y contundentes, además del ritmo sintáctico de las frases, que se van acomodando según el ritmo que se ha establecido. Se podría decir que, en su

---

<sup>27</sup> Humberto Félix Berumen, “El cuento entre los bárbaros del norte (1980-1992)”, en Armando Pereira y otros, *Hacerle al Cuento. (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1994), pp. 201-224.

<sup>28</sup> Crosthwaite, *No quiero escribir no quiero*, pp. 13-14.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 85-87.

caso, el mundo de lo narrado queda supeditado, en buena medida, al ritmo de la sintaxis, al ritmo de los enunciados.

Los relatos incluidos van desde el ensayo narrativo, en el cual se parodian las limitaciones de la cultura regional (“Si por equis razón Federico Campbell se hubiera quedado en Tijuana”),<sup>30</sup> pasando por algunos cuentos ultracortos (“Cada mujer: un museo”<sup>31</sup> y “Manuscrito hallado en la central de autobuses”),<sup>32</sup> la recreación del pasado histórico visto desde una perspectiva irónica (“Blues presidenciales”),<sup>33</sup> varios cuentos que corresponden a una estructura más tradicional, pero que se distinguen por el divertimento narrativo en el cual se apoyan (“Kilómetro 38 ½”, “El amor que mueve murallas”, “¡Largo y sinuoso caminito de la escuela!” y “Amores perdidos”),<sup>34</sup> relatos con un cierto carácter epistolar (“A Mirna Rey, primera dama del Manhattan Club. Zona Norte, B.C.” y “El arte del buen gritar”)<sup>35</sup> y una sabrosa disertación sobre la importancia universal de Tijuana (“Por qué Tijuana es el centro del Universo”).<sup>36</sup> En todos ellos, el tono lúdico sobresale como el principal elemento que articula la visión narrativa de Luis Humberto Crosthwaite, además del uso de recursos como el humor festivo, la ficcionalización de personajes históricos, la presencia del autor y las constantes evocaciones intertextuales. “Blues presidenciales” (dedicado “al viejo BJ in memoriam”), por ejemplo, es una divertidísima parodia, en la cual

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 35-37.

<sup>31</sup> Incluido en *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, sel. y pról. de Lauro Zavala (México: Alfaguara, 2000), p. 131.

<sup>32</sup> Crosthwaite, *No quiero escribir no quiero*, pp. 41 y 43-44, respectivamente.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 21-24.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 47-52, 63-68 y 25-28, respectivamente.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 31-33 y 79-81, respectivamente.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 75-77.

se ficcionalizan ciertos momentos de la vida del escritor, para parodiar, a su vez, la fábula escolar del humilde pastorcito que llegó a ser presidente de la república. Si partimos de que la parodia se efectúa por medio de la superposición de dos textos, es decir, mediante un texto parodiante y un texto parodiado, en el caso de “Blues presidenciales” encontramos, de un lado, la antigua fábula escolar del Benemérito de las Américas como el texto parodiado y, del otro, la biografía del autor como texto parodiante. La presencia de la voz autobiográfica (identificada como “Luis Humberto” o “Ele Hache”) hace más interesante aún el juego paródico. El resultado final es un cuento “fronte-rizo”, en el cual se logra hacer del presidente Benito Juárez, con eficacia y buen humor, “un personaje de carne y hueso”. La carnavalización de la historia patria es utilizada aquí con la intención de desmitificar a una de las figuras más impasibles, hieráticas, de la historia nacional,<sup>37</sup> lo cual se logra en buena medida utilizando un humor refrescante y placentero:

¿A quién le importan las desventuras de un pobre tipo a punto de dar el treintazo?

Y más aún: ¿A quién le importan las desventuras de un tijuano ausente que por fuerza del destino (o de una mujer ingrata) ha tenido que salir huyendo de su natal Tijuana y hoy radica en Zacatecas, ciudad que durante la noche sí duerme?

Yo soy ese pobre tipo, mi nombre es Luis Humberto y ésta es mi historia:

Nací un 28 de febrero del año de gracia de mil novecientos sesenta y dos, en un pobre jacalón.

---

<sup>37</sup> Un análisis más detallado de este cuento se puede encontrar en mi ensayo “La modificación paródica de la biografía de Benito Juárez ‘Blues presidenciales’ de Luis Humberto Crosthwaite” –en *Texturas. Ensayos y artículos sobre literatura de Baja California*, pp. 119-134.



Huérfano desde muy chico, comencé a vivir en casa de mi tío. Yo cuidaba sus ovejas, fabricaba flautas de carrizo y jugaba dándome volteretas por los barrancos.

Mi tío me ofrecía consejos:

—Cuando seas grande, mijo, busca un trabajo que deje bastante dinero y te permita viajar: procura ser Presidente de la República.

Ya en edad de ir a la escuela, me trasladé a la capital del estado y a manos de un viejo sacerdote que cada noche me castigaba con dolorosos actos de contrición.

Me dije que si algún día fuera Presidente (cosa poco común en aquel entonces ya que los Presis no solían ser altos, onicófagos ni de Baja California), despojaría a la Iglesia de su poder político y fundaría un Registro Civil.

Por suerte conocí a Margarita.

Magui fue la muchacha de ojos grandes que me enseñó a distinguir y escuchar el mérito del ídolo Pedro Infante.

“La mujer que a mí me quieraaaaa me ha de querer de a de veras.”<sup>38</sup>

El mismo tono lúdico, festivo y carnavalesco se percibe también en los relatos de la ensenadense Regina Swain (Monterrey, Nuevo León, 1967). En su único libro de cuentos publicado a la fecha, *La señorita Supermán y otras danzas*,<sup>39</sup> con el que obtuvo el premio nacional de cuento Gilberto Owen, de Mazatlán, en 1992, Swain reúne diez relatos que oscilan a menudo entre la estructura cerrada del cuento clásico y diversas formas de escritura, como la viñeta, el cuento ultracorto y la escritura epistolar. Es una autora que juega maliciosamente

---

<sup>38</sup> Crosthwaite, *No quiero escribir no quiero*, pp. 21-22.

<sup>39</sup> Regina Swain, *La señorita Supermán y otras danzas* (México: Editorial Tierra Adentro, 1993).

para crear una narrativa fresca, juguetona, y su escritura casi siempre mantiene un tono coloquial, como si se tratara de una conversación amigable con el lector.

De este libro destacan en particular los cuentos “Amor Nestlé”,<sup>40</sup> una divertida disertación humorística sobre el significado del amor —“El amor, Amor, es una lata Nestlé de leche condensada, por eso te empalaga y luego, después de la tercera cucharada, la pobre lata de amor termina siempre en el bote de la basura”—, “Morusa y la ciudad en migajas” y “Basilio Tajadura”,<sup>41</sup> uno de los mejores relatos incluidos. Este último, en el que se narra la historia de una rutilante historia de amor, es un cuento de estructura cerrada y con una historia bien administrada. Los siete cuentos restantes no alcanzan el mismo nivel de calidad y varían en cuanto a extensión y temáticas.

Otro escritor al que hay que considerar en este apartado es el coahuilense Saúl Rosales Carrillo (Torreón, Coahuila, 1940), autor de los libros *Vuelo imprevisto* y *Autorretrato con Rulfo*.<sup>42</sup> Aunque nacido en la década de los años cuarenta, lo incluimos en este apartado debido a que sus libros fueron publicados en los noventa, es decir, durante la misma época en la cual lo hicieron varios de los escritores que hasta aquí hemos venido comentando. En su caso, el humor irónico resulta un eficaz recurso para dar vida a diferentes situaciones, y que en no pocas ocasiones se traducen en situaciones grotescas o decididamente chuscas. Baste citar tan sólo un ejemplo para ilustrar lo dicho.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 35-38.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 15-20 y 39-44, respectivamente.

<sup>42</sup> Saúl Rosales Carrillo, *Vuelo imprevisto* (Torreón, Coahuila: Patronato del Teatro Isauro Martínez/Programa Cultural de las Fronteras, 1990). *Autorretrato con Rulfo* (Torreón, Coahuila: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Coahuila, 1997).

En el cuento titulado “Sonata a Tolstoi”,<sup>43</sup> un precavido padre de familia decide juiciosamente que su esposa (Galia) le pida a su hermana (Verónica) —“madre soltera de dos varoncitos y una nena”—<sup>44</sup> que inicie sexualmente a su hijo (Jaimito) para evitarle con ello los “peligros” de la edad y de la época: “las drogas, el sida, el homosexualismo, la sífilis... la masturbación.”<sup>45</sup> Como todo buen padre precavido y amoroso, él está convencido de la conveniencia de sus medidas profilácticas y pedagógicas, pero...

Lo malo, pues, para concluir, fue que todo esto me llevó a sorprender la briosa y fresca desnudez de mi sobrino, el mayorcito de los hijos de Verónica, untando su juventud en las ondulaciones maduras y eróticamente sabias de su tía Galia, mi esposa.

Ahora ya sólo por retórica comento al vacío: cómo no iba a ser posible que si Galia le pidió con muy buenas razones a Verónica que estrenara a Jaimito, Verónica no le iba a pedir a Galia, con las mismas razones, que estrenara al mayorcito de sus hijos. No deja de ser un consuelo comprobar lo atinado de mis proposiciones, lo universal de mis ideas.<sup>46</sup>

En la misma tesitura se encuentran otros tres escritores coahuilenses, quienes también han recurrido al humor como recurso y visión narrativa: J. C. Mireles Charles (Monclova, Coahuila, 1947), autor de los libros de cuentos *Alianzas íntimas* y *Más allá de la razón*;<sup>47</sup> Jesús de León (Saltillo, Coahui-

---

<sup>43</sup> Rosales Carrillo, *Autorretrato con Rulfo*, pp. 7-19.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>47</sup> J. C. Mireles Charles, *Alianzas íntimas* (México: Premià, 1989). *Más allá de la razón* (San Luis Potosí: Joan Boldó i Climent Editores/Consejo para la Cultura y las Artes de San Luis Potosí, 1990).

la, 1953), autor de *Afuera hay un mundo de gatos*;<sup>48</sup> y Francisco José Amparán (Torreón, Coahuila, 1957), autor, entre otros libros de cuentos, de *Tríptico gótico*.<sup>49</sup> Si en el primero el sarcasmo y la ironía son los recursos empleados para ilustrar las paradojas de la vida doméstica y amorosa, el segundo utiliza sobre todo la exageración anecdótica como medio para propiciar la risa abierta, sin cortapisas; mientras que el tercero, cuyos tres relatos nada tienen que ver con el cuento gótico —al contrario de lo que supondría su título—, hace gala de su facilidad para lograr historias en las que el sentido del humor es un ejercicio de la imaginación.

En cuanto a la presencia de la narrativa autorreferencial o metaficticia no son pocos los escritores del norte que han utilizado este recurso. Pero entre ellos, por citar sólo un ejemplo, sobresale el mexicalense José Manuel Di Bella Martínez (Tampico, Tamaulipas, 1952). Di Bella Martínez es autor de los libros de cuentos *El artista del asco* y *Pegado a la herida*.<sup>50</sup> En este último se encuentra incluido “La fiesta”,<sup>51</sup> un cuento en el que se disuelven las fronteras entre realidad y ficción, se pone en evidencia las convenciones de la ficción narrativa y los recursos que hacen posible la construcción del relato. Es el caso

---

<sup>48</sup> Jesús de León, *Afuera hay un mundo de gatos* (México: Premià, 1987). En 1988, apareció el libro *Pamela del Río por nosotros mismos* o *Bajo el renacor* —(México: Dosfilos Editores, 1988)—, firmado por Jesús de León y Gabriel Contreras.

<sup>49</sup> Francisco José Amparán, *La luna y otros testigos* (Monterrey, Nuevo León: El Porvenir, 1984). *Las once y sereno* (México: Premià, 1985). *Cantos de acción a distancia* (México: Joaquín Mortiz, 1988). *Las noches de Walpurgis y otras ondas* (Coahuila: Gobierno del Estado de Coahuila, 1990). *Tríptico gótico* (Playas de Tijuana: Ediciones Yoremito, 1997).

<sup>50</sup> José Manuel Di Bella Martínez, *El artista del asco* (Hermosillo, Sonora: Editorial Inéditos, 1984). *Pegado a la herida* (Mexicali: RC/Universidad I Autónoma de Baja California, 1993).

<sup>51</sup> Bella Martínez, *Pegado a la herida*, pp. 42-54.

del texto autorreferencial, vuelto sobre sí mismo; de la escritura como tema de la escritura, aquello que Jorge Ruffinelli identificara como la “tematización de la forma”, esto es, el proceso mediante el cual se pone en evidencia, de manera explícita o implícita, la confección del texto mismo y se le asume como el argumento del relato que el lector tiene entre las manos. Es la clase de narración en la cual el relato “descubre su productividad como texto, se coloca ante los ojos del lector como un producto y comparte con él todo lo que hasta entonces parecía pertenecer al reducto sagrado, oculto e intocable del autor. Desde ahora, la productividad se incorpora expresamente al texto, deja de ser una actividad interior o soterrada”.<sup>52</sup> En “La fiesta”, el escritor-narrador-protagonista reflexiona sobre las dificultades que enfrenta mientras escribe varios relatos paralelos; se cuenta cómo se va escribiendo el cuento. La autoconciencia narrativa discurre en forma simultánea sobre el proceso de la escritura y los problemas que implica mantener inalterable la ilusión narrativa de principio a fin; el proceso le permite examinar la propia escritura del texto que la contiene, con una dificultad adicional: el relato deberá escribirse de un solo tirón, ya que no hay lugar para borrones o enmendaduras y todo tendrá que realizarse sin despegar la pluma del papel. Para hacer más evidente aún el carácter ficticio del relato, en la parte final del cuento se entrecruzan el mundo del narrador y el mundo de los personajes creados por aquél. El narrador, irónicamente –y acaso para contradecir la idea de que la realidad y la ficción no guardan entre sí ninguna correspondencia–, se ve amenazado de muerte por sus propias criaturas; queda así convertido en un personaje de su propia narración.

---

<sup>52</sup> Jorge Ruffinelli, *El lugar de Rulfo y otros ensayos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980), p. 126.

## La frontera simbólica

Si a las fronteras simbólicas nos atenemos, no hay duda de que los narradores del norte (en particular las escritoras) han transgredido también las fronteras de género, sexualidad e identidad femenina. Al usar diferentes estrategias narrativas, y con muy diferentes resultados, algunas de las principales escritoras del norte han abordado varios de los temas que hasta hace poco eran considerados como simples tabúes: la intimidad femenina, la identidad sexual, el homosexualismo, el erotismo, la libertad del cuerpo femenino. Pero así como han desarticulado el discurso literario dominante, rompiendo con ello los códigos vigentes en torno a la representación social de las mujeres, se ha buscado articular asimismo una visión distinta del sujeto femenino.<sup>53</sup> La disolución de las fronteras genéricas pasa entonces por el cuestionamiento crítico del discurso patriarcal, por la desmitificación de los estereotipos femeninos y la expresión del deseo erótico. Podemos mencionar dos ejemplos notables para corroborarlo.

Entre los cuentistas del norte de México que han alcanzado un lugar sobresaliente se encuentra Rosina Conde Zambada (Mexicali, B. C., 1954), una de las voces más consistentes y valiosas que han dado forma a una obra narrativa de interés no sólo regional, sino de gran importancia para la literatura mexicana; por desgracia, sólo apenas comienza a ser conocida y valorada desde el centro del país. Aunque para

---

<sup>53</sup> Como lo anota Miguel G. Rodríguez Lozano: “Evidentemente la escritura del norte corresponde a un contexto, y las autoras que publican a fines de los ochenta y en el resto de esta década responden a una rebeldía. En sus obras, a través de la técnica o el contenido, subvierten espacios y temas, con humor de manera seria.” Miguel G. Rodríguez Lozano, “El espacio narrativo de *Callejón Sucre y otros relatos* de Rosario Sanmiguel”, en *Temas y variaciones de literatura* (México, UAM-A, 1998), núm. 12, pp. 229-248.

Rosina Conde la frontera no constituye un tema de interés en sí mismo, de hecho ella misma ha insistido en diversas ocasiones que no se considera una escritora fronteriza ni le preocupa, casi todos sus relatos tienen como escenario a la ciudad de Tijuana, cuando menos como el telón de fondo en el cual se desenvuelven las tramas de sus distintos relatos. Pero si en su caso la frontera geográfica no es motivo de una consideración particular, sí ha trascendido las fronteras de género al explorar las circunstancias sociales en la vida de las mujeres fronterizas. Baste mencionar que con frecuencia sus protagonistas transgreden los límites del orden patriarcal de sumisión y dependencia para asumirse como sujetos autónomos y protagonistas de su propia existencia, pues las suyas son, en buena medida, historias de vida o, mejor, cuentos que exploran los conflictos y las relaciones afectivas en un mundo de dominados y dominadores, así como el conflicto social de ser mujer: la familia como sistema de opresión y sometimiento, la falta de comunicación entre los miembros de la pareja y el erotismo como posibilidad de recuperación de la sexualidad y la identidad personales. El lenguaje narrativo suele ser agresivo y sin mayores concesiones, de una violencia tal que omite todo eufemismo en las descripciones de tipo sexual, todo esto focalizado desde una perspectiva estrictamente femenina. En este sentido, podría decirse que su escritura se ubica en los umbrales de la escritura narrativa que subvierte las convenciones sociales impuestas y como una propuesta de ruptura con relación a la dependencia masculina. Para mi gusto, “El cable”,<sup>54</sup> “Arroz y cadenas”, “Mi regalo de cumpleaños”,<sup>55</sup> “¿Estudios o

---

<sup>54</sup> Rosina Conde, *El Agente Secreto*, ilustraciones de Esthela Hussong (Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 1990), pp. 33-36.

<sup>55</sup> Rosina Conde, *Arrieras somos...* (Culiacán: DIFOCUR, 1994), pp. 9-16 y 37-42, respectivamente.

trabajas?”, “Sonatina” y “Morente”<sup>56</sup> resultan los cuentos más logrados y los que mejor reflejan su visión narrativa.

Por lo que hace a los libros publicados, en 1984 Rosina Conde dio a conocer, con el auspicio de la Universidad Autónoma Metropolitana, un pequeño cuaderno, al que le dio el escueto título de *En la tarima*.<sup>57</sup> Algunos de los relatos incluidos en esa primera publicación fueron reproducidos más tarde en los libros *El agente secreto* (1990) y *Embotellado de origen* (1994). Es autora además del libro de cuentos *Arrieras somos...* (1994), con el cual obtuvo, en 1993, el premio nacional de literatura Gilberto Owen, y de la primera novela epistolar que pretende imitar conscientemente las técnicas comunicativas aprendidas del correo electrónico: *La Genara* (1998).<sup>58</sup>

Rosario Sanmiguel (Ciudad Juárez, Chihuahua, 1954), otra de las escritoras importantes del norte mexicano, es autora de un solo libro, *Callejón Sucre y otros relatos*,<sup>59</sup> además de varios cuentos sueltos. En sus cuentos, Rosario Sanmiguel ha explorado sobre todo las relaciones humanas, dentro de un escenario particular, el que correspondería a Ciudad Juárez, y en alguna medida también, a El Paso, Texas. Para Sanmiguel, se ha dicho, la frontera “funciona como un elemento cotidiano de la realidad circundante”<sup>60</sup> en la vida de sus protagonistas. Y ahí, dentro del

---

<sup>56</sup> Rosina Conde, *Embotellado de origen* (Aguascalientes: CNCA/Instituto Cultural de Aguascalientes, 1994), pp. 7-17, 19-40 y 41-51, respectivamente.

<sup>57</sup> Rosina Conde, *En la tarima* (México: UAM, 1984).

<sup>58</sup> Rosina Conde Zambada, *La Genara* (México: Centro Cultural de Tijuana, 1998). Es autora, además, de *De infancia y adolescencia* (México: Panfleto y Pantomima, 1982).

<sup>59</sup> Rosario Sanmiguel, *Callejón Sucre y otros relatos* (Chihuahua: CONACULTA/Ediciones del Azar, 1994).

<sup>60</sup> Danny J. Anderson, “La frontera norte y el discurso de la identidad en la narrativa mexicana del siglo XX”, en *Nuevas ideas, viejas creencias: la cultura mexicana hacia el siglo XXI*, coord. de Margarita Alegría de la Colina,



espacio fronterizo, se despliegan lo que ella misma ha calificado como historias de frontera (por lo que hace<sup>6</sup> al entorno geográfico y por las situaciones narradas). Sus protagonistas, casi todas mujeres, viven o experimentan la frontera cuando menos desde cuatro dimensiones distintas, pero que se complementan entre sí: a) como el escenario cotidiano en el cual ocurren sus diferentes historias, pero sin que ese hecho represente mayor problema; b) como el límite de contención (el río Bravo/la línea internacional) que obstaculiza los esfuerzos de quienes intentan alcanzar el “otro lado” –“Bajo el puente” y “Las hilanderas”–;<sup>61</sup> c) como frontera biológica, en el cruce entre la infancia y la adolescencia en varias de las protagonistas –“Paisaje en verano”–;<sup>62</sup> y, finalmente, d) como frontera de género, mediante la desmitificación de la sexualidad y el erotismo femeninos –“La otra habitación (Segunda mirada)”.<sup>63</sup> La frontera –cualquier frontera, y tanto las internas como las externas– importa porque ella contribuye a modelar la subjetividad de sus protagonistas. Sin estridencias, pero con mano firme, en sus relatos se advierte un sentimiento de rebeldía que subvierte desde adentro los fundamentos de los discursos dominantes.

### La frontera textual

Podríamos decir que los escritores fronterizos han construido diferentes “geografías imaginarias” acerca de lo que

---

Carlos Gómez Carro, Elsa Muñiz García, Graciela Sánchez Guevara y Tomás Bernal Alanis (México: UAM-A, 1995), pp. 127-150.

<sup>61</sup> Rosario Sanmiguel, *Callejón Sucre y otros relatos* (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez/New Mexico State University/El Colegio de la Frontera Norte/ Ediciones. y Gráficos Eón, 2004), pp. 43-48 y 69-73, respectivamente.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 75-86.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 49-68.

es y significa la vida dentro de ese universo de contrastes que es hoy la frontera entre México y Estados Unidos, al grado de que podemos argumentar que la frontera no es ya una franja desconocida dentro de la actual narrativa mexicana. Pero a diferencia de lo que había sucedido con varios narradores de la talla de José Revueltas, Luis Spota o Carlos Fuentes –por citar tres ejemplos notables–, quienes apelaron sobre todo a una visión esencialista de la frontera o la concibieron como un escenario cinematográfico, eludiendo con ello la problemática económica, social y política de la vida en esta parte del país, para los escritores del norte la frontera no ha sido nunca un espacio geográfico abstracto, exótico o metafórico. Es, por el contrario, un espacio concreto, impregnado de una historia particular y con un sentido que ha sido preciso escudriñar de alguna manera. Ni la herida que no acaba de cicatrizar ni la región transnacionalizada sin arraigo ni tradiciones, sino algo mucho más problemático y diversificado, como realidad física, económica y cultural. Es por eso que las suyas son, sobre todo, historias que recrean el sentido del lugar (*sense of place*), que hacen de la frontera un “lugar practicado” (Michel de Certeau), reconocible por su diversidad geográfica y por su misma complejidad cultural. Si en algunos casos es un mero telón de fondo sobre el que se desarrollan los diferentes acontecimientos, otras veces puede suceder que la frontera sea el escenario obligado de sus respectivas historias o, incluso, la atmósfera cultural, lingüística, que la literatura simplemente textualiza. De cualquier manera, “la frontera se hace presente de forma explícita, articulada como referente, como tema, en los personajes y en el lenguaje. Es la frontera cotidiana, urbana, conflictiva, de los migrantes, los polleros, la migra, el *border patrol*; es la frontera de contrastes y contradicciones la que suele evocarse en esta

narrativa”.<sup>64</sup> Cada uno de estos escritores crea o marca el sentido del lugar, lo estructura, traza un mapa cognitivo de lo que es y significa la vida social en esta dilatada región del norte mexicano, estableciendo con ello una representación menos idealizada, crítica incluso, de lo que representa el hábitat fronterizo. Veamos dos ejemplos al respecto.

La presencia de Ciudad Juárez se encuentra en una de las voces más representativas de la nueva narrativa mexicana. Me refiero a Eduardo Antonio Parra (León, Guanajuato, 1963), autor de las colecciones de cuentos *Los límites de la noche*, *Tierra de nadie* y *Nadie los vio salir*,<sup>65</sup> quien también ha ubicado muchas de sus historias en el desierto o en la ciudad de Monterrey. Los títulos de sus libros son en sí mismos sugerentes en cuanto al hecho de indicar con claridad suficiente el ámbito en el cual habrán de desarrollarse sus respectivas historias. Si con la expresión los “límites de la noche” se apunta, más que a un tiempo particular, a una ambientación temática, con la noción “tierra de nadie” se quiere aludir a un lugar de paso, sin control, que no se encuentra sujeto a restricciones de ninguna clase. De cualquier manera, se enfatiza la idea de límites, de fronteras, en particular, los momentos límite de la condición humana, aquellos que ocurren en el filo de la violencia y con personajes marginales (travestis, prostitutas, homosexuales, cholos), situados en situaciones también limítrofes.

La vida nocturna, la violencia en varias formas y la muerte ocupan un lugar central en la mayoría de sus cuentos, lo mismo que la vida en la frontera norte del país, pero en su

---

<sup>64</sup> Núria Vilanova, “El espacio textual de Jesús Gardea”, en *Literatura Mexicana* (México, UNAM, 2000), vol. XI, núm. 2, pp. 145-176.

<sup>65</sup> Eduardo Antonio Parra, *Los límites de la noche* (México: ERA, 1996). *Tierra de Nadie* (México: ERA, 1999). *Nadie los vio salir* (México: ERA, 2001). *Parábolas del silencio* (México: ERA, 2006).

caso se trata de una frontera hostil, desencantada, percibida sin miramientos, lejos de todo exotismo cultural y centrada sobre todo en los barrios marginales, en la sordidez de los bajos fondos fronterizos o en las inmediaciones del límite internacional. Varios son los cuentos que podrían mencionarse a propósito de la configuración imaginaria de la frontera, pero lo notable en su caso es que la frontera se estructura como un universo cerrado, sin muchas esperanzas, narrado siempre con una prosa eficaz y dentro de lo que serían los parámetros del realismo social. El estilo de escritura, sus atmósferas, enrarecidas y tortuosas, por su parte, remiten sin duda a la poética sordidez de un José Revueltas,<sup>66</sup> mucho más que a Juan Rulfo, escritor con el que también mantiene cierta cercanía. “El pozo”,<sup>67</sup> incluido en el primer libro, sería un ejemplo de la presencia rulfiana.

Tres cuentos en particular destacan en cuanto a la textualización de la franja fronteriza que aparece dibujada en la narrativa de Eduardo Antonio Parra: “La piedra y el río”, “El escaparate de los sueños” y “Traveler Hotel”.<sup>68</sup> En el primero de los tres, tratado con un cierto toque de simbolismo, se refiere el drama de los migrantes mexicanos que arriesgan la vida al tratar de cruzar las traicioneras aguas del Río Bravo; en el segundo, el puente internacional, que separa, pero que al mismo tiempo une a Ciudad Juárez con El Paso, es, en su sentido literal y metafórico, el escaparate que exhibe las condiciones de pobreza que el protagonista vive de este lado y los sueños que espera alcanzar una vez que logre cruzar al otro lado del puente; mientras que en el tercero se muestra la otra

---

<sup>66</sup> Eve Gil, “Nueva narrativa nortehña”, en *Tierra Adentro* (México, CNCA, junio-julio de 2000), núm. 104, pp. 73-76.

<sup>67</sup> Parra, *Los límites de la noche*, pp. 85-94.

<sup>68</sup> Parra, *Tierra de nadie*, pp. 13-26, 59-69 y 71-83, respectivamente.

cara de la utopía allende la frontera mexicana, esto es, la pesadilla de quienes a pesar de sus esfuerzos no logran alcanzar el “sueño” americano. Otros cuentos tocan de alguna manera el espacio fronterizo. En “Viento invernal”,<sup>69</sup> por ejemplo, la protagonista trabaja en una maquiladora; y “El juramento”<sup>70</sup> y “Los últimos”<sup>71</sup> ubican sus historias en pueblos cercanos a la frontera. En todo caso asistimos a una visión menos idealista de la realidad y a lo que sería un proceso de desmitificación del norte de México y no sólo de la frontera.<sup>72</sup>

Entre los escritores más jóvenes que también han dado vida a la frontera norte, se puede reconocer la presencia del tijuanaense Rafa Saavedra (Tijuana, B. C., 1967), autor de dos pequeños cuadernos, *Esto no es una salida. Postcards de ocio y odio* y *Buten smileys*,<sup>73</sup> si bien sus textos apenas contienen un mínimo componente narrativo y a menudo se encuentran más cercanos a las viñetas, a las crónicas de la vida contemporánea o a las estampas que recrean una visión particular de la ciudad de Tijuana, asumida desde la perspectiva de los jóvenes de clase media. Aún así, sus textos ofrecen la posibilidad de acercamiento a los senderos por donde hoy comienza a transitar la narrativa más reciente, con sus propuestas, sus aciertos y sus visiones acerca de la realidad circundante.

*Buten smileys*, por ejemplo, contiene relatos cuyos títulos pueden ser simplemente el símbolo “@” o “TJ2020HTML”.<sup>74</sup> En

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 87-93.

<sup>70</sup> Parra, *Los límites de la noche*, pp. 11-21.

<sup>71</sup> Parra, *Tierra de nadie*, pp. 95-107.

<sup>72</sup> Miguel G. Rodríguez Lozano, *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana* (Monterrey: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2002), pp. 177-194.

<sup>73</sup> Rafa Saavedra, *Esto no es una salida. Postcards de ocio y odio*. (Tijuana: La Espina Dorsal, 1996). *Buten Smileys* (México: Editorial Yoremito, 1997).

<sup>74</sup> Saavedra, *Buten Smileys*, pp. 27-33 y 43-47, respectivamente.

este último, se sugiere la reproducción textual de un mensaje electrónico remitido por “svdr@tjroom.com” –dirección electrónica que remitiría al mismo autor– y está dirigido a un destinatario identificado como everybody@tjroom.com. Y en cuanto a su historia, se trata de una antiutopía en la cual se interpreta la presencia de un grupo de “ecorebeldes en paro”, que denuncian la existencia de un gobierno represivo y dispuesto a vender el territorio mexicano al capital extranjero, en tanto que la visión que se ofrece de Tijuana es una visión distópica, es decir, una visión que pone el énfasis en los conflictos ambientales, la corrupción y los disturbios sociales.

En “Where’s the donkey show, Mr. Mariachi?”,<sup>75</sup> otro de los cuentos incluidos en *Buten smileys*, Saavedra cuestiona con ironía los estereotipos que han ido dibujando el perfil externo de Tijuana, en particular, el estereotipo que hizo de Tijuana la ciudad del vicio por antonomasia. Para desmentir el estereotipo tan arduamente trabajado por la tradición y los lugares comunes, Saavedra desmonta los mecanismos mediante los cuales, según la voz narrativa, se fue articulando la imagen pública de esa ciudad. A Tijuana, se nos dice, se llega siempre con ciertos prejuicios a cuestas. Y se ve en ella sólo lo que se quiere ver:

Les confirmaron que es el lugar más feliz del mundo. Les hablaron de chicas caminando semidesnudas por la eterna e interminable acera principal. Les contaron sobre el surfing pendenciero en los clubes y cantinas, de borracheras míticas con sabor a blue hawaiians, margaritas, long island, tequila y cerveza. Les susurraron al oído aquella vieja leyenda atrapa-estupid-gringos del donkey show y ellos, como buenos hijos de la Middle America

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 7-11.

–jean heads, navy guys, white trash in cut-offs–, se creyeron todo y emocionados llegaron a la city tras haber ensayado cómo pedir “one cerveza”.<sup>76</sup>

Como en el caso de Luis Humberto Crosthwaite, Rosario Sanmiguel y Eduardo Antonio Parra, entre otros, la frontera geo-política aparece configurada aquí de manera explícita y resulta una parte importante en la subjetividad de los mismos protagonistas. El espacio fronterizo se proyecta en el mundo imaginario de estos escritores como un verdadero cronotopo, el cronotopo de la vida fronteriza, con sus conflictos socio-económicos, sus manifestaciones culturales y lingüísticas.

Pero no todo en el cuento norteño se reduce a imaginar la vida y los escenarios propios de la región fronteriza. Numerosos son, en efecto, los autores que han imaginado a su vez historias ambientadas en escenarios distintos, ya sea ubicándolas en espacios urbanos no fronterizos, como pueden ser la ciudad de Monterrey (Cris Villarreal Navarro,<sup>77</sup> Mario Anteo,<sup>78</sup> Pedro de Isla,<sup>79</sup> Héctor Alvarado,<sup>80</sup> Joaquín Hurtado,<sup>81</sup> el propio Eduardo Antonio Parra, en varios de sus cuentos), la región de la comarca lagunera (Francisco José Amparán),<sup>82</sup> la ciudad

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 7.

<sup>77</sup> Cris Villarreal Navarro, *Nosotros, los de entonces* (Monterrey, Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1983).

<sup>78</sup> Mario Anteo, *Las trampas del jardín* (Monterrey: Ediciones Castillo, 1994).

<sup>79</sup> Pedro de Isla, *Los batichicos* (México: Ediciones Yoremito, 1998).

<sup>80</sup> Héctor Alvarado, *Enciclopedia para ciegos caminantes* (México: CNCA/Instituto Coahuilense de Cultura, 1995).

<sup>81</sup> Joaquín Hurtado, *Guerreros y otros marginales* (México: Fondo Editorial Tierra Adentro/CNCA, 1993).

<sup>82</sup> Francisco José Amparán, *Es otra la felicidad* (México: CNCA/Instituto Coahuilense de Cultura, 1995).

de Saltillo (Magolo Cárdenas)<sup>83</sup> o sin una ubicación geográfica precisa, pero que corresponderían al noroeste del país (René Amao,<sup>84</sup> Marco Antonio Samaniego),<sup>85</sup> o bien a la zona rural del noreste mexicano (David Toscana),<sup>86</sup> entre otros autores más, cuya sola mención excedería con mucho la lista que ahora pudiéramos ofrecer.

### Escenas de la realidad virtual

Si la ciencia ficción es por su misma naturaleza un género fronterizo, un híbrido en el cual se amalgaman indistintamente los materiales más diversos, las fronteras de lo fantástico y de la imaginación han sido también transgredidas en más de una ocasión por los cuentistas del norte mexicano, para dar cabida a muy diferentes escenarios y situaciones narrativas. Varios, por ejemplo, son los narradores que han cultivado el cuento de ciencia ficción, la fantasía pura o las fábulas de terror. Ya ha pasado el tiempo en el cual la narrativa del norte se reducía a las consabidas escenas costumbristas, a las historias de poco vuelo o de muy escaso interés imaginativo. Mediante una notable libertad en cuanto a técnicas, temas y propuestas, los escritores de esta región han ido ensanchando los márgenes de la imaginación y de la fantasía.

En cuanto a la ciencia ficción “pura”, para llamarla de alguna manera, la lista incluye a varios cuentistas importan-

---

<sup>83</sup> Magolo Cárdenas, *Pero si a mí me gustaban los Panchos, no los Bitles* (Saltillo, Coahuila: Universidad Autónoma de Coahuila, 1989).

<sup>84</sup> René Amao, *Cuando el desierto habla* (México: Editorial Domés, 1985).

<sup>85</sup> Marco Antonio Samaniego, *Seremos desde ayer* (México: Fondo Editorial Tierra Adentro/CNCA, 1998).

<sup>86</sup> David Toscana, *Historias del Lontananza* (México: Joaquín Mortiz, 1997).



tes, entre los que sobresale la figura de un Federico Schaffler González (Nuevo Laredo, Tamaulipas, 1959), autor de varios libros: *Absurdo concursante*, *Breve eternidad*, *Electra se moriría de envidia*, *Sendero del infinito* y *Contactos en el cielo*.<sup>87</sup> Federico Schaffler ha sido, además, el compilador de las principales antologías de la ciencia ficción mexicana: *Más allá de lo imaginado* (I, II y III)<sup>88</sup> y uno de los principales promotores de este género, al grado de que Tamaulipas es hoy un importante semillero de escritores que cultivan con perseverancia el cuento fantástico y de ciencia ficción.<sup>89</sup> Por lo que se refiere a su obra narrativa, Schaffler es un escritor apegado a las fórmulas más tradicionales de la narración especulativa pura, pero manteniendo siempre un cierto sabor local. El desencanto, el absurdo de la vida moderna y las posibilidades del futuro presiden la mayor parte de sus historias. No obstante, la presencia del humor negro, el juego irónico y los cuentos

---

<sup>87</sup> Federico Schaffler González, *Absurdo Concursante* (Ciudad Victoria, Tamaulipas: Instituto Tamaulipeco de Cultura, 1988). *Breve eternidad* (Ciudad Victoria, Tamaulipas: Gobierno del Estado de Tamaulipas/CNCA, 1991). *Electra se moriría de envidia* (Tamaulipas: Delegación ISSSTE del Estado de Tamaulipas, 1991). *Sendero al infinito* (Ciudad Victoria, Tamaulipas: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas, 1994). *Contactos en el cielo* (Nuevo Laredo, Tamaulipas: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas/Ayuntamiento de Nuevo Laredo/ Culturas Fronterizas, 1996).

<sup>88</sup> *Más allá de lo imaginado*, sel., introd. y notas de Federico Schaffler González, pról. de Gabriel Trujillo (México: Fondo Cultural Tierra Adentro/CNCA, 1991), vol. I. *Más allá de lo imaginado*, sel., introd. y notas de Federico Schaffler González (México: Fondo Editorial Tierra Adentro/CNCA, 1991), vol. II. *Más allá de lo imaginado*, sel., introd. y notas de Federico Schaffler González (México: Fondo Editorial Tierra Adentro/CNCA, 1994), vol. III.

<sup>89</sup> Para tener una idea de lo que ha sido el desarrollo de este género, consúltese, del mismo Federico Schaffler, la antología *El cuento fantástico en Tamaulipas* –sel., introd. y notas de Federico Schaffler González (Ciudad Victoria, Tamaulipas: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2000).

con finales inesperados hacen de su narrativa un ejercicio de lectura inquietante, si bien la manera de presentar sus historias resulta de una sobriedad lingüística lamentable, débil, sin muchos ornatos verbales o técnicos. Lo anecdótico priva sobre el estilo.

Guillermo Lavín (Ciudad Victoria, Tamaulipas, 1952) es parte del nutrido grupo de escritores tamaulipecos que en los últimos años han cultivado con notable acierto la narrativa de ciencia ficción, aunque en su caso son más los cuentos fantásticos y mucho menos los correspondientes a la llamada ficción científica. En su único libro publicado hasta ahora, *Final de cuento*,<sup>90</sup> Lavín reúne relatos en los cuales adopta la estrategia narrativa de –tal como se afirma en el cuento que sirve de título al libro–<sup>91</sup> “tomar un hecho normal y decirlo de tal modo que inquietara al lector”,<sup>92</sup> debido a lo cual en sus relatos se cumpliría a cabalidad la antigua aseveración, en el sentido de que el cuento fantástico oscila siempre entre lo natural y sobrenatural, entre lo maravilloso y lo extraño, lo que produce un efecto de incertidumbre entre los personajes y en el lector mismo, ya que la aparición del fenómeno sobrenatural, representado o sugerido, sólo podrá explicarse o bien como extraño, o bien como maravilloso. “La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico”, asegura Tzvetan Todorov;<sup>93</sup> y ésta dura lo que dura la incertidumbre.

Los cuentos de Lavín recrean sobre todo la presencia de lo insólito, lo desconcertante, aquello que emerge como resultado

---

<sup>90</sup> Guillermo Lavín, *Final de cuento* (México: Fondo Editorial Tierra Adentro/CNCA, 1993).

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 17-19.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>93</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (México: Premià, 1980), p. 24.

de ciertos elementos anormales que llevan a la transgresión de la vida cotidiana y con ello a la conjetura, a la ambigüedad. Así, un individuo y su novia descubren incrédulos sus rostros entre las muchas máscaras de un mimo (“La máscara”);<sup>94</sup> un escritor que imagina un final distinto para sus cuentos, pero muere al equivocarse en el desenlace de uno de ellos (“Final de cuento”); y la usurpación del cuerpo y la personalidad de otro hombre, que recuerda el cuento “Casa tomada” de Julio Cortázar y al mismo escritor (“Cuerpo tomado”).<sup>95</sup> Lo mismo podría decirse de sus cuentos de ciencia ficción, en los que podemos encontrar la disolución de las fronteras espacio-temporales mediante, por ejemplo, la invención del “previsor” –un aparato semejante al televisor, que “Uno lo encendía y disfrutaba del pasado en casa”–<sup>96</sup>, pero que ocasiona serios conflictos al destruir los secretos de la vida familiar y muchos de los mitos oficiales (“El futuro es tiempo perdido”),<sup>97</sup> o en la posibilidad de viajar a través del espacio utilizando las cuerdas cósmicas (“Razones publicitarias”),<sup>98</sup> cuentos en los que destaca además el notable cuidado en la expresión y la versatilidad para estructurar historias en las que lenguaje y contenido se complementan. Según lo escrito por su paisano Orlando Ortiz, “Hay en Lavín una sobria preocupación formal, de manera que aun cuando la fantasía ronda por la mayoría de sus textos, con mano firme impide que el texto se desboque hacia lo fantasioso, o, lo que sería peor, hacia un maravillismo faciloide y gratuito”.<sup>99</sup>

---

<sup>94</sup> Lavín, *Final de cuento*, pp. 9-16.

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp. 39-41.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp. 24-38.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 74-94.

<sup>99</sup> *Cuentistas tamaulipecos. Del fin de siglo, hacia el nuevo milenio*, sel. e introd. de Orlando Ortiz (Ciudad Victoria, Tamaulipas: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2000), p. 22.

Otro de los entusiastas promotores del género especulativo es el mexicalense Gabriel Trujillo Muñoz, autor de las colecciones de cuentos *Miríada* y *Mercaderes*,<sup>100</sup> de las antologías *El futuro en llamas. Cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana* y *Narraciones fantásticas*,<sup>101</sup> así como de los libros de ensayos *Los confines. Crónica de la ciencia ficción mexicana* y *Biografías del futuro. La ciencia ficción mexicana y sus autores* y de la investigación *La ciencia ficción. Literatura y conocimiento*.<sup>102</sup> Acerca de sus cuentos podría decirse lo mismo que él escribió sobre la ciencia ficción mexicana publicada durante los últimos años, en el sentido de que han sido rebasadas las fronteras del cuento clásico especulativo para dar lugar a una suerte de hibridismo artístico, sobre todo a partir de la experimentación con nuevas formas narrativas, la combinación de diversos géneros literarios y la perspectiva desde la cual se asume el registro de la realidad:

La ciencia ficción, así, ha dejado su aislamiento sin darse cuenta, pero también ha perdido identidad, se ha vuelto un género irreconocible –al menos para quienes la veían únicamente como una creación científicamente pertinente y narrativamente rigurosa en sus postulados y extrapolaciones– que integra en su seno desde el terror numinoso a la Lovecraft hasta la

---

<sup>100</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, *Miríada* (Mexicali: Bolfeta y Asociados, 1991). *Mercaderes* (Colombia: Ediciones Norma, 2001).

<sup>101</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, *El futuro en llamas. Cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana* (México: VID, 1997). *Narraciones fantásticas* (México: Alfaguara, 1998).

<sup>102</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, *Los confines. Crónica de la ciencia ficción mexicana* (México: Vid, 1999). *La ciencia ficción. Literatura y conocimiento* (Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California, 1991). *Biografías del futuro. La ciencia ficción mexicana y sus autores* (Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2000).

novela histórica, desde la fantasía en estado puro hasta el relato policiaco. Y no sólo eso: en un mismo texto pueden convivir lo serio y lo paródico, el lenguaje del internet y las disquisiciones medievalistas, el culto a los ídolos del *rock* y la poesía de los goliardos, expresado en todos los niveles y tonos que cada autor ha juzgado pertinentes para su creación.<sup>103</sup>

*Mercaderes*, su segundo libro de cuentos, es un buen ejemplo del eclecticismo en que se desenvuelve hoy la ficción científica en México, y no sólo de aquella que se cultiva en la frontera norte. En este libro, Trujillo Muñoz reúne un total de veintinueve cuentos, que oscilan entre el asombro, el terror y las paradojas de todo tipo. Son, en su mayor parte, cuentos de ciencia ficción, pero los hay también que combinan el horror sobrenatural o que exploran las posibilidades de la fantasía pura, aunque en su caso los límites no siempre son precisos y lo mismo puede tratarse de un cuento de ciencia ficción pura que de un cuento fantástico que incluye elementos de terror o de una fábula épica que retoma aspectos más cercanos a la fantasía heroica que a la ficción especulativa, y viceversa. Todo se vale, puesto que no existen límites fijos o que no puedan ser transgredidos de alguna manera. Pero en su narrativa se reconoce además una honda preocupación humanista y sus historias ofrecen un registro social mucho más amplio que el típico relato de robots, viajes interplanetarios, naves espaciales ultramodernas y tecnología científica de vanguardia. En su caso, el cuento de ciencia ficción no es únicamente un relato de aventuras ni constituye sólo un pretexto para imaginar, desde el espacio de la literatura, las vicisitudes del futuro que nos espera. Ya sea

---

<sup>103</sup> Trujillo Muñoz, *Biografías del futuro. La ciencia ficción mexicana y sus autores*, pp. 19-20.

que recurra a las visiones ucrónicas o distópicas, siempre se podrá reconocer una propuesta narrativa en la que, partiendo de los supuestos científicos para explorar las implicaciones que la tecnología tendrá en el futuro del hombre, sus relatos tienen una verdadera densidad humana: las esperanzas y los temores, las pesadillas y las promesas de salvación, porque, y después de todo, el gran tema de cualquier literatura sigue siendo el de los límites de la condición humana.

Y ya que mencionamos el trabajo de este escritor, hay que decir que la recreación de la frontera geopolítica se da también desde los terrenos de la narrativa de ciencia ficción. En “Cajunia”, cuento incluido en la antología *Frontera de espejos rotos* (1994),<sup>104</sup> y en la que doce escritores de ciencia ficción de ambos países exploran las relaciones entre México-Estados Unidos, Gabriel Trujillo Muñoz invierte el sentido de la migración fronteriza y en un contexto futurista sitúa una historia que sólo puede leerse como la propuesta de una nueva utopía. Cajunia es la tierra prometida para los que huyen del racismo y la violencia ejercidos en contra de las minorías étnicas y los disidentes: “el reino donde los mexicanos, los anglos, los indios y los negros vivirían en paz, gozosa y pacíficamente entremezclados.”<sup>105</sup> Pero Cajunia no se encuentra en el norte mítico, sino en una región liberada que se localiza abajo del río Mississippi y arriba del río Papaloapan: “Allá, donde antes eran los Estados Unidos de América y los Estados Unidos Mexicanos, ahora se levanta Cajunia, el paraíso, nuestro hogar, la casa de toda la gente.”<sup>106</sup> La frontera es un permanente campo de batalla entre los miembros de la congregación de los arios, los puros, y las fuerzas

---

<sup>104</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, “Cajunia”, en *Frontera de espejos rotos*, coord. de Mauricio-José Schwarz y Don Web (México: Ediciones Roca, 1994), pp. 22-46.

<sup>105</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 28.

guerrilleras del sur, los mestizos. Los fugitivos que huyen de norte a sur son ayudados a cruzar la frontera por los “coyotes”, modernos salvavidas y protectores de los que buscan un refugio para escapar de los supremacistas blancos, mientras que en el horizonte se empieza a perfilar una nueva sociedad, fundada en el mestizaje: pues, según la voz narrativa, “No hay nada más puro que el mestizaje, ni nada más cachondo”.<sup>107</sup>

Después de un primer volumen de cuentos, con el cual se dio a conocer en 1996, *El sol sea con nosotros*, cuatro años más tarde Ramón López Castro (Tlalnepantla, Estado de México, 1971) publicó el que sería su segundo libro de cuentos, titulado *Soldados de la incertidumbre*.<sup>108</sup> Si en el primero de ambos libros la tensión dramática se pierde por la profusión de detalles y porque los relatos se extienden demasiado, en el segundo volumen el impulso narrativo resulta más equilibrado, más preciso en cuanto a la dosificación de sus historias y en cuanto a la organización de sus respectivas tramas. *Soldados de la incertidumbre* contiene apenas cuatro relatos de mediana extensión, pero en los que es notable el dominio alcanzado en el lapso de unos cuantos años, cuentos en los cuales ni el tiempo ni el espacio son nunca categorías absolutas, pues siempre habrá la posibilidad de que existan universos paralelos, y a los que será posible cruzar rompiendo las fronteras espacio-temporales; es por ello que su narrativa se mueve en el terreno de lo probable, es decir, en el terreno de “qué habría sucedido si...” o bien en el manejo de las incertidumbres. Así sucede en el cuento “El Maquinario Dutalón”,<sup>109</sup> cuya historia gira en torno a la figura del fraile Manuel Antonio de Rivas, y a

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>108</sup> Ramón López Castro, *El sol sea con nosotros* (México: Cuadernos del topo, 1996). *Soldados de la incertidumbre* (México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2000).

<sup>109</sup> López Castro, *Soldados de la incertidumbre*, pp. 9-20.

quien se le ha considerado como el fundador del cuento de ciencia ficción en México por su relato “Sizigias y cuadraturas lunares”, la historia de un viaje a la luna realizado por el “filósofo naturalista francés” Onésimo Dotalón. Una investigación llevada a cabo en el presente, para conocer el proceso inquisitorial que le siguió el santo oficio, permite descubrir un antiguo documento, en el que varios testigos afirmaron haber visto unos misteriosos “fuegos aéreos”<sup>110</sup> cerca de las costas de Tamaulipas, mientras que otros testimonios posteriores aseguran que en el Triángulo de las Bermudas se descubrió un “submarino fosforescente”,<sup>111</sup> capaz de moverse a una velocidad que ningún submarino humano puede alcanzar. De acuerdo a ciertas relaciones que se logran establecer, surge la posibilidad de que el relato del fraile franciscano no sea un cuento, sino una crónica, un reportaje o quizás la memoria de un viaje interplanetario ocurrido tiempo atrás. En “Cambio de guardia”,<sup>112</sup> las puertas del tiempo se abren para que, después de una revelación que podríamos llamar epifánica, el protagonista decida unirse a la Hermandad de los Caduceos, una antigua secta de monjes que tienen el don de poder anticiparse a las enfermedades que azotan a la humanidad. El tercero de los cuentos, “Un viejo campo de batalla”,<sup>113</sup> es una historia de narcotraficantes ubicada en el presente, pero en la que vuelve a repetirse una antigua batalla entre los revolucionarios de principios del siglo pasado y las fuerzas del gobierno federal; salvo el narrador, los demás protagonistas perecen en medio de la batalla. El último cuento, “Soldados de la incertidumbre”<sup>114</sup> –tal vez un relato extenso más que un cuento y que podría incluso

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>112</sup> *Ibid.*, pp. 21-32.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 33-49.

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 51-79.



considerarse como una novela corta—, es un trabajo de corte futurista, del tipo de las llamadas ucronías. El autor juega aquí con la historia y con la probabilidad de que Estados Unidos y México pudieran existir como universos alternos, pero sin llegar a conocerse, alcanzando incluso un desarrollo distinto al que conocemos. Los límites espacio-temporales que separan a ambos mundos se rompen en el momento en el que un “fantasmagórico ejército llamado United States Army”<sup>115</sup> invade a México. La batalla se desarrolla en las inmediaciones de Matamoros, con el triunfo del ejército mexicano. Al frente de los mexicanos, se encuentra Lucio Cabañas, ascendido a general por su desempeño en el campo de batalla. Heberto Castillo es el presidente de México.

Por lo que hace al relato en el que se transgreden las fronteras entre lo numinoso, lo extraordinario y lo fantástico, cabe mencionar la presencia de Patricia Laurent Kullick (Tampico, Tamaulipas, 1962). De ella, conocemos un magnífico primer libro de cuentos, *Esta y otras ciudades*,<sup>116</sup> y aguardamos la menor oportunidad para emprender la lectura de su primera novela, *El camino de Santiago*.<sup>117</sup> Es autora también de las colecciones de cuentos *Están por todas partes* y *El topógrafo y la tarántula*,<sup>118</sup> pero de los que por ahora sólo tengo noticia de su existencia. Con relación al primer volumen, se ha dicho que existe en ella “cierta proclividad a lo gótico” y que “lo fantástico y lo maravilloso

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>116</sup> Patricia Laurent Kullick, *Esta y otras ciudades* (México: Fondo Editorial Tierra Adentro/CNCA, 1991).

<sup>117</sup> Patricia Laurent Kullick, *El camino de Santiago* (México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2000).

<sup>118</sup> Patricia Laurent Kullick, *Están en todas partes* (Nuevo León: Presidencia Municipal de Ciudad Guadalupe, 1993). *El topógrafo y la tarántula* (Monterrey: Libros de la Mancuspia, 1996).

se presentan de manera indistinta”<sup>119</sup> para “proyectarnos fantasmagóricamente un mundo distorsionado y nebuloso”;<sup>120</sup> tal impresión deriva de la presencia de un universo de ficción en el cual se respira una atmósfera de irrealidad, de contornos siempre difusos o ambiguos, y no siempre susceptibles de ser explicados racionalmente; ya sean las situaciones en las que parecieran encarnar las pesadillas de un mal sueño (“Niebla de Berlín”),<sup>121</sup> ya sean los sucesos fantásticos que remiten al deseo humano de comprender lo incomprensible (“En la aldea de Gal-Ehl”),<sup>122</sup> ya sea la inocencia de un niño que lo lleva a creer en la presencia de un enviado del cielo (“Donovan en el 68”)<sup>123</sup> o porque lo inusitado raya a veces en situaciones anormales, cercanas a lo patológico (“Hermana Herminia”, “Pan de barro”).<sup>124</sup> Lo perturbador de estos cuentos descansa en la tendencia a desrealizar, de alguna manera, el mundo en el cual se mueven los distintos protagonistas.

Una sensación parecida, pero de signo distinto, es la que experimentamos al leer los cuentos de Cristina Rivera Garza (Matamoros, Tamaulipas, 1964). Una sensación de extrañeza, digo, porque predomina en su narrativa una atmósfera enraizada, con personajes que poseen identidades inestables, en el límite de la locura y la lucidez, por lo que algunos de los relatos rayan en apariencia con lo absurdo, con situaciones totalmente incomprensibles y de las cuales se desconocen incluso las causas últimas y los motivos que impulsarían el comportamiento de

---

<sup>119</sup> *Nuevo León. Entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1991)*, sel., pról. y notas de José Javier Villarreal (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993), p. 51.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>121</sup> Laurent Kullick, *Esta y otras ciudades*, pp. 9-12.

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 13-17.

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 19-21.

<sup>124</sup> *Ibid.*, pp. 75-88 y 39-42, respectivamente.

los distintos protagonistas. Si acaso, puede reconocerse una soledad absoluta y el sentimiento de abandono en cada uno de ellos. En su caso, el azar preside las acciones de los personajes. Cristina Garza Rivera, por cierto, es autora de *La guerra no importa*,<sup>125</sup> colección con la cual obtuvo el premio nacional de cuento de San Luis Potosí, en 1997, y de las novelas *Nadie me verá llorar* y *La cresta de Ilión*,<sup>126</sup> distinguida esta última con el premio Sor Juana Inés de la Cruz, en el 2001. Los personajes de *La guerra no importa*, decía, se encuentran en los límites entre la demencia y la cordura, viviendo en ambientes de pesadilla o en situaciones que los acercan de continuo al borde de la paranoia. Las atmósferas son opresivas y deprimentes, con un cierto hálito de irrealidad. Por lo demás, se trata de una “secuencia de cuentos” integrados más que de una colección de textos independientes, es decir, estamos ante un conjunto de historias en las cuales se reconoce la presencia de varios elementos comunes (formales y temáticos), desde un mismo tono de escritura hasta la presencia de personajes y situaciones que se repiten o que se continúan de un cuento a otro<sup>127</sup> y conforman así una totalidad que le confiere unidad al volumen, lo que, siguiendo las indicaciones de Russell M. Cluff, bien podríamos identificar bajo el concepto de “cuentario-novela”.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Cristina Rivera Garza, *La guerra no importa* (México: Joaquín Mortiz, 1991).

<sup>126</sup> Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar* (México: Tusquets/CONACULTA/INBA, 1999). *La cresta de Ilión* (México: Tusquets, 2002).

<sup>127</sup> Para Mauricio Carrera y Betina Keizman, autores de *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos* –(México: Lectorum, 2001), pp. 153-166–, se trataría de una novela fragmentaria y no de un libro de cuentos, opinión que la autora parece compartir.

<sup>128</sup> Russell M. Cluff, “El nuevo cuento mexicano (1950-1990): antecedentes, características y tendencias”, en Sandro Cohern y otros, *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, ed. y pres. de Federico Patán (Boulder: Society of Spanish-American Studies, 1992), pp. 47-88.

Dentro de la narrativa especulativa, de la fantasía franca, del terror y de la fantasía heroica hay que mencionar, además, al sonoreense Lauro Paz (Hermosillo, Sonora, 1955), autor de *Puerta a las estrellas*,<sup>129</sup> y a los tamaulipecos Olga Fresnillo (Nuevo Laredo, Tamaulipas, 1954), autora de *Al caer el cien y otros cuentos*,<sup>130</sup> y a Marcos M. Rodríguez Leija (Nuevo Laredo, Tamaulipas, 1973), autor de *Exhumación de sueños lúgubres* y *Zona etérea*,<sup>131</sup> entre otros más que sería excesivo enumerar ahora.

### A manera de epílogo

Los autores consignados hasta aquí son apenas una pequeña muestra de los escritores de los estados fronterizos del norte mexicano que cultivan el cuento, pues ni están todos los que son ni son todos los que uno hubiera querido incluir en un recuento más amplio que éste. En todo caso, la presencia de los incluidos demuestra el grado de madurez alcanzado por la narrativa breve entre los escritores del norte del país, así como el hecho de que en el norte mexicano la cuentística actual se caracteriza por la diversidad, la amplitud y la riqueza de los elementos que ahí se utilizan, además de la pluralidad de las fronteras que se abren o se traspasan: como en el resto del país,

---

<sup>129</sup> Lauro Paz, *Puerta a las estrellas* (Hermosillo: Universidad de Sonora, 1990).

<sup>130</sup> Olga Fresnillo, *Al caer el cien y otros cuentos* (Ciudad Victoria: Instituto Tamaulipeco de Cultura, 1992).

<sup>131</sup> Marcos M. Rodríguez Leija, *Exhumación de sueños lúgubres* (Nuevo Laredo, Tamaulipas: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas/Ayuntamiento de Nuevo Laredo/Culturas fronterizas, 1997). *Zona etérea* (Ciudad Victoria, Tamaulipas: CNCA/Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas, 1998).

el cuento del norte mexicano busca establecer nuevos contornos y fronteras, lo que prueba, por si acaso fuera necesario, que no todo en la frontera norte son sólo migrantes, maquiladoras, narcotráfico, violencia indiscriminada: también la literatura comienza a ocupar el sitio que le corresponde.



## PANORAMA DEL CUENTO MEXICANO RECIENTE<sup>1</sup>

*Ernesto Herrera*

A pesar de que aún es difícil precisar cuáles de las obras, sin importar el género, de los escritores nacidos en el intervalo que va desde finales de los cincuenta hasta principios de los setenta serán claves en la historia de las letras nacionales, por lo realizado hasta este momento, es en el terreno de la narrativa donde podemos esperar los frutos más maduros. Aunque me detendré particularmente en lo realizado en el cuento, el principio de aproximación que ofrezco también puede aplicarse a la novela.

La oposición nacionalismo-cosmopolitismo, más que recurrente, ha sido una constante en nuestras letras. Pedro Ángel Palou señalaba hace poco que nuestra evolución literaria se ha dado por la tensión generada por dichos extremos. Este esquema nos permite un primer acercamiento a lo que se está haciendo en la actualidad, pero inevitablemente, como todo esquema teórico, termina siendo reduccionista; la riqueza y complejidad de las obras producidas por nuestros autores lo rebasa. Entre los escritores recientes tenemos, por un lado, la obra de escritores, coincidentemente la mayoría norteros, que hablan de la sal de la tierra nativa y, por otro, gente que ha optado por ubicar en diferentes ámbitos sus historias. Pero

---

<sup>1</sup> Véase *Tierra Adentro* (México, CNCA, agosto-noviembre de 2002), núms. 117-118, pp. 65-68.

amén de los espacios reales, debemos incluir al tercio excluso representado por la imaginación. En el terreno del cuento, considero, este esquema resulta más evidente. El recorrido que haré –mi canon, para emplear una palabra hoy en boga, si bien prefiero verlo como una simple manifestación de mi gusto– seguirá las coordenadas planteadas.

Comienzo con Enrique Serna. Si en sus novelas se mueve en las zonas del realismo, en sus cuentos lo supera. De sus primeros libros, las novelas *El ocaso de la primera dama*, reeditada después con el título de *Señorita México*, y *Uno soñaba que era rey*,<sup>2</sup> y los cuentos de *Amores de segunda mano*,<sup>3</sup> la crítica fue unánime al celebrarlos, sobre todo al último. Si Serna es una excepción en el conjunto de sus contemporáneos, se debe a que su obra prácticamente nació madura. Sus artículos y su obra de ficción están marcados por los mismos rasgos: una ácida visión de la realidad, en la que el humor negro y la mala leche se dan la mano, complementada con un afán de desacralización que, en su momento, incomodó a más de uno. Pero, a diferencia de otros escritores que apuestan todo al terrorismo verbal, Serna es dueño de una buena pluma y de amplios recursos, que ha ido refinando. Tres historias de *Amores de segunda mano* ilustran sus intereses: “El alimento del artista”, “Borges y el ultraísmo”, las cuales podemos ubicar en el realismo, y “Hombre con minotauro en el pecho”,<sup>4</sup> cuyo ámbito es el de la imaginación. La dureza con la que trata a sus personajes y un rechazo total a la autocomplacencia son dos rasgos que definen su personalidad literaria y que se mantienen constantes.

---

<sup>2</sup> Enrique Serna, *El ocaso de la primera dama* (Campeche: Gobierno del Estado de Campeche, 1987). *Señorita México* (México: Plaza y Valdés, 1993). *Uno soñaba que era rey* (México: Plaza y Valdés, 1989).

<sup>3</sup> Serna, *Amores de segunda mano* (México: Cal y Arena, 1998).

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 9-18, 99-130 y 47-66, respectivamente.



Estos elementos los encontramos igualmente en *El orgasmógrafo*,<sup>5</sup> su segundo volumen de cuentos. El libro evidencia el respeto que Serna tiene por el género, respeto que se manifiesta en la madurez y el cuidado con los que urde sus historias. Además de los temas que le son propios, en el cuento que le da nombre al libro, Serna se muestra receptivo a las influencias de sus contemporáneos, en este caso, los *cyborgs* de Naief Yehya.

Si Serna fue la revelación cuentística a principios de los noventa, Eduardo Antonio Parra lo es a finales de la década. A diferencia de Serna, quien también se ha asumido como novelista, Parra es un cuentista nato. Las dotes narrativas que había anunciado en *Los límites de la noche* se vieron confirmadas con creces en *Tierra de nadie*, su segundo libro.<sup>6</sup> En su genealogía, se ha mencionado a Juan Rulfo y José Revueltas, por la fuerza de su voz, la exploración de ambientes sórdidos y la desolación y el sabor a fracaso de algunas de sus historias; sin embargo, ha sabido imponer su visión. Su originalidad radica fundamentalmente en que, a pesar del aparente localismo, sus historias adquieren un valor universal. Pero Parra también se ha abierto a otras zonas, como las corrientes fantástica y de terror. En el cuento que le valió el Premio Internacional Juan Rulfo, “Nadie los vio salir”,<sup>7</sup> su estilo ha alcanzado su cima. Algunas voces críticas temen que su literatura se estereotipe, pero más allá de este futuro incierto, en este momento Parra es, para mí, el mejor narrador de su generación.

Luis Humberto Crosthwaite, en *Estrella de la calle sexta*,<sup>8</sup> está menos interesado en Tijuana como ciudad real que como

---

<sup>5</sup> Enrique Serna, *El orgasmógrafo* (México: Plaza y Janés, 2001).

<sup>6</sup> Eduardo Antonio Parra, *Los límites de la noche* (México: ERA, 1996). *Tierra de nadie* (México: ERA, 1999).

<sup>7</sup> Eduardo Antonio Parra, *Nadie los vio salir* (México: ERA, 2001).

<sup>8</sup> Luis Humberto Crosthwaite, *Estrella de la calle sexta* (México: Tusquets, 2000).

ciudad imaginaria. La ciudad es un personaje importante; no obstante, el verdadero centro es el lenguaje. Si por la exploración de la vida del barrio la actitud de Crosthwaite se acerca a lo que ha hecho, con Neza, Emiliano Pérez Cruz, se aleja de él porque no está interesado en hacer sociología. Como él mismo lo ha declarado, su modelo sería José Agustín, por la reinención que hace del habla. De él ha escrito Juan Villoro:

El sociólogo deseoso de encontrar ‘informantes’ puede ponerse los audífonos para distinguir un nuevo esperanto en la rica oralidad de Crosthwaite. Sin embargo, los logros estilísticos de *Estrella de la calle sexta* rebasan con mucho la tara documental. Los batos de Crosthwaite descienden de los campesinos de Rulfo y comparten su áspera elocuencia. No estamos ante un espejo indiferente del habla, sino ante un consumado artificio; el autor eculaliza el lenguaje coloquial en su consola y lo transforma en una rigurosa forma de estruendo.

Escritor que a últimas fechas se ha consagrado a la novela, David Toscana tiene un buen libro de cuentos en *Historias del Lontananza*:<sup>9</sup> la desolación provinciana podría ser su tema. Destacan en los cuentos que integran el volumen la sensibilidad y la capacidad de observación para saber transmitir las vivencias de las personas mayores. Sus protagonistas son perdedores y el sentimiento que domina es el de la derrota. Las literaturas de David Toscana, Eduardo Antonio Parra y Luis Humberto Crosthwaite son una prueba de lo que Daniel Sada ha señalado: el realismo “aún está por descubrirse”.

En el terreno de la imaginación, podemos ubicar, en principio, la obra de Pablo Soler Frost, especialmente esa

---

<sup>9</sup> David Toscana, *Historias del Lontananza* (México: Joaquín Mortiz, 1997).

sutileza que es *El sitio de Bagdad y otras historias del doctor Green*.<sup>10</sup> Soler Frost es autor de una vasta obra que, amén del cuento, incluye la novela, la poesía, el teatro, el ensayo y la traducción. En *Birmania*,<sup>11</sup> su segundo libro de cuentos, la historia y la religión son los elementos medulares en la concepción de los relatos. A diferencia de varios de sus contemporáneos, Soler Frost tiene una conciencia del lenguaje que le permite arriesgarse en zonas peligrosas que en otros serían sólo chistes.

Lo excéntrico de la literatura de Javier García-Galiano se acentúa por su falta de prisa por publicar. Verdadero orfebre de la palabra, su fama se centra en un ceñido libro de cuentos, *Confesiones de Benito Souza, vendedor de muñecas y otros relatos*,<sup>12</sup> y un puñado de ensayos que van de la historia de la Enciclopedia Británica a la rememoración de las imágenes futboleras de Ángel Fernández. La tradición germánica es el afluyente inmediatamente reconocible en su escritura, pero la huella de Marcel Schwob también es perceptible (los cuentos no dejan de ser una suerte de *Vidas imaginarias*), pero tampoco se puede dejar de lado su conocimiento de la literatura de nuestro idioma (una referencia secreta: Álvaro Cunqueiro).

Ya el título del libro de cuentos de Ana García Bergua resulta una clave para entrar a su universo literario: *El imaginador*.<sup>13</sup> Más que en cualquier autor de su generación, es en su escritura donde la levedad propuesta por Italo Calvino deviene forma. Juego y humor –literarios– se dan la mano en sus

---

<sup>10</sup> Pablo Soler Frost, *El sitio de Bagdad y otras aventuras del doctor Greene* (México: Heliópolis, 1994).

<sup>11</sup> Pablo Soler Frost, *Birmania* (México: Libros del Umbral, 1999).

<sup>12</sup> Javier García-Galiano, *Confesiones de Benito Souza, vendedor de muñecas y otros relatos* (México: Heliópolis, 1994).

<sup>13</sup> Ana García Bergua, *El imaginador* (México: ERA, 1996).

historias. Un rasgo característico es el modo como lo inusitado entra en la vida diaria.

Aunque algunos de sus críticos han señalado que aún le falta elegir sus temas, *La penumbra inconveniente* de Mauricio Montiel Figueiras<sup>14</sup> muestra a un autor completamente dueño de una visión y un estilo para transmitirla. Ambicioso temática y formalmente, los hilos conductores son una ciudad soñada y personajes que se entrecruzan en las diversas historias.

La originalidad de Héctor de Mauleón, en los cuentos que integran *La perfecta espiral*,<sup>15</sup> consiste en haber optado por la corriente fantástica de autores como Poe y Horacio Quiroga; la irrupción de lo desconocido, de realidades agazapadas, rompe la estabilidad del mundo de los personajes. En términos estilísticos, cabe resaltar la economía de medios de Héctor de Mauleón, que le permite sugerir ambientes y sentimientos en apuntes rápidos, no exentos de referencias eruditas.

Mario González Suárez, en *El libro de las pasiones*,<sup>16</sup> a pesar de la extensión de los cuentos, presenta relatos concisos, con un preciso manejo del lenguaje. Siguiendo los ejemplos de Faulkner, Rulfo, Onetti, García Márquez e Ibarguengoitia, crea un espacio, Puerto Solar, donde se desbordarán las pasiones a las que hace referencia el título. Pero a diferencia de sus ilustres predecesores, en los que los ambientes llegan a ser personajes que influyen en la historia, la función de Puerto Solar, en el libro de González Suárez, es meramente anecdótica, sólo sirve para dar cierta unidad al libro. La estructura, en todo caso, es más cercana a *Agua*

---

<sup>14</sup> Mauricio Montiel Figueiras, *La penumbra inconveniente* (Barcelona: El Acantilado, 2001).

<sup>15</sup> Héctor de Mauleón, *La perfecta espiral* (México: Daga, 1997).

<sup>16</sup> Mario González Suárez, *El libro de las pasiones* (México: Tusquets/DIFOCUR-Sinaloa, 1999).

*quemada*,<sup>17</sup> de Carlos Fuentes, por el modo en que reaparecen personajes que ya encontramos en relatos anteriores. Si otros escritores de su generación eligen trabajar siguiendo una sola perspectiva, González Suárez se arriesga a mezclar varias, en este caso la realista y la fantástica.

Y hablando estrictamente de literatura fantástica, el escritor que mejor la ha asumido es Alberto Chimal. Chimal es un autor que está consciente de los peligros que implica ejercer esta zona en nuestras letras, donde la mayoría de los escritores confunden los productos de su desafortunada imaginación —historias que servirían, máximo, como argumentos para series como *Dragon Ball* o cualquier videojuego— con obras de alta calidad como *El señor de los anillos*. Chimal es autor de los libros *Gente del mundo* y *El país de los hablitas*.<sup>18</sup> A propósito de este último, Fernando Islas ha escrito: “Alberto Chimal es un hacedor de grandes historias concentradas y bien distribuidas en un espacio pequeño como es el cuento, género que acaso sea la piedra de toque para la literatura de fantasía que, según otra regla no escrita, un prejuicio (es importante recordar que lo mismo sucede a lo policiaco), requiere un terreno de mayor expansión como el que puede otorgar la novela.”

---

<sup>17</sup> Carlos Fuentes, *Agua quemada* (México: Punto de Lectura, 2000).

<sup>18</sup> Alberto Chimal, *Gente del mundo* (México: CNCA-Tierra Adentro, 1998). *El país de los hablitas* (México: Libros del Umbral, 2002).



## LOS LEGIONARIOS DE CRISTO (EL CUENTO JOVEN EN MÉXICO)<sup>1</sup>

*Carlos Antonio de la Sierra*

Escribir un cuento es un acto de fe. Una creencia en el más puro sentido orteguiano. En este campo, “narrar la realidad” es una circunstancia que queda de lado y se traslada a un estadio más preocupante: *creer* que se narra la realidad, aun de manera fragmentada. Pero más allá del juego de palabras, el cuento, el género de la concisión y la certeza por antonomasia, también consiste en una forma de vida. Se escribe en breve, entre otras razones, porque no hay más qué decir, pero acaso asimismo porque lo dicho en las novelas, crónicas o reportajes es demasiado y a veces sobra. El cuentista de oficio vive como un personaje difuso cuyo destino inevitable se llama tragedia y su fragmentariedad narrativa, un entorno escrito con retazos fálicos, resulta la mejor excusa para autoproclamarse arquitecto de los momentos últimos o continuador de los instantes perdidos. Todo cuentista tiene como necesaria obligación pretender escribir *Las mil y una noches* en su siguiente libro. Pocos lo logran; quizá ninguno. Pero, como Sísifo, hay que hacerlo hasta que el designio divino sea otro. Por lo demás, cada vez son escritos más cuentos breves, de esos que sirven como descanso entre martini y martini, pues son efectistas y huma-

---

<sup>1</sup> Véase *Tierra Adentro* (México, CNCA, agosto-noviembre de 2002), núms. 117-118, pp. 60-64.

nitarios; incluso ofrecen la distracción justa en los entretiempos de los partidos de futbol dominicales.

Pero la tragedia no sólo pertenece a esta saga afable de escritores en pena; es propia, además, de la gente a la que, por un mal necesariamente congénito o exigencias impías de los editores, tiene que hablar del propio cuento. Por lo general, de entrada, acudimos a lo clásico, Maupassant y Chéjov, si se quiere salir al paso; a los mexicanos Torri, Arreola y Rulfo, si se trata de ser menos soberbios, aunque repetitivos; a Tito Monterroso, para estar *in*. No obstante, el problema florece cuando hay que hacer un ensayo sobre el cuento joven en México. Entonces hay que pensar bien, aspiración que todo el mundo abraza cuando menos una vez en la vida. ¿Qué es el cuento joven en México? De partida habría que definir la fractura inevitable de un escritor, su duda perenne: ¿cuándo se deja de ser “joven escritor”? Definitivamente, en principio, cuando se terminan las becas institucionales para “jóvenes” porque se ha sobrepasado la edad permitida. Pero también quizá nunca dejamos de serlo; o a lo mejor el sustantivo “escritor” debiera existir sin adjetivos definitorios a su lado. Aunque hay algunos que, a fuerza de ser sinceros, nunca han tenido el sustantivo, y el calificativo lo perdieron hace ya algunas décadas. Ante esta disquisición hay que poner los puntos sobre las íes y preferir taxonomías más específicas, razonables y dignas: hay que hablar de generaciones. Si se piensa en la concepción convencional de “generación”, el rango que ésta debiera abarcar es de diez años. Así, se podría hablar de los nacidos en los sesenta o en los setenta. Sin embargo, la pregunta obvia al respecto es si a un escritor mayor en diez años que el otro le gustaría que incluyeran en la clasificación a un mozalbete que jugaba con un Kid Acero cuando él publicaba sus primeros textos.

Las generaciones, entonces, tampoco son un buen punto de partida para delimitar qué es joven y qué no. Pero como toda categorización es arbitraria y obedece a criterios que sólo



Dios sabe, en este ensayo, sin ser precisamente Dios, tomaré como corte transversal el año de 1969, es decir, hablaré de los cuentistas que hayan nacido de ese año en adelante. Y como las causas, aunque caprichosas, justifican el rango de creación que tomaré en lo sucesivo, es necesario enunciarlas: 1) parto del 69 no por un asunto lascivo o una presunción sexual inconsciente, sino porque ningún autor, al término de 2002, aun los –paradójicamente– más viejos, tendrá más que la edad de Cristo al morir, y no se trata de un augurio blasfemo: simplemente soy de la tesis de que nuestro señor murió también joven, pero con una historia lo suficientemente célebre para ser recordado por la posteridad; 2) porque todos los integrantes del Crack nacieron antes de ese año; y 3) porque a esa edad –33– falleció ese otro gran joven escritor mexicano llamado Ramón López Velarde.

Después del establecimiento de criterios, afloran otros dos escollos que sería importante puntualizar igualmente: a) cómo enunciar el llamado “cuento joven” y definirlo como tal desde su acepción y b) si son viables las clasificaciones acartonadas del cuento en la actualidad, al grado de poder definirlo con un solo epíteto. A mi modo de ver, y ese será el camino para seguir, se puede hablar, más bien, de tendencias o de ciertas posibilidades de sentido que sean extensivas a varias narraciones y, por ese motivo, ser representativas de un grupo específico de escritores.

Decir cuento “joven”, al igual que todos los géneros que gozan de ese calificativo, hace pensar mucho y poco a la vez. Los treinta años es un referente para definir la conclusión de la juventud; sin embargo, para dar un ejemplo de las contradicciones que sigue habiendo al respecto, Jorge Volpi ganó el premio Seix Barral a esa edad, y la crítica europea invariablemente lo llamó “el joven escritor mexicano”, con la palabra “el” incluida entre las comillas. Cuento “actual” o “contemporáneo” tampoco son acepciones que me satisfagan, pues hacen alusión

al cuento escrito hoy. Así, disertaríamos sobre todos los que crean cuentos hoy hoy hoy, es decir, jóvenes y viejos, aparte de hombres, mujeres y quimeras. Así, para evitar meterse en camisa de once varas lo mejor es mantener la antes mencionada diferencia: 33 años y menores. Y no habría que olvidarlo: en una sociedad donde la fe en la Guadalupana adoquina cualquier manifestación artística, el género cuentístico se subleva y revierte las posibilidades seculares en sus entrañas. El cuento en México tiene una tradición hierática.

La primera tendencia notoria es que no hay tendencia. Existe, por momentos, una tradición comprometida, influenciada sobre todo por una parcela de la cuentística de los setenta y ochenta (compromiso social, denuncia intelectual, etc.), pero que no termina por asentarse, pues rápidamente aparecen posibilidades narrativas alternas que subyugan a las anteriores; son narraciones mucho más cotidianas y crudas, semejantes a la contracultura, pero sin la intención estética de aquélla y carentes del entorno idealista. Un primer rasgo, sintomático, significativo y, en particular, implacable, es el mosaico temático que se percibe en el horizonte contemporáneo. El escenario del cuento mexicano actual tiene que ver con una posibilidad de movimiento: traslación o metamorfosis de preocupaciones y explicaciones que van más allá de lo cotidiano o lo inmediato. El género, y la literatura misma, es utilizado como una forma de evasión constante. La ciencia-ficción, lo fantástico, el relato *gore* son obstinaciones de este gremio, tópicos visitados como una religión sin cortapisas. Pienso, desde luego, en Alberto Chimal<sup>2</sup> y sus posibilidades

---

<sup>2</sup> Alberto Chimal, *La luna y 37,000,000 de libras* (Toluca: H. Ayuntamiento de Toluca, 1990). *Vecinos de la tierra* (Toluca: H. Ayuntamiento de Toluca, 1996). *El rey bajo el árbol florido* (Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1996). *El ejército de la luna* (México: TunAstral, 1998). *Gente del mundo*

de extensión en estos ámbitos, sobre todo su influencia de la literatura clásica de ciencia ficción o la tradición de las leyendas celtas.

Pero no se puede explicar lo actual sin iluminar las resacas. Tengo la impresión de que gran parte de estos escritores ya no son hijos de los Elizondo, Monterroso, Pacheco o del mismo Fuentes; ahora, los cuentistas que inician esta centuria, tienen sus referentes en la generación inmediata anterior: su narrativa es más parecida a Eduardo Antonio Parra,<sup>3</sup> Agustín Cadena,<sup>4</sup> Edmée Pardo,<sup>5</sup> Andrés Acosta,<sup>6</sup> David Toscana,<sup>7</sup> Pablo Soler Frost<sup>8</sup> o Mario González Suárez.<sup>9</sup> El acercamiento temático en cuanto a formas, o simplemente la posibilidad de una mirada pedagógica hacia ellos, hace que la transición sea difusa, pero los hilos conductores fácilmente localizables.

---

(México: CNCA-Tierra Adentro/Instituto Mexiquense de Cultura, 1998). *El país de los hablistas* (México: Libros del Umbral, 2001). *Estos son los días* (México: ERA/CNCA-INBA, 2004). *La cámara de las maravillas* (2003). *Grey* (México: ERA/CONACULTA, 2006).

<sup>3</sup> Eduardo Antonio Parra, *Los límites de la noche* (México: ERA, 1996). *Tierra de nadie* (México: ERA, 1999). *Nadie los vio salir* (México: ERA, 2001). *Parábolas del silencio* (México: ERA, 2006).

<sup>4</sup> Agustín Cadena, *Geometría de la soledad* (México: Praxis, 1995). *Ritos de inocencia* (México: CNCA-Tierra Adentro, 1994).

<sup>5</sup> Edmée Pardo, *Pasajes* (México: Tava, 1995). *Lotería* (México: Tava, 1995).

<sup>6</sup> Andrés Acosta, *Afuera están gritando tu nombre* (Culiacán: Gobierno del Estado de Sinaloa-DIFOCUR, 1991).

<sup>7</sup> David Toscana, *Historias del Lontananza* (México: Joaquín Mortiz, 1997).

<sup>8</sup> Pablo Soler Frost, *De batallas* (México: SEP/CREA, 1984). *El sitio de Bagdad y otras aventuras del doctor Greene* (México: Heliópolis, 1994). *Birmania* (México: Libros del Umbral, 1999). *El misterio de los tigres* (México: ERA, 2002).

<sup>9</sup> Mario González Suárez, *La materia del insomnio* (Culiacán: Gobierno del Estado de Sinaloa, 1991). *La enana* (México: Tava, 1994). *Nostalgia de la luz* (México: UAM, 1996). *De la infancia* (México: Tusquets, 1998). *El libro de las pasiones* (México: Tusquets/DIFOCUR-Sinaloa, 1999). *Marcianos leninistas* (México: Tusquets, 2002).

En ese tenor, la decantación de la llamada contracultura, enmarcada sobre todo por los juegos estilísticos con el lenguaje, pasa por estos autores y aterriza en, por ejemplo, las narraciones cotidianas y al límite del famosísimo *Joserra* (José Ramón Ruisánchez),<sup>10</sup> las instantáneas urbanas de Gonzalo Soltero<sup>11</sup> o la prosa cuidada, de barroca remembranza, de Gerardo de la Cruz.<sup>12</sup> El resultado de esta apertura temática, que tiene que ver también con un anhelo democrático en cuanto a la creación, es el abordaje de otros asuntos, que se tratan abiertamente y con una daga entre los dientes. El fútbol, el internet, las nuevas tecnologías, los murales urbanos, la narración de la provincia como una posibilidad opuesta al centralismo, se recrean como opciones asequibles y acceden a un lugar destinado antes sólo a los temas clásicos. Estos contenidos, cuyos primeros murmullos estuvieron en escritores como Luis Miguel Aguilar, Rafael Pérez Gay, Daniel Sada, Juan Villoro, Armando Ramírez, Luis Humberto Crostwaithe o Enrique Serna, se establecen como una cotidianeidad polivalente y habitual de la nueva narrativa. Así, observamos la peripecia futbolística en los cuentos de Alan Sandoval (fallecido en 1999), la crudeza como una forma de sencillez de Guadalupe Sánchez Nettel,<sup>13</sup> la segmentación casi matemática como mecanismo de supervivencia de Edgar Reza,<sup>14</sup> la religiosa parque-

---

<sup>10</sup> José Ramón Ruisánchez, *Novelita de amor y poco piano* (México: Océano, 1996). *Y por qué no tenemos otro perro* (México: CNCA, 1997). *Remedios infalibles contra el hipo* (México: Joaquín Mortiz, 1998).

<sup>11</sup> Gonzalo Soltero, *Crónicas de neón y asfalto* (México: UAM, 1996). *Sus ojos son fuego* (Guanajuato: Eds. La Rana, 2004).

<sup>12</sup> Gerardo de la Cruz, *A propósito del autor* (México: UAM, 1995).

<sup>13</sup> Guadalupe Sánchez Nettel, *Juegos de artificio* (Toluca: IMC, 1993). *Les jours fossiles* (París: Éditions de l'Écluse, 2002). *Pétalos y otras historias incómodas* (Barcelona: Anagrama, 2008).

<sup>14</sup> Edgar Reza, *Entre la luz y la sombra* (México: CNCA-Tierra Adentro, 1998).

dad de Vivian Abenshunshan<sup>15</sup> o la prosa alegórica y de temas desencantados de Pablo Raphael de la Madrid.<sup>16</sup>

La exaltación del interior de la República, iniciada, como refería, hace algunos años, prosigue con una expansión sumamente notable, aunque con matices: se escribe “en” la provincia y no “desde” la provincia. En ese sentido, es necesario mencionar la mirada *voyeur* y el sentido cosmopolita de Bernardo Esquinca,<sup>17</sup> la precisión descriptiva de José Israel Carranza<sup>18</sup> y la narrativa implacable de Fernando de León,<sup>19</sup> los tres de Guadalajara. Despuntan, del mismo modo, el anecdotario costeño de Juan José Rodríguez,<sup>20</sup> amo y señor (que no de los Cielos) de Mazatlán, y conocido, sobre todo, por sus excéntricas novelas,<sup>21</sup> los horizontes de prosa poética del yucateco Will

---

<sup>15</sup> Vivian Abenshunshan, *El clan de los insomnes* (México: Tusquets, 2004).

<sup>16</sup> Pablo Raphael de la Madrid, *Agenda del suicidio*, pról. de Ignacio Padilla, epílogo de Mateo Misistrano Castro (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2005).

<sup>17</sup> Bernardo Esquinca, *La mirada encendida* (México: CNCA-Tierra Adentro, 1993). *Fábulas oscuras* (México: UNAM, 1996). *Carretera perdida. Un paseo por las últimas fronteras de la civilización* (México: Nitro-Press, 2001).

<sup>18</sup> José Israel Carranza, *Las magias inútiles* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1993). *La sonrisa de Isabella y otras conjeturas* (Aguascalientes: Instituto de la Cultura de Aguascalientes, 1996). *Cerrado las veinticuatro horas* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Arlequín, 2003). *Si esa lluvia llega va a destruir la ciudad* (Hermosillo: Gobierno del Estado de Sonora-Instituto Sinaloense de Cultura, 2007).

<sup>19</sup> Fernando de León, *La estatua sensible* (México: CNCA-Tierra Adentro, 1996). *La oscuridad terrenal* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2001). *Cárceles de invención* (Guadalajara: Arlequín/Universidad de Guadalajara, 2003). *La sana teoría* (Lima: Estruendomundo, 2006). *Apuntes para una novísima arquitectura* (España: Berenice, 2007).

<sup>20</sup> Juan José Rodríguez, *Con sabor a limonero* (Culiacán: Gobierno del Estado de Sinaloa-DIFOCUR/Tinta Negra, 1988).

<sup>21</sup> Juan José Rodríguez, *El naufrago del mar amarillo* (Culiacán: Gobierno del Estado de Sinaloa-DIFOCUR, 1991). *Asesinato en una lavandería china* (México: CNCA-Tierra Adentro, 1996). *El gran invento del siglo*

Rodríguez,<sup>22</sup> la presencia del fervor regiomontano en las narraciones de Cuitláhuac Quiroga y las inmorales fantasías chihuahuenses de Jaime Romero Robledo.<sup>23</sup> No obstante, la tendencia a pensar en esas regiones como una zona ajena a lo urbano, y sobre todo imperiosamente rural por sus tópicos, es ahora casi nula.

Existen también fusiones temáticas y estilísticas que irrumpen de manera correcta en el entorno narrativo. Tal es el caso del relato “El Nene en la piscina”, de Mario Carrasco Teja, texto de claro afluente rulfiano, o la estirpe onírica de Fernando Fabio Sánchez, en “Claro de sombra”.<sup>24</sup> De los autores de ya cierto tiempo en las letras mexicanas —es decir, de presencia por su recorrido añejo en el periodismo cultural y las antologías en su haber— están Eduardo Rojas Rebolledo<sup>25</sup> y Tomás Granados Salinas; este último tiene incluso un libro publicado en España.<sup>26</sup>

La ironía en la literatura mexicana siempre ha tenido una resistencia por demás heroica. De Jorge Ibargüengoitia a Guillermo Sheridan o a Héctor Manjarrez, el ingenio burlesco, o simplemente el humor al servicio de una historia bien con-

---

XX (México: Joaquín Mortiz, 1997). *Mi nombre es Casablanca* (México: Mondadori, 2003).

<sup>22</sup> Will Rodríguez, *Catarsis de mar* (Toluca: La Tinta del Alcatraz, 1997). *Sueños de agua* (México: Letras de Pasto Verde, 1998). *Supervivencia del insecto* (México: Tintanueva, 2000). *La línea perfecta del horizonte* (México: CNCA-Tierra Adentro, 2000). *Acequias de cuentos* (México: Universidad Iberoamericana/Laguna, 2003). *Pulpo en su tinta y otras formas de morir* (México: Ficticia, 2007).

<sup>23</sup> Jaime Romero Robledo, *Los cuentos de la mujer perdida* (Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 1999).

<sup>24</sup> Fernando Fabio Sánchez, *Los arcanos de la sangre* (México: CNCA/Fondo Editorial Tierra Adentro, 1997), pp. 31-42

<sup>25</sup> Eduardo Rojas Rebolledo, *De luces y sombras* (México: CNCA-Tierra Adentro, 1994)

<sup>26</sup> Tomás Granados Salinas, *Pretextos para un velorio* (México: Libros del Tapir, 1990). *Olvidos memorables* (Barcelona: Montesinos, 1996).

tada, tiene en la actualidad a sus sucesores. Pienso en particular en dos autores de fina mordacidad: Álvaro Enrigue y sus *Virtudes capitales*<sup>27</sup> y Héctor J. Ayala y *Amanecemos títeres*.<sup>28</sup> Ambos volúmenes son una muestra de la irreverencia que sigue caracterizando las realidades mexicanas y no tanto. Si bien Enrigue (1969), por haber iniciado a publicar muy joven, y quizá tenga más afinidades con los nacidos a principios de los sesenta, puede estar fuera del equilibrio de la selección, me parece que debe ser incluido puesto que hay rasgos en su narrativa muy afines con muchos de los escritores aludidos.

Al inicio del ensayo, me puse como objetivo no crear una comunidad literaria específica de mujeres, pero fracasé. Durante los procesos de investigación y selección percibí que la tendencia en la literatura escrita por mujeres tiene cualidades muy cercanas a la realizada por otras escritoras desde hace varios años. El intimismo narrativo, la prosa poética, las efemérides de atmósfera o el desencanto lingüístico siguen siendo un común denominador entre nuestras cuentistas actuales, lo cual —para matizar y no quede lugar a dudas— no es una apreciación peyorativa; es, por lo demás, un factor que los investigadores del cuento tendrían de nuevo que plantearse y averiguar los motivos de la permanencia de esta propensión. Dentro de las narradoras de mayor prestancia están Marina Bespalova,<sup>29</sup> Miriam Mabel Martínez<sup>30</sup> y Julieta García González.<sup>31</sup> En esa corriente de intimismo y desapego a lo

---

<sup>27</sup> Álvaro Enrigue, *Virtudes capitales* (México: Joaquín Mortiz, 1998).

<sup>28</sup> Héctor J. Ayala, *Amanecemos títeres* (México: CNCA-Tierra Adentro, 2000).

<sup>29</sup> Marina Bespalova, *Donde el polvo se posa* (México: CNCA-Tierra Adentro, 1994). *La petición* (Toluca: Gobierno del Estado de México/La Tinta del Alcatraz, 1994). *Liturgia de águilas* (Toluca: UAEM, 2000).

<sup>30</sup> Miriam Mabel Martínez, *Aquí y otros relatos* (México: Daga, 2002).

<sup>31</sup> Julieta García González, *Las malas costumbres* (México: FCE, 2005).

cotidiano para estar más cerca de la percepción, el relato más de los hechos que de los sentimientos, me parece que Socorro Venegas<sup>32</sup> es la narradora de mayor propuesta estilística y temática. Motivada por la desventura y la oscuridad constantes, Socorro ha recreado un mundo de amargura que, por su naturaleza desesperanzadora, hace dudar de que exista la indulgencia.

Llama la atención, a diferencia de numerosos narradores de las generaciones anteriores, que casi todos los cuentistas mencionados hayan cursado el nivel superior académico y muchos de ellos tengan estudios de posgrado; algunos incluso estudian o han estudiado maestrías o doctorados en el extranjero (Ayala, *Joserra*, Enrigue, Fernando Fabio, Jaime Romero, entre otros). Algunos son catedráticos en universidades, respaldados por un título y no precisamente por la obra, como sucede con otros escritores. Esto revela que las posibilidades de la cuentística actual pasan también por el cosmopolitismo aprendido en un aula. Si bien las universidades no son el único espectro posible de conocimiento, la disciplina, el rigor y sobre todo los caudales cognitivos de la academia han contribuido a que la creación se deslice por senderos más abiertos, como antes no había sucedido.

La libertad hoy día de los hacedores del cuento es quizás el *leitmotiv* de su narrativa: se escribe sobre lo que sea, sin restricciones o frenos; las narraciones de tesis desaparecen y la historia misma se impone a la tesis: el relato al servicio de las ideas. El compromiso literario es con uno mismo y no con vaguedades ideológicas o neurastenias sociopolíticas que este-

---

<sup>32</sup> Socorro Venegas, *Habitación* (Cuernavaca: Ayuntamiento de Cuernavaca, 1995). *La risa de las azucenas* (México: CNCA-Tierra Adentro, 1997). *La muerte más blanca* (Cuernavaca: Instituto de Cultura de Morelos, 2000). *Todas las islas* (Oaxaca: Universidad Autónoma de Oaxaca, 2002).



rilicen la creación. ¿Cómo se define en una palabra el cuento escrito por jóvenes hoy? Pues vaya usted a saber, pero acaso la diversidad en cuanto a temas, formas y contextos es lo que le atribuye su riqueza, le asigna su pertenencia. Los cuentistas mexicanos de este inicio de siglo son hacedores de mundos alternos, realidades difusas y enmascaradas, en pro de la honestidad de la mirada. Son, siguiendo a aquel otro muchacho también creador de mundos, los legionarios de Cristo.



APOCALIPSIS, MILENARISMO  
Y ESCATOLOGÍA  
(EL CUENTO MEXICANO  
RECIENTE: 1993-2000)<sup>1</sup>

*Ignacio Ruiz-Pérez*

**Introducción**

Me propongo ahora pasar revista a un grupo de cuentos de jóvenes autores mexicanos cuyo tema predominante es el fin del mundo, al cual entiendo aquí como una (re)lectura de los mitos escatológicos. En los relatos que analizaré me parece ver un cuestionamiento de las narrativas escatológicas para reformularlas y plantear una suerte de distopía que contradice la noción judeocristiana del tiempo como un *continuum* progresivo y unidimensional. Esta primera idea aparece también cuestionada en su variante precolombina, cifrada más en una idea cíclica, pero continua, del tiempo y orientada siempre al mejoramiento y a la purificación del mundo. Dice Mircea Eliade, en *Myth and Reality*: “este fin del mundo no era definitivo, sino más bien se trataba del fin de una raza humana, seguida por la aparición de otra. Sin embargo, la total inmersión de la Tierra bajo las aguas o su destrucción por fuego, seguida por

---

<sup>1</sup> Véase Beatriz Mariscal y otros, *Cuento que no has de beber (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/University of California-Santa Barbara/Brigham Young University/UAM/BUAP, 2006), pp. 97-118.

el surgimiento de una Tierra virgen, simboliza una vuelta al Caos, del que se desprende posteriormente una cosmogonía.<sup>2</sup> En el episodio bíblico de Sodoma y Gomorra, en el *Apocalipsis* de San Juan y en el mito náhuatl de los cinco soles –por señalar tres de los discursos a los que aluden los relatos que comentaré–, el fin del mundo es visto siempre como una mejoría progresiva cuya base es, en el caso judeocristiano, el establecimiento de una vuelta a la Edad de Oro, que a su vez implica la suspensión del tiempo en su coordenada histórica,<sup>3</sup> y, en el relato náhuatl, señala una espiral progresiva,<sup>4</sup> en concordancia con los mitos de destrucción y regeneración. En los mitos judeocristianos y precolombinos, a todo caos sigue siempre una cosmogonía, es decir, una (re)fundación y un orden signados por una nueva piel, más perfecta.

Los discursos hegemónicos que asientan y legitiman una verdad unívoca, tal como sucede con el mito y la historia, llevan en ciernes el planteamiento de una suerte de mejoría futura, de la que han echado mano las tendencias milenaristas y mesiánicas. Las (re)lecturas milenaristas de los discursos bíblicos aseguran la inminencia e historicidad –el aquí y el ahora– del fin del mundo y subrayan el advenimiento de una utopía cristiana –ya ideada por San Agustín en *De civitate Dei* y por Tomás Moro en *Utopía*– cuya promesa de perfección ante una situación anómala e injusta se centra en un futuro histórico y, por añadidura, terrestre. Los relatos que he elegido son variaciones de las narrativas escatológicas y

---

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *Myth and Reality* (Nueva York: Harper & Row, 1963), p. 54. La traducción es mía.

<sup>3</sup> Norman Cohn, *Cosmos, Chaos & the World to Come* (New Haven/Londres: Yale University Press, 2001), p. 166.

<sup>4</sup> Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (México: FCE, 1961), p. 14.

algunos de ellos parodian las lecturas milenaristas. Como se verá más adelante, el tratamiento de los mitos escatológicos roza en algunos casos la ciencia ficción y opone a la implantación de un futuro ideal una distopía semejante en su pesimismo y desolación al mundo soñado –o alucinado– por Aldous Huxley en *Brave New World*. Esta distopía asume preferentemente el cronotopo<sup>5</sup> de la ciudad en sus dimensiones diacrónica (sucesiva) y sincrónica (performativa) para articular una contra-lectura del Apocalipsis judeocristiano o del fin de los cinco soles (épocas) a que se refiere el mito náhuatl. En otras ocasiones, la escatología de las lecturas milenaristas es tan sólo un pre-texto para urdir una trama que, más que enfocarse en el tema del fin del mundo, cataliza el proceso de autoconocimiento del personaje o simplemente invierte, de modo chocarrero, el caos en el que podría sumirse el mundo si sobreviniera el Apocalipsis. En todos los casos, sin embargo, existen referencias, inversiones paródicas –gozosas y pesimistas y terribles– de los mitos escatológicos que hacen pensar en una suerte de tendencia (auto)reflexiva en los relatos, ya que el paratexto que los motiva –verbigracia, las grandes narrativas sobre el fin del mundo– se convierte en un referente que, al ser reactualizado, es también sujeto de un cuestionamiento de su carácter unívoco y hegemónico. En los textos a que pasaré revista, la Historia es cuestionada por el cuento, que a su vez –y como si se tratase de una especie de cosmogonía a la inversa, pues lo que el relato porta es una historia del fin del mundo– funda también una nueva historia o versión de los hechos que no por nueva y diferente a la canónica es menos verdadera. Me parece que, en mayor o menor medida, los cuentos elegidos mantienen una relación de fidelidad, distorsión y hasta sub-

---

<sup>5</sup> Mijaíl Bajtin, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989).

versión de los mitos, en cuanto éstos representan, al igual que la Historia, una narrativa posible de ser cuestionada. Así, al subvertir el cronotopo de la ciudad como utopía, los narradores parecen resaltar la condición de *no lugar* que expresa el vocablo: la ciudad apocalíptica, semidestruida por las pestes, las plagas, la sobrepoblación y las guerras –antípoda de las *Ciudades invisibles* de Ítalo Calvino y *Los nombres del aire* de Alberto Ruy Sánchez–,<sup>6</sup> es un espacio inhabitable. La afirmación de la destrucción de la ciudad es la prueba de que la pérdida del centro conduce a la derogación de las esperanzas escatológicas y utópicas de las narrativas míticas. Utopía: *no hay tal lugar*.

### Profetas y revelaciones

Apocalipsis, en griego (*apokalipsis*), significa “revelación”. Este término abarca otro: epifanía. A una revelación –y me refiero aquí al *Apocalipsis* atribuido a San Juan–, sobreviene un conocimiento de lo sagrado que expresa un estado futuro. El eje sobre el que se desplaza el relato bíblico es unidimensional (sincrónico) y se orienta hacia la renovación de un estado precedente, que se supone corrompido. La escatología que se deriva del Apocalipsis no es exclusiva de San Juan. Existen por lo menos un par de episodios bíblicos que lo anteceden: el diluvio del Génesis y las revelaciones del Libro de Daniel, donde se anticipa la destrucción de Babilonia y el retorno del pueblo elegido a Jerusalén, idea esta última de estirpe milenarista. El Libro de Daniel introduce un elemento que será fundamental en la escritura del libro de San Juan: el sueño como profecía.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Alberto Ruy Sánchez, *Los nombres del aire* (México: Joaquín Mortiz, 1987).

<sup>7</sup> *Santa Biblia* (Nashville: Broadman & Holman, 1990). Según el Libro de Daniel, el rey Nabucodonosor sueña una imagen cuya cabeza de oro fino tenía

En “Sueños de la muerte”, de José Agustín Ramírez, la revelación, vía el sueño, lo asume La Muerte, personaje que se convierte así en agente que porta el fin de la vida y en oráculo que anticipa la destrucción. El espacio al que se refiere el texto es una suerte de *nowhere* textual, un limbo carente de tiempo que acentúa rizomáticamente la conjunción de todos los tiempos (dimensiones): “En algún lugar de la Nada, más allá de la oscuridad del universo, se materializó La Muerte, abandonada a sus profundos pensamientos. [...] Asume el misterioso orden de los huesos humanos, vestida con un manto negro y una gran capa, portando una hoz, brillante como un espejo bañado de luz.”<sup>8</sup> La Muerte se convierte, de esta manera, en un demiurgo que da la vida a un espacio definido, pero en proceso de descomposición: más que un líquido amniótico y gestante,

---

pecho y brazos de plata, vientre y muslos de bronce, piernas de hierro y pies de barro cocido y hierro. Al mirar de frente a la imagen, ésta cae, dispersándose como el tamo de las eras del verano, sin dejar rastro alguno de su antiguo esplendor. Daniel interpreta: “oh, rey, [...] tú eres aquella cabeza de oro. Y después de ti se levantará otro reino inferior al tuyo; y luego un tercer reino de bronce, el cual dominará sobre toda la tierra. Y el cuarto reino será fuerte como hierro; y como el hierro desmenuza y rompe todas las cosas, desmenuzará y quebrantará todo [...]. Y por ser los dedos de los pies en parte de hierro y en parte de barro cocido, el reino será en parte fuerte, y en parte frágil [...]. Y en los días de estos reyes, el Dios del Cielo levantará un reino que no será jamás destruido, ni será el reino dejado a otro pueblo; desmenuzará y consumirá a todos estos reinos, pero él permanecerá para siempre” (p. 815). En este episodio me interesa resaltar el sueño de Nabucodonosor (revelación), la destrucción/renovación por periodos (reinos) y la idea de un pueblo elegido (milenario) al que llegará un tiempo de esplendor y riqueza sin fin. Todos estos rasgos aparecerán de una u otra forma en algunos de los cuentos que nos ocupan.

<sup>8</sup> José Agustín Ramírez, “Sueños de la muerte”, en Armando Alanís Pulido y otros, *Generación 2000: literatura mexicana hacia el tercer milenio*, pról. de José Agustín, sel. y notas de Agustín Cadena y Gustavo Jiménez Aguirre (México: Fondo Editorial Tierra Adentro/CNCA, 2000), p. 228.

como el espacio en el que sueña el personaje, el mundo soñado es un limbo marítimo donde prosperan las larvas y la continua destrucción: “La Muerte vio miles de vidas y sueños, mitos y esperanzas muertas, todo en segundos.”<sup>9</sup> A partir de este momento, el texto deriva en relato lírico que contará las tribulaciones amorosas y existenciales de otro personaje: un poeta pescador, alejado del mundo, que pierde a su esposa y recibe algunos signos portadores de una revelación que sólo se anudan al final, cuando el hombre recibe la visita de un “extraño reptil gigante y ancestral, lleno de cuernos, aletas y espadas naturales, filosos huesos que brotaban de su piel”.<sup>10</sup> En “Sueños de la muerte”, más que una parodia u homenaje del motivo bíblico (apocalíptico) del dragón,<sup>11</sup> José Agustín Ramírez echa mano de la bestia para crear situaciones inverosímiles, que culminan con una alianza –similar a la bíblica– entre La Muerte y el poeta, en la que aquélla concede a éste un último deseo: una muerte que abarque la integración del cuerpo del hombre a la Gran Energía. La integración/disolución de la materia apuntala un puñado de motivos bíblicos (dragón, sellos), con ribetes ecologistas, que señalan al género humano como una plaga nefasta y devoradora, multiplicada y consumida por sus propios afanes: Ninguno “podrá esquivar [...] el estigma de pertenecer a la Raza Asesina [...] que carcome desesperadamente a su propia madre, el Planeta Azul”.<sup>12</sup>

“El guerrero del círculo”, de Ramón López Castro, en cambio, asume el tema de la revelación del futuro, pero en este

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>11</sup> Puede leerse en la *Santa Biblia*: “un gran dragón escarlata, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas” (p. 1149).

<sup>12</sup> Ramírez, “Sueños de la muerte”, en Alanís Pulido y otros, *Generación 2000: literatura mexicana hacia el tercer milenio*, p. 229.



caso las predicciones no son oníricas, sino que se realizan en la vigilia y consisten en el cuestionamiento de la causalidad del tiempo. El autor paradigmático homenajeado en este cuento de López Castro es el Jorge Luis Borges de “El inmortal” y de “Las ruinas circulares”, cuya impronta se deja sentir en el tratamiento de la disolución temporal y en la idea de la historia como un eterno retorno, que apela a la reconstrucción de un episodio histórico de manera dialéctica —nadie se sumerge dos veces en las mismas aguas—, ya que opone y reúne en un mismo espacio y en un solo personaje a dos entidades históricas: Moctezuma y Cortés. “El guerrero del círculo” se desarrolla, al principio, en una ciudad “sitiada por un lago” y por el ejército de un hombre, que es también narrador de los acontecimientos. El narrador da un salto al pasado y relata el momento de la llegada de un nigromante, en los tiempos en que el hombre era rey de una ciudad similar a la que ahora —en el presente de la enunciación— aquél tiene en estado de sitio. El nigromante pone en manos del rey un espejo, cuyas imágenes lo horrorizan: “Concentré la vista en el espejo y poco a poco empecé a advertir imágenes de un universo plano y terrible: guerras, pueblos abiertos al pillaje, banderas que preveleían sobre cadáveres. La única constante en ese caos era mi rostro: el hilo conductor en el tapiz del tiempo, aunque mi cara cambiara a momentos, semejando escamas o plumas.”<sup>13</sup> Para paliar, y hasta contradecir el futuro inminente del gobernante —la destrucción, la infamia, el hambre, las pestes y la conquista por sangre—, el nigromante propone al rey la salvación y el conocimiento del futuro a cambio del gobierno de la ciudad, trato que el rey acepta; éste se embriagará, cometerá

---

<sup>13</sup> Ramón López Castro, “El guerrero del círculo”, en *El sol sea con nosotros* (Nuevo León: Cuadernos del Topo, 1996), p. 13.

incesto con su hermana, hará penitencia y saldrá exiliado con un grupo de guerreros, que lo dejarán a la orilla del mar; pero antes, el nigromante –y ahora nuevo monarca– le concede la gracia del retorno. En la orilla, los guerreros abandonan a su jefe y acto seguido se inmolan en una hoguera, para “lograr con sus cuerpos una señal para el navegante que fue su rey y ahora convertían, con sus cenizas, en dios”.<sup>14</sup> Los saltos temporales se agudizan: el exiliado es sucesivamente mercenario y soldado que ayuda a un hombre claveteado en una cruz, empotrada en un monte, en quien reconoce a un iniciado en las artes mágicas (Cristo); más adelante, el antiguo rey es un César; y luego, jefe de una horda de bárbaros –“En esa época yo era conocido como Atila”–,<sup>15</sup> emperador, bardo y capitán de un ejército que, en medio de fanfarrias y tributos, se aproxima a una ciudad para derrocar a su gobernante. Sólo hasta este momento nos es dado saber –y reconstruir– que el gobernante que habrá de ser derrocado es Moctezuma y que su ejecutor, antiguo rey, dios, César, bárbaro, bardo y capitán, es una alusión a Cortés y al momento en que éste divisa la ciudad “de mayor hidalguía que cuantas Constantinoplas y Venecias haya visto”,<sup>16</sup> tal como se dice de la ciudad de México-Tenochtitlán en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo.

El relato, pues, se tiende a partir de dos coordenadas: una mítica (Quetzalcóatl/Cristo) y otra histórica (Atila/Moctezuma/Cortés). La manera en la que el autor entrecruza las referencias históricas y míticas pone en duda la linealidad: el tiempo como palimpsesto. De ahí que el cuestionamiento del tiempo acuda a la circularidad de actos y situaciones para

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 17.

constituir pliegues en cuyos intersticios la materia (oficial) mítica e histórica permite la entrada a la invención,<sup>17</sup> a la paradoja, al escarnio, a la parodia, que se tornan homenaje, pero sobre todo lúdica revisitación que contrapone a un discurso unívoco la pluralidad de la lectura. ¿No es acaso una lectura todas las lecturas, como un hombre es todos los hombres? Del paso temporal y rizomático de un acontecimiento a otro, se desprende una inmensa gama de posibilidades –de nuevo Borges–, que sólo concluyen como una fatalidad anunciada cuando se llega al punto de partida: “Un círculo no tiene bordes, ni principio o fin” –dice, al antiguo rey, el hombre crucificado, en quien se puede reconocer a Cristo–, “sólo cuando ya ha terminado de trazarse, cuando está completo. Debes encontrar dónde se cierra la circunferencia, en qué lugar comenzaste a dibujarlo. Entonces serás como cualquier otro humano”.<sup>18</sup> El círculo que se cierra es el del relato del antiguo rey, y ahora capitán, justo cuando éste se propone entrar a conquistar la ciudad que antes gobernaba, mientras el cuento que leemos llega también a su fin. ¿Pero en verdad se cierra el texto? Tengo para mí que el relato de López Castro se abre en realidad –¿otro pliegue? – a una paradoja: el lector es ahora capaz de reconstruir (predecir) los futuros acontecimientos del texto –la caída de México-Tenochtitlán y el fin del quinto sol–, que desde el instante de su reconstrucción se adhieren ya al pasado, pues, en el presente, el lector ha reconocido el material, los hechos y los personajes de la historia y de los mitos.

Las (in)versiones de los textos escatológicos de las tradiciones náhuatl y judeocristiana imprimen una manera de (re) pensar el discurso mítico al entrecruzarlo con la historia. El

---

<sup>17</sup> Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco* (Barcelona: Paidós, 1989), p. 11.

<sup>18</sup> López Castro, “El guerrero del círculo”, en *El sol sea con nosotros*, p. 16.

tiempo aparece, entonces, como esa inevitable fatalidad –incomprensible desde la perspectiva histórica occidental– de la que hicieron gala los oráculos aztecas al predecir la llegada (regreso) de Cortés (Quetzalcóatl) a tierras americanas. La vuelta de tuerca que imagina López Castro radica en otorgar un pasado mítico e indígena a Cortés, haciendo coincidir así dos visiones del mundo –española y náhuatl– en un solo hombre, al tiempo que da pie al crepúsculo histórico de una civilización.<sup>19</sup>

### **La ciudad como distopía**

Los episodios bíblicos alusivos a la destrucción de la ciudad como espacio distópico y contenedor del pecado y de la miseria comienzan con la diáspora babilónica y tienen uno de sus puntos álgidos en la destrucción de Sodoma y Gomorra. En el primer caso, el Génesis da cuenta de la construcción de una ciudad (Babel) y de una torre, que provocan la ira de Dios. Ciudad y torre, sin embargo, quedarán inconclusas por la repentina proliferación de lenguas y por la imposibilidad de entendimiento entre las personas, lo que da lugar a la dispersión de éstas. La destrucción de Sodoma y Gomorra, por su parte, adviene merced a la impiedad y al relajamiento sexual de sus habitantes: “Entonces Jehová hizo llover sobre Sodoma y sobre Gomorra azufre y fuego [...] desde los cielos; y destruyó las ciudades, y toda aquella llanura, con todos los moradores de aquellas ciudades, y el fruto de la tierra. Y miró [Abraham] hacia Sodoma y Gomorra, y hacia toda la tierra de aquella llanura miró; y he aquí que el humo subía de la tierra como el humo de un

---

<sup>19</sup> El replanteamiento de la historia del fin del mundo como ciclos periódicos será la propuesta de Ramón López Castro en “Los ciclos del agua”, texto que comentaremos más adelante.

horno.”<sup>20</sup> En ambos casos, empero, el cronotopo de la ciudad concentra potencialmente la transgresión a las leyes divinas, ya sean éstas el afán de poder y conocimiento (Babel) o el relajamiento de las costumbres. El espacio urbano se convierte en el núcleo del que manan las miserias: Babel es –con todo el sesgo misógino que evoca la frase– la “gran ramera”.

Ahora bien, en el Génesis bíblico la corrupción de la ciudad implica su contrapartida: su destrucción. El fin del espacio urbano, de sesgo igualmente escatológico, tiene como finalidad última una purga –por agua o por fuego, como se verá más adelante– que limpia el espacio y origina una nueva etapa de carácter evolutivo y ascendente. En nuestro caso, algunos de los jóvenes narradores mexicanos se adhieren a esta última idea, pero invierten el procedimiento: la purga como tal no funciona y antes que un proceso evolutivo existe una involución que hace del espacio urbano una distopía. En algunos cuentos, la destrucción de la ciudad ocurre como consecuencia del empleo indiscriminado de la tecnología, característica que los emparenta con los relatos de ciencia ficción. Así sucede, por ejemplo, en “La noche de los gatos amurallados”, de Ignacio Padilla. Éste recrea las tribulaciones sexuales y alimenticias de cuatro personajes –Maida, Roberta, Íñigo y un joven adolescente mudo– en las cloacas de una ciudad sitiada por una plaga de gatos. Los personajes, de hecho, invierten el papel tradicional de las alcantarillas como símbolos del submundo (mínimo infierno) al hacer de éstas el único espacio parcialmente habitable ante la embestida de los gatos. La ciudad, señala el narrador, había sido destruida por un terremoto. La escasez de alimentos y de agua crea en el espacio urbano un estado de violencia que empuja a las alcantarillas

---

<sup>20</sup> *Santa Biblia*, p. 21.

a un buen número de personas que, poco a poco, mueren de inanición y de sed, hasta que sólo quedan con vida los cuatro personajes señalados. Maida y Roberta, otrora vejadas por los ya desaparecidos habitantes de las cloacas, contemplan con languidez las relaciones homoeróticas que mantienen Íñigo y el adolescente:

El tiempo que Roberta estuvo más o menos convaleciente por culpa de los gatos, Íñigo se ocupó de cuidarla, tanto que en más de una ocasión ella intentó que los cuidados pasaran a mayores. [...]. Una tarde, Maida se ocupó de confirmar sus sospechas señalando el empeño de Íñigo por desaparecerse larguísimas horas con aquel adolescente mudo y anónimo que, con toda seguridad, habría sabido cumplirle mejor que ellas.<sup>21</sup>

La escasez de agua y alimentos obliga a Íñigo a salir periódicamente a la superficie. En el cuento, el binomio cerrado/abierto tiene distintos atributos. Si normalmente los espacios abiertos se relacionan con la libertad y los cerrados con su carencia, en “La noche de los gatos amurallados” el paisaje urbano es un Erebo terrible, por oscuro y desolador: crepitar de llamas, explosiones, ráfagas de pólvora y autos a toda velocidad. Una vez que Íñigo ha conseguido el agua, regresa a las cloacas, pero se encuentra con la noticia de que Roberta y Maida han asesinado al joven adolescente, con cuyo cuerpo han paliado su sed y su hambre, acontecimiento que provoca el suicidio de Íñigo.

El texto, pues, sigue de cerca la idea de que el hombre es depredador de sí mismo. Ignacio Padilla pone en juego la dicotomía civilización/barbarie; y es a través del cuestionamiento

---

<sup>21</sup> Ignacio Padilla, “El año de los gatos amurallados”, en *En primer lugar. Premio de Cuento Edmundo Valadés 1992-1993*, pról. de Edmundo Valadés (México: CNCA/INBA, 1993), pp. 110-111.

de las fronteras de dicho binomio que se deriva una mirada pesimista: las antípodas siempre terminan por aproximarse. Los personajes se corresponden con los gatos, pues, al igual que éstos, siguen sus instintos; la diferencia es que el fin del género humano es proporcional a la abundancia de los felinos, quienes han pasado de ser animales domésticos a ser enemigos (casi) naturales de hombres y mujeres. La bestialización de los personajes ante el caos termina por destruir el concepto de civilización:<sup>22</sup> “El estado feudal, escribió en cierta ocasión [Íñigo] refiriéndose al imperio de violencia que, como los gatos, se multiplicaba en la ciudad, es el estado natural del hombre. Y al terminar de escribirlo ya no supo si ese estado era el que regía allí, en la ciudad de cuatro miembros del subterráneo, o en el mundo que hacía meses o quizá años había abandonado.”<sup>23</sup>

“Los ciclos del agua”, de Ramón López Castro, es igualmente cercano a la idea del irreversible fin de la ciudad y es una clara referencia a la destrucción del mito náhuatl de los cinco soles. El texto está articulado por apartados; y en cada uno, se relata no su principio, sino su final. El primer epígrafe (“Deus irae”) da cuenta de la primera edad del mundo (reptiles); el segundo (“Vita brevis”) narra la vida y muerte de un hombre en la edad de las cavernas; el tercero (“Homo faber”) se centra en la ciudad de Monterrey como espacio moderno en el que imperan los rascacielos y un proyecto turístico gigantesco, que abarca la construcción de una especie de museo en

---

<sup>22</sup> Tanto ciudad como civilización tienen la misma raíz. La primera voz proviene del latín *civitas*, del cual se desprende la segunda. El habitante del espacio urbano es el ciudadano y, por lo tanto, el que posee la civilización: las ciencias y las artes.

<sup>23</sup> Padilla, “El año de los gatos amurallados”, en *En primer lugar. Premio de Cuento Edmundo Valadés 1992-1993*, p. 111.

forma de túneles que permitirán contemplar a los visitantes el proceso evolutivo e histórico (diacrónico) de la región. Este apartado pone de relieve la diferencia entre dos espacios urbanos: las ciudades de México y Monterrey. La destrucción del espacio sobreviene por agua y da paso a una cuarta etapa decadente (“Post scriptum”), en la que una niña enferma de muerte, por una epidemia, accede al conocimiento de las eras anteriores. Esta idea regirá, en parte, el texto, pues la historia es vista como entramado de eras geológicas superpuestas a manera de sedimentos que conforman el gran mural de la comedia humana.

En “El sol sea con nosotros”, la recreación del mito náhuatl de los 4 soles (agua, tierra, fuego, viento), así como su posterior y continua destrucción, componen una espiral de distinta naturaleza a la del mito náhuatl, pues su trayectoria es descendente y conclusa: más allá de la destrucción de todas las cosas, no hay ni queda nada. Aquí me parece encontrar de nuevo el cuestionamiento de una narrativa (mítica), opuesta al discurso de la modernidad, a través de la reapropiación e inversión de un mito —el de los 4 soles—, que además se aplica a una ciudad diferente a la Tenochtitlán azteca, que luego será México: Monterrey. En un momento del relato, se menciona a México como un ejemplo de la integración —capa por capa— de distintos periodos históricos: “Monterrey se construye y seguirá edificándose sobre sí misma, pero dejará un espacio para que todos puedan ver las etapas anteriores, como en el Centro Histórico de México. En Roma descubrieron, al tratar de demoler unas casas cercanas al Foro, que las viviendas de los patricios y plebeyos eran las mismas que las usadas actualmente; los muros son continuidad de espacios y tiempo, no separan nada.”<sup>24</sup> Esta idea se desplaza sobre dos coordenadas. En primer lugar,

---

<sup>24</sup> López Castro, “El sol sea con nosotros”, en *El sol sea con nosotros*, p. 73.



la historia y el desarrollo de la tecnología como mero proceso acumulativo; en segundo término, el paso (nuevamente) rizomático entre la historia y el mito. Más que diacronía, torsión del tiempo y del espacio; más que verdad histórica, mentira que se torna verdad. El terremoto que destruye Monterrey –¿resonancia de los sismos reales que han azotado la ciudad de México?–, y su posterior inundación, abre el texto a las especulaciones míticas. Si en el epígrafe “Deus irae” se habla de “seres ciegos” que “se arrastran por galerías y corrientes acuosas tan oscuras como la sangre”, en el apartado “Vita brevis” se hace referencia al culto del “dios serpiente”, que habita en las cavidades de la tierra; en “Homo faber”, tras la destrucción de Monterrey, se narra la salida de un animal enorme que, como un ciego, y sin ser visto por nadie, “usa su cola como un bastón, pero no atina a encontrar rumbo”; en el epígrafe “Post scriptum”, aparece de nuevo la referencia al “dragón” como parte de las creencias que profesa un pueblo destruido por un virus. La niña que accede al conocimiento de la historia y del mito acude también –y a semejanza de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez–<sup>25</sup> al develamiento (revelación) de la infamia. Las creencias que ella, su familia y su pueblo han albergado por centurias son parte de un experimento multinacional sobre la conducta humana. El proyecto es descrito en los siguientes términos:

Aprovechando una leyenda y un hecho histórico (hecho: la destrucción de la ciudad de Monterrey por una inundación. Mito: la existencia de una especie de monstruo –el Dragón– similar al dinosaurio del lago de Loch Ness en la antigua Escocia o al Behemoth de la luna Ganimides de Júpiter) se pretendía recrear, gracias

---

<sup>25</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (México: Origen, 1983).

a drogas de conducta, un escenario similar al que vivirían los colonos a bordo de la nave Connestoga II.<sup>26</sup>

Los mitos como negación de la historia y como mentira programada. Los pobladores de la comunidad donde antiguamente estaba la ciudad de Monterrey forman el caldo de cultivo donde se habrán de experimentar todas las reacciones posibles –dramas familiares, guerras civiles, golpes de estado– para llevar a buen puerto el “Proyecto Dragón”. El resultado es el fracaso: el relato deja entrever que un virus mortal se ha propagado, sin dejar más huellas que las señales sin vida de las computadoras.

Una idea similar sigue Gabriel Trujillo Muñoz en “La zona libre”, texto en el que se relata un estado de sitio perpetuo. Trujillo Muñoz da cuenta de un mundo de posguerra, sin fronteras –todas han sido abolidas– y regido por un gobierno neofascista. Al igual que en “La noche de los gatos amurallados”, de Ignacio Padilla, el texto cuestiona la pertinencia de la palabra “civilización” y las relaciones entre subordinados y subordinantes. La trama se desarrolla alrededor de una pareja de ancianos que busca alejarse de esa franja distópica en la que se ha convertido el mundo y aproximarse a un lugar llamado “zona libre”, el cual se encuentra más allá de una ciudad en ruinas. El espacio anhelado (utópico) se desplaza no a la civilización, sino a un lugar desconocido, descrito en el texto, de manera ambivalente, como el último reducto de la libertad y una zona de gases venenosos y radioactivos. En el texto de Gabriel Trujillo Muñoz es evidente, en principio, la impronta de *Brave New World* de Aldous Huxley, en cuanto en “La zona libre” se describe también un mundo al borde del colapso tec-

---

<sup>26</sup> López Castro, “El sol sea con nosotros”, en *El sol sea con nosotros*, pp. 99-100.

nológico, donde no existe libertad alguna. El “Manual de educación cívica para niños de primaria”, más que un reglamento *cívico* –de nuevo: un reglamento de costumbres *civilizadas*–, es una parodia que extrema el lenguaje anquilosado y patriótico de ciertos comerciales televisivos: un lenguaje que al ser parodiado vía el humor negro –cfr. el anuncio sobre el jabón Auschwitz II– termina por ser parodia de sí mismo:

Un espía es un malvado

Un espía es un traidor a nuestro imperio

Un espía es un hombre que merece la muerte

¿Cómo puedes descubrir los espías a tu edad?

Muy fácil: Todos los espías son personas anormales. Si una persona no aplaude los discursos de nuestro Líder

*Esa persona es un espía.*<sup>27</sup>

El decálogo como dogma, la fe como mitología y la ciudad como lejana reminiscencia del fracaso de la vida civil son los supuestos que rigen el relato de Gabriel Trujillo Muñoz. La juventud descrita –militarizada y fundamentalista– es la representación misma de la ausencia de futuro; de ahí que resulte paradójico que los disidentes del sistema sean un par de ancianos, como si se tratase de una inversión del mito de Adán y Eva. La “pareja original”, en este caso, no es expulsada del paraíso, sino de un sitio diatópico, que más bien semeja un infierno. Los personajes huyen hacia una nueva utopía, es decir, hacia un espacio que sólo existe en el imaginario: un no-lugar creado por el deseo y por su inmediata interdicción. El Abis-

---

<sup>27</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, “La zona libre”, en *El cuento contemporáneo en Baja California*, comp. y pról. de Humberto Félix Berumen (Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California/Instituto de Cultura de Baja California, 1996), p. 93.

mo es lo innombrable porque su sola mención atrae ya un matiz subversivo y lejano del régimen totalitario, xenofóbico y amante de la ciencia que los ancianos intentan dejar atrás. Al evocar lo prohibido, los personajes también imaginan y desean el espacio: la “verdadera” utopía no está en el mundo feliz, apocalíptico y ultramoderno, sino en la “zona libre”, espacio interdicto y casi imaginario que configura un mito sobre la libertad.

“Un refugio entre las rocas”, de Mauricio Molina, se concentra más en la recreación del mito de Sodoma y Gomorra. A diferencia del relato bíblico, en el texto de Molina no aparece la destrucción de la ciudad como un edicto divino, aunque sí se señala su supuesta purificación (muerte) a través del estallido de un volcán, que aparece ligado una y otra vez a la ambigua sexualidad de los personajes. El fin del espacio urbano está antecedido por un sueño premonitorio del personaje principal –anónimo y sin rasgos definidos–, en el que priva un *collage* con imágenes de un diluvio, un rito religioso y una orgía:

Una lluvia densa, espesa, como de lodo, caía sobre la calle iluminada por un farol calvo [...]. Sobre una mesa había un montón de cocaína y a los lados vidrios rotos y navajas de rasurar que servían tanto para torturar a los prisioneros como para preparar las líneas que aspiraban los torturadores [...]. En la casa contigua un grupo de rabinos se inclinaban una y otra vez para rezar el *kaddish*. Uno de los rabinos se dirigió a él y le dijo, podía recordarlo con una claridad asombrosa:

–Venturoso es el que teme siempre.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Mauricio Molina, “Un refugio entre las rocas”, en *Letras Libres* (México, septiembre de 2000), núm. 21, p. 74.

Deseo, en primer lugar, destacar aquí el paralelismo que entabla el hombre entre la actividad volcánica y la menstruación de una de sus hijas; los pensamientos incestuosos del personaje; la inquietud de los perros, cuyos nombres (Blanco y Negro) refuerzan una curiosa lista de anomalías y coincidencias. En segunda instancia, destaco la ambigüedad que recorre el texto y la débil franja que separa la alucinación de la realidad y el sueño de la vigilia. Los presagios del sueño adquieren forma mediante la repentina erupción del volcán, que impulsa la huida del hombre con sus hijas, así como la reducción de su esposa a estatua de sal. La ciudad, “cubierta por la piedra líquida y humeante”, queda inundada después por un lago salado, “del que hablaban las leyendas más antiguas”, y por un “reino de crustáceos y oscuridades”. Luego, el texto continúa con la idea poco clara de la purificación de la ciudad, conectándose así con el episodio bíblico de Sodoma y Gomorra. El cuento de Molina, sin embargo, tematiza el episodio bíblico para resaltar el terror mórbido (sexual y escatológico) que al final se presenta como una epifanía. Los paralelismos entre la sexualidad de los personajes y la actividad volcánica, por ejemplo, tienden a resaltar ese lado mórbido e incestuoso que proporciona un aire bíblico al cuento de Molina: los volcanes como pezones aparecen más adelante asimilados a elementos fálicos, en tanto la actividad volcánica se emparenta con el periodo menstrual de una de las hijas y, después, con el miembro abultado del padre. La lascivia encubierta del protagonista se eslabona con el mito bíblico sobre la purificación (por fuego y por agua) de la ciudad, como geografía abierta y contingente, y ésta, a su vez, se convierte en símbolo del cuerpo corrompido. El paso de un relato y de un espacio míticos a un discurso y un espacio de naturaleza profana (secular) es una muestra de ese deslizamiento semántico que propone el texto de Molina: la reactivación de un mito que, al ser releído, configura nuevas significaciones y aperturas.

## Milenaristas e integrados

Entiendo, en este trabajo, el milenarismo como la expectativa del cumplimiento de la Historia desde un ángulo religioso. Se trata, pues, de una idea cuya razón de ser se funda, al decir de Norman Cohn, en “the belief held by some Christians, on the Authority of Book of Revelation [...], that after his Second Coming Christ would establish a messianic kingdom on earth and would reign over it for a thousand years before the Last Judgement”.<sup>29</sup> La idea del fin del mundo que marca, desde una perspectiva histórica, el verdadero advenimiento de Cristo no es nueva en la literatura. La visión milenarista del mundo ya había sido abordada en un par de novelas, impresionantes por su ambición y por su destreza técnica: *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob y *Las puertas del Paraíso* de Jerzy Andrzejewski, textos en los que ambos escritores recrean el ambiente de esperanzas utópicas de la Europa medieval que motivaron a un grupo de niños y adolescentes a la reconquista de la Ciudad Santa, la cual terminaría con la aniquilación –muerte, esclavitud y prostitución– de los jóvenes cruzados. En este apartado, algunos de los textos que he elegido se acercan en mayor o menor medida al milenarismo. En varios de ellos, existe un presupuesto paródico y humorístico, que retoma el asunto desde una perspectiva cínica e irreverente, y en todos existe un afán por rellenar los pliegues vacíos de información que subyacen en el tema y que componen en sí una materia atractiva para ser recreada.

---

<sup>29</sup> “La creencia de algunos cristianos en la Autoridad del Libro de la Revelación [...], de que después de su segundo regreso Cristo establecerá un reino mesiánico sobre la tierra y reinará en ella por mil años antes del Juicio Final.” Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium* (Nueva York: Oxford University Press, 1970), p. 13. La traducción es mía.

Naief Yehya explora las posibilidades del humor y del terror en “Congreso de visionarios”. El cuento narra las tribulaciones de un periodista fracasado que, para romper su monotonía laboral, asiste a cubrir un coloquio en el que habrán de participar organizaciones de variopinta orientación ideológica. Durante el congreso, el periodista conoce a distintos personajes: a Vivian, sacerdotisa de la Iglesia de la Revelación Predecida; a un hombre aquejado por un tic crónico, que proclama haber sido víctima de una abducción; y al dirigente del Instituto de la Investigación Oculta de los Rayos Catódicos, cuyo cometido es explicar a los participantes del congreso que “la Palabra del Señor entra todos los días en nuestros hogares a través de la televisión”.<sup>30</sup> La grandilocuencia, los rituales, los fetiches y la sinrazón de las prácticas de los participantes en el congreso cercan al periodista, quien, hacia el final del relato, se embriaga y cae víctima de un ataque de “seres grises”, lo cual, como en “Un refugio entre las rocas”, de Mauricio Molina, abre el cuento a la ambigüedad. En su cuento, Yehya parodia las esperanzas escatológicas de las sectas apocalípticas así como el discurso trascendentalista de las organizaciones *new age* y de los creyentes en los fenómenos paranormales —léase, sobre todo, abducciones. El procedimiento le sirve al autor para desmontar y cuestionar el vacío sobre el que se tiende una multitudinaria dispersión de orientaciones ideológicas: neonazis, ecologistas y milenaristas aparecen caricaturizados, formando parte de la paranoia colectiva que termina por aislar y aniquilar al individuo.

“La prueba”, de Jesús de León-Serratos, toma como punto de partida la segunda llegada de Jesucristo. El texto está na-

---

<sup>30</sup> Naief Yehya, “Congreso de visionarios”, en Luis Horacio Heredia y otros, *La X en la frente*, ed. y pról. de José Homero (Xalapa: Graffiti, 1995), p. 73.

rrado desde el punto de vista de un personaje que cuenta los planes que tiene para realizar una prueba que ya había realizado anteriormente y de la cual salió exitoso. El personaje, sin embargo, hace hincapié en una “capacitación previa”, en la que ha estudiado a fondo el proyecto que le ha sido encomendado: “Sentía cómo mi cuerpo se ponía rígido de sólo pensar en la prueba. Era una gran responsabilidad. Pero lo que más temía no era el fracasar, sino fallarle a mi padre y a todos mis seres queridos, ellos eran quienes me preocupaban.”<sup>31</sup> El cuento termina con una exposición de la nueva complejidad de los obstáculos y tentaciones que enfrentará en la segunda prueba. El efecto sorpresa de “La prueba” radica en el ocultamiento de ciertos datos, que sólo afloran hacia el final del texto: “Pero también sé que debo obedecer a mi padre, quiera o no; nadie dijo que era sencillo ser el hijo de Dios, ¿o sí?”<sup>32</sup> El personaje se *revela*, así, como Cristo y la primera prueba a la que se refiere no es otra que la narrada en el Nuevo Testamento, es decir, aquella relativa al Cordero de Dios, cuyo sacrificio da origen al conteo histórico de la civilización occidental. La segunda prueba a la que alude el personaje es la que establecerá el reino de Dios en la tierra y que dará principio a una tirada de mil años para inaugurar el día del Juicio Final. Deseo resaltar aquí la humanización del personaje, quien teme fracasar en su empresa. La dimensión histórica milenarista queda abierta pues Cristo se asume como una entidad contingente. El cuestionamiento de su papel redentor y la asunción de la dificultad de su cometido lleva en ciernes otro supuesto: Cristo es ahora un ser desfasado que no sólo duda de su victoria, sino que

---

<sup>31</sup> Jesús de León-Serratos, “La prueba”, en Lucía Calderón y otros, *En las fronteras del cuento. Jóvenes narradores del norte de Tamaulipas*, sel. y pról. de Orlando Ortiz (México: Tierra Adentro/CNCA, 1998), p. 130.

<sup>32</sup> *Loc. cit.*



asume su llegada al mundo como una “prueba” de su *supuesta* divinidad, tal como ocurre en *The Last Temptation of Christ* de Martin Scorsesse. La reescritura que propone Jesús de León-Serratos consiste en una contra-dicción del Apocalipsis: al poner en duda su efectividad mesiánica, Cristo hace tambalear la llegada del Juicio.

“Imperio”, de Álvaro Enrigue, está narrado desde el periodo posterior a los mil años del reinado de Satanás y previo a la segunda llegada de Jesucristo. “Imperio” cuenta el rapto de un rinoceronte –especie en peligro de extinción, de la que depende el plan de Dios– por un grupo terrorista que, en represalia por cada “hora que pasara sin que le devolvieran [...] la concesión del Kilimanjaro harían estallar una isla del Caribe”.<sup>33</sup> En este contexto, el profeta ciego, Teodoro Levi, llega a hablar con el Presidente para ofrecerse como mediador en el rescate del animal; para lograr su objetivo, Levi pasa antes por un dispositivo de seguridad burocrático, que incluye la fulminación con un rayo de un Capitán y del Secretario del Secretario del Presidente, así como de varios objetos de la oficina, entre los que se cuentan un escritorio, una puerta, un perchero y un sillón. El relato terminará con el rescate del rinoceronte gracias a la intermediación del profeta ciego, Teodoro Levi, pero antes de que esto suceda, los terroristas han hecho desaparecer del mapa a la Martinica y a Cuba, exterminando también a seiscientos mil personas. La situación que cuenta “Imperio” de Enrigue, pues, más que seguir de cerca el tono apocalíptico de los relatos reseñados en los apartados anteriores se concentra en el valor lúdico que se

---

<sup>33</sup> Álvaro Enrigue, “Imperio”, en Rafael Antúnez Jaime y otros, *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*, comp. de Leonardo da Jandra y Roberto Max, introd. de Leonardo da Jandra (México: Joaquín Mortiz, 1997), p. 88.

desprende de una situación absurda: la burocracia presidencial, el rapto de un rinoceronte, que se convierte en prioridad divina y humana, la desaparición gozosamente irreverente de un par de islas y la manera en la que tratan al animal: “El comandante Buer, líder de los terroristas, no tuvo ni siquiera la atención de tomar la llamada. Le mandó decir con un tal cabo Cerrunos que al animal ‘de todos modos se lo iba a cargar el payaso’, que ‘les valía que fuera el último de su especie’ y que para mayor gozo ‘ni siquiera iban a vender los retazos.’”<sup>34</sup> Pero no sólo el país en el que se desarrolla el relato de Enrigue padece las inclemencias de la burocracia militarizada: “Imperio” está lleno de “Hombres Fuertes”, de sistemas mundiales, casi paranoicos, de seguridad –véase la desintegración de humanos y objetos–; el texto sigue de cerca el tratamiento paródico de la burocracia que realiza Gabriel Trujillo Muñoz en “La zona libre”, pero mientras en el escritor bajacaliforniano la visión es sombría y desesperanzada, en “Imperio” resaltan el desenfado y la ridiculización de los personajes. A nadie, por ejemplo, se le ocurre cuestionar lo absurdo que resulta que un rinoceronte sea la manzana de la discordia, como tampoco es descabellado que un profeta ciego –parodia del Tiresias de la mitología griega– sea el mediador entre los terroristas y el gobierno, ni que al final sea el arcángel Gabriel quien fulmine a los terroristas, mientras uno de éstos señala: “Miren lo que tenemos aquí [...], un mariquita; con falda y todo.”<sup>35</sup>

En “Reglamento transitorio para los últimos días”, Jorge Volpi sigue de cerca el recurso de las inversiones paródicas e irreverentes ensayado por Álvaro Enrigue. El relato es un intento de ridiculizar el estilo de las constituciones políticas.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 91.

Está narrado desde la perspectiva ambigua de Juan E. Patmos —nótese las referencias a San Juan y al lugar donde éste escribió el Apocalipsis—, quien asume una postura doble: al tiempo que legisla, cuenta cómo ha llegado de manera interina al poder. Volpi desmonta el lenguaje pulcramente anquilosado de las leyes mediante la yuxtaposición de elementos que, en otras circunstancias, estarían fuera de lugar:

*Art. 2º.* El presente *Reglamento* es aplicable para las siguientes personas:

- I. Los ciudadanos mexicanos;
- II. Los vacacionistas de Cancún, Huatulco y Huimanguillo;
- III. Los cronistas de fútbol;
- IV. Los autores de *Memorias segada de un hombre en el fondo bueno*, *Domar a la divina garza* y *Sobre la naturaleza de los sueños*;
- V. Los que creen que el mundo no se va a acabar;
- VI. Los que creen lo contrario, siempre y cuando no lo digan en público;
- VII. El dinosaurio que, al parecer, ya no seguirá ahí; y
- VIII. Ninguno de los anteriores.<sup>36</sup>

Las alusiones a obras de otros autores (Francisco Hinojosa,<sup>37</sup> Sergio Pitól,<sup>38</sup> Sigmund Freud, Augusto Monterroso)<sup>39</sup> insertados en el contexto de un reglamento de emergencia, así como

---

<sup>36</sup> Jorge Volpi, “Reglamento transitorio para los últimos días”, en Bruno Soreno y otros, *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*, comp. y pról. de Julio Ortega (México: Siglo XXI, 1997), p. 77.

<sup>37</sup> Francisco Hinojosa, *Memorias segadas de un hombre en el fondo bueno y otros cuentos hueros* (México: Eds. Heliópolis, 1994).

<sup>38</sup> Sergio Pitól, *Domar a la divina garza* (México: ERA, 1989).

<sup>39</sup> Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)* (México: Imprenta Universitaria, 1959).

las referencias lúdicas a la “inmortalidad de Fidel Velázquez”, a los homicidios de Juan José Posadas, Luis Donald Colosio y José Francisco Ruiz Massieu, a la goleada recibida por la Selección Nacional y al juego de fútbol entre Ecuador y Congo, que, contra lo que se pudiera pensar –o quizá lógicamente–, atrae más multitudes que un anuncio del presidente en cadena nacional –¿un guiño a *El último campeonato mundial* de Pedro Ángel Palou?–,<sup>40</sup> crean una suerte de grado cero que se genera a partir de las tensiones entre sucesos ficticios –léase “El dinosaurio que, al parecer, ya no seguirá ahí”– y acontecimientos reales, que volatilizan la ridiculez y lo esperpéntico de las situaciones. En tono menor y paralelo al fin del mundo, Juan E. Patmos narra también el ocaso de su vida amorosa con Tania, quien lo abandona para irse con su jefe a Las Vegas, donde al final la mujer perderá todo –incluyendo a su ex jefe– y terminará prostituyéndose a cambio de *hotdogs*. Todo es posible porque todo se vale: el mundo del fin de los tiempos se caracteriza por su irreverente y lúdica escatología. Los días del fin del mundo y sus resabios milenaristas, parecen decir los autores, son a fin de cuentas tan arbitrarios y anodinos como cualquier día del siglo.

### **Conclusiones (para los últimos días)**

En los relatos revisados, encuentro ciertas notas comunes: temas (apocalipsis, milenarismo) y recursos (parodias, inversiones, humor, pesimismo); en todos existe una relectura de los mitos escatológicos, entendidos éstos como aquellos relatos que dan cuenta del fin del mundo y se oponen a los mitos

---

<sup>40</sup> Pedro Ángel Palou, *El último campeonato mundial* (México: Aldus, 1997).

de fundación o cosmogónicos, los cuales se centran más en la organización y en el orden de un mundo donde se dan cita ciertas creencias y valores. Resalto la constancia del tema escatológico en sus variantes milenarista y apocalíptica en un puñado de jóvenes narradores mexicanos, así como la manera en la que sus relatos se apropian del mito y de la Historia para dotarlos de una carga pesimista o jocosa, pero siempre reflexiva. En los textos elegidos, el fin de milenio parece ser el momento adecuado para cuestionar las narrativas hegemónicas, esto es, para desmontarlas, revisar su pertinencia y su validez en el marco de la literatura, la cual se pretende alterna y abierta a revisiones, sean éstas gozosas o no. La “nueva mirada” que proponen los relatos no se aleja de la tradición –véase las alusiones a Schowb, Andrzejewski, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Pitol–, pero su acercamiento parece ser más cauteloso, más pesimista: el espacio utópico que caracteriza algunas de las obras que han abordado el tema –*Terra Nostra* de Fuentes,<sup>41</sup> por ejemplo– se altera y se convierte en un lugar diatópico, en el que todo puede pasar. La esperanza y la posibilidad de redención son igualmente cuestionables: todo es posible porque todo está en duda.

En algunos cuentos elegidos, se pierde la visión optimista del restablecimiento de la Edad de Oro, posterior a la purga escatológica. Se trata de un cuestionamiento de las narrativas de la modernidad para instalar una suerte de apología del fracaso, de notas irreversibles: desastres ecológicos y amorosos (Ramírez) y ficticias agrupaciones de tipo milenarista (Enrigue). Algunos de los cuentos participan de los relatos de ciencia ficción (López Castro, Trujillo Muñoz) y de horror en su dimensión gótica (Padilla). Los tonos son diversos y van de

---

<sup>41</sup> Carlos Fuentes, *Terra Nostra* (México: FCE, 1975).

la parodia (Yehya, Enrigue, Volpi) al terror (Molina, Yehya). La ciudad como espacio abierto a la tecnología que, paradójicamente, no genera progreso, sino autodestrucción (López Castro, Padilla, Trujillo Muñoz), es otra de las constantes temáticas. El espacio, sin embargo, termina por convertirse en una suerte de distopía que se opone al tema de la alabanza de la ciudad como sitio de la cultura y la pluralidad. En todos, sin embargo, existe una recreación de los mitos escatológicos desde diversos puntos de vista, que no excluyen el humor ni la visión sombría del mundo, aunque siempre de una manera lúcida, irreverente e imaginativa. La pluralidad de voces y registros a que hemos pasado revista en este trabajo es una muestra mínima de los derroteros que ha asumido un grupo de jóvenes cuentistas mexicanos en los comienzos del nuevo milenio, así como de su apertura a la diversidad del relato como isla de salvación en el proceloso mar del siglo.

## EL NOVÍSIMO CUENTO MEXICANO<sup>1</sup>

Alfredo Pavón

“¿Existe un nuevo cuento mexicano? Algunos críticos y lectores al tanto del desarrollo del género tal vez lo nieguen. No nos contamos dentro de ese número; es nuestra premisa que se puede hablar de un *nuevo* cuento mexicano, un cuento que es diferente del que escribían los vanguardistas y los escritores de la Revolución. Es, por supuesto, una nueva manifestación del proceso evolutivo que ha sufrido el género no sólo en México sino en la mayor parte de los países hispanoamericanos.”<sup>2</sup> Con estas palabras inició don Luis Leal, en 1971, su artículo “The New Mexican Short Story”. Agregó de inmediato: “no pretendemos que sea un nuevo género, un género por completo desligado de la tradición narrativa mexicana. Nos proponemos demostrar que los cuentos que se han escrito durante las últimas décadas forman una nueva rama (no un nuevo árbol) de la frondosa narrativa mexicana. Para poder hacerlo es necesario que tracemos brevemente su larga historia.”<sup>3</sup> Y en efecto, Leal realizará, aprovechando la savia de su *Breve*

---

<sup>1</sup> Véase Beatriz Mariscal y otros, *Cuento que no has de beber (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/UAM/University of California-Santa Bárbara/Brigham Young University, 2006), pp. 19-34.

<sup>2</sup> Luis Leal, “The New Mexican Short Story”, en *Studies Short Fiction* (1971), núm. 1, pp. 9-19. Véase “El nuevo cuento mexicano”, en José J. Arrom y otros, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, dir. y pról. de Enrique Pupo-Walker (Madrid: Castalia, 1973), p. 280.

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

*historia del cuento mexicano*,<sup>4</sup> un sucinto y preciso itinerario de las brevedades —que parte de la etapa colonial, continúa con el periodo decimonónico, cruza los avatares del género durante la primera mitad del siglo XX y se asienta en las décadas cincuenta y sesenta de dicho siglo—, destacando los aportes de Juan José Arreola, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, en cuya obra advierte los orígenes y consolidación del *nuevo* cuento mexicano. La obra de los tres acompañará, nutriendo su originalidad, el derrotero de los posteriores cuentistas mexicanos: Augusto Monterroso, Amparo Dávila, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo, Juan Tovar, Sergio Pitol, integrantes de la más tarde denominada Generación del medio siglo, y Ulises Carrión y René Avilés Fabila, incorporados a la narrativa de la Onda, de la cual habrán de separarse después, sobre todo Avilés Fabila, Gerardo de la Torre y Orlando Ortiz, para indagar en los terrenos de lo político, fantástico y amoroso.

Después de “The New Mexican Short Story”, Leal tornará al tema con “El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad”,<sup>5</sup> donde confirmará sus predicciones, agregando a su lista de escritores nuevos a Elena Garro, Vicente Leñero, Elena Poniatowska, Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda, Marco Antonio Campos, Beatriz Espejo, Hugo Hiriart, Inés Arredondo, María Luisa Mendoza, María Luisa Puga, Esther Seligson, Ethel Krauze, Bárbara Jacobs, Cristina

---

<sup>4</sup> Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano* (México: Eds. De Andrea, 1956). *Breve historia del cuento mexicano*, adverb. de Alfredo Pavón, “Luis Leal: Crítico del Cuento Mexicano (Mínimo Homenaje)” de John Bruce-Novoa (Tlaxcala: UAT/UAP, 1990).

<sup>5</sup> Luis Leal, “El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad”, en Alfredo Pavón y otros, *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1991), pp. 29-44.



Pacheco, Silvia Molina, Emiliano Pérez Cruz, Alejandro Rossi, Guillermo Samperio, Felipe Garrido, Bernardo Ruiz, Óscar de la Borbolla, Juan Villoro, Francisco Hinojosa, Daniel Sada, Álvaro Uribe y Eugenio Aguirre. En el cierre de su escrito, pero ahora refiriéndose a las décadas setenta-ochenta, deslizará el siguiente guiño: “tal vez en algunos de los cuentos de los últimos cuentistas ya se encuentren los gérmenes de lo que será el cuento del futuro.”<sup>6</sup> Propone, además, con la modestia propia a todo gran intelectual: “Estoy seguro que muy pronto contaremos con trabajos sobre el cuento mexicano de la posmodernidad mucho más amplios y más bien enfocados que la presente tentativa de rastrear sus orígenes.”<sup>7</sup> Y no se equivocó en estas dos nuevas prospectivas: por un lado, en la cuentística de los setenta-ochenta se hallan, en parte, las marcas que caracterizan a la década finisecular y a los primeros años del siglo XXI; por otro, Leal ha tenido sus continuadores, no sólo en el estudio panorámico de la cuentística posmoderna, sino también en el de la moderna, que han atendido algunos de los caracteres del género breve gestado por los miembros de la Generación del medio siglo, la Onda, los postonderos, la literatura urbana, las narradoras contemporáneas, la narrativa del desierto, las generaciones X y Crack, los narradores de fin de siglo, continuadores entre los cuales se hallan Lauro Zavala,<sup>8</sup> Ignacio

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

<sup>8</sup> Lauro Zavala, “Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo”, en David Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1990), pp. 159-180. “Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo”, en *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria* (México: UAM-X, 1993), pp. 189-214. “El cuento mexicano contemporáneo”, en *Tierra Adentro* (México, CNCA, agosto-noviembre de 2002), núms. 117-118, pp. 25-35. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo* (México: Nueva Imagen, 2004). “La ciudad escrita:

Trejo Fuentes,<sup>9</sup> Vicente Francisco Torres,<sup>10</sup> Carlos Miranda Ayala,<sup>11</sup> Russell M. Cluff,<sup>12</sup> Jaime Erasto Cortés,<sup>13</sup> Andrés Ruiz,<sup>14</sup> Edmundo Valadés,<sup>15</sup> José Homero,<sup>16</sup> Alfredo Pavón,<sup>17</sup>

---

humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo”, en Alfredo Pavón y otros, *Cuento mexicano reciente. Aproximaciones críticas*, comp., ed. e introd. de Samuel Gordon (México: Ediciones y Gráficos Eón/The University of Texas at El Paso, 2005), pp. 41-72.

<sup>9</sup> Ignacio Trejo Fuentes, “El cuento mexicano reciente: ¿Hacia dónde vamos?”, en Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, pp. 181-189.

<sup>10</sup> Vicente Francisco Torres, “El cuento mexicano de los ochenta”, en Pavón y otros, *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, pp. 141-149. “Cuentos mexicanos de hoy”, en *La Palabra y el Hombre* (Xalapa, Universidad Veracruzana, abril-junio de 1991), núm. 78, pp. 5-12. “Cuento mexicano de hoy (Los tres recientes lustros)”, en Víctor Fuentes y otros, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, ed. de Sara Poot Herrera, corresponsables de la edición: Pablo Brescia y Alejandro Rivas (México: UNAM, 1996), pp. 147-163.

<sup>11</sup> Carlos Miranda Ayala, “El cuento moderno mexicano hasta el final de los ochenta”, en Pavón y otros, *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, pp. 133-140.

<sup>12</sup> Russell M. Cluff, “El nuevo cuento mexicano (1950-1990): antecedentes, características y tendencias”, en Sandro Cohen y otros, *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, ed. y pres. de Federico Patán (Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992), pp. 47-88.

<sup>13</sup> Jaime Erasto Cortés, “Cuenta cuántos cuentistas cuentan”, en *ibid.*, pp. 89-100. “Había una vez”, en *Memoria de papel* (México, CNCA, septiembre de 1993), año 3, núm. 7, pp. 76-81.

<sup>14</sup> Andrés Ruiz, “El caudal y sus afluentes”, en *ibid.*, pp. 65-93.

<sup>15</sup> Edmundo Valadés, “Realismo e imaginación”, en Edmundo Valadés y otros, *Cuento contigo (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA/, 1993), pp. 1-7.

<sup>16</sup> José Homero, “Una ciudad que moviéndose está en forma (Una libreta de direcciones de la narrativa mexicana reciente)”, en Armando Pereira y otros, *Hacerle al Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1994), pp. 225-251.

<sup>17</sup> Alfredo Pavón, “El nuevo cuento mexicano: señas de identidad”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (México: Grupo Editorial Eón/The University of Texas at El Paso, septiembre-diciembre de 1995), vol. 1, núm. 1, pp. 7-21. Véase “El nuevo cuento mexicano (1960-1995): señas de identidad”, en Pavón y otros, *Cuento mexicano reciente. Aproximaciones crí-*

Yolanda Vidal López-Tormos,<sup>18</sup> Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana,<sup>19</sup> Carlos Antonio de la Sierra,<sup>20</sup> Ernesto Herrera,<sup>21</sup> Mauricio Carrera<sup>22</sup>, Amado Manuel González Castaño<sup>23</sup>, Ivonne Cansigno<sup>24</sup> y Cécile Quintana.<sup>25</sup> Y con ellos, Mario Muñoz, Edith Negrín, Luz Elena Zamudio Rodríguez,

---

*ticas*, pp. 15-40. "Otras voces del cuento mexicano", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (México: Grupo Editorial Eón/The University of Texas at El Paso, octubre de 1996-enero de 1997), vol. 1, núm. 4, pp. 7-17. Véase Pavón y otros, *Cuento mexicano reciente. Aproximaciones críticas*, pp. 95-114. *Cuento de segunda mano* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998).

<sup>18</sup> Yolanda Vidal López-Tormos, "Brevísima historia del cuento mexicano (1955-1995)", en José Miguel Oviedo y otros, *Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*, comp. de Ana Rosa Domenella, Antonio Marquet, Ramón Alvarado y Álvaro Ruiz Abreu, pres. de Ana Rosa Domenella (México: UAM, 1997), vol. II, pp. 43-55.

<sup>19</sup> Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana, *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio* (México: Nueva Imagen, 2000). *La generación de los enterradores II. Una nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio* (México: Nueva Imagen, 2002).

<sup>20</sup> Carlos Antonio de la Sierra, "Los legionarios de Cristo. El cuento joven en México", en *Tierra Adentro*, núms. 117-118, pp. 60-64.

<sup>21</sup> Ernesto Herrera, "Panorama del cuento mexicano reciente", en *ibid.*, pp. 65-68.

<sup>22</sup> Mauricio Carrera, "Una literatura del desamparo y el desencanto", en Sara Poot Herrera y otros, *Cuento bueno, hijo ajeno (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA/ITC, 2002), pp. 39-62. "La generación del umbral", en *Cuentos sin visado. Antología cubano-mexicana*, sel. y próls. de Rogelio Riverón y Mauricio Carrera (México: Eds. Unión/Lectorum, 2002), pp. 89-99.

<sup>23</sup> Amado Manuel González Castaño, "El cuento mexicano: entre lo constante y la diversidad", en *Tema y Variaciones de Literatura* (México, UAM-A, 2003), núm. 22, pp. 427-435.

<sup>24</sup> Ivonne Cansigno, "El cuento mexicano, metáfora de vida", en *ibid.*, pp. 437-447.

<sup>25</sup> Cécile Quintana, "Actualización de las reglas en el cuento mexicano contemporáneo", en *Revista de literatura mexicana contemporánea* (México, The University of Texas at El Paso/Ediciones y Gráficos Eón, octubre-diciem-

Luzelena Gutiérrez de Velasco, Laura Cázares Hernández, Elizabeth Corral Peña, Miguel G. Rodríguez Lozano, Ana Rosa Domenella, Pablo Brescia, Federico Patán y Sara Poot Herrera, quienes, junto a Zavala, Cluff, Torres, Cortés y Pavón, fundieron el proyecto periodizador quizá más ambicioso de los últimos años: *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*.<sup>26</sup> De las indagaciones de todos ellos, se puede concluir que el cuento mexicano de la segunda mitad del siglo XX va de la contracción del realismo mimético al desborde del reciclaje hiperrealista, de los atribulados interiores a los impactos de la violencia social. Los cuentistas de ese periodo depuraron temáticas y técnicas del cuento rural, revolucionario, indigenista, fantástico, policiaco, psicológico, cosmopolita, incorporando además prosas experimentales, procedimientos metaficcionales, recursos simbolistas, fragmentarismo diegético, perspectivas complejas, rupturas de la linealidad tempo-espacial, quiebre de las fronteras genéricas, fino humorismo, amarga ironía, descripciones preciosistas y económicas, diálogos ágiles, atmósferas inquietantes. El cuento transitó por rancherías desoladas, pueblos anclados en la nada, ciudades de provincia enmascaradas por múltiple y evanescente moral, urbes hacinadas y concupiscentes, tratando o maltratando a campesinos empobrecidos, masacrados indios, obreros apremiados, anodinos clasemedios, burgueses hartos de trapacerías, damas del día y de la noche, ebrios, solitarios, drogadictos, buscadores de desgracias, sin desdeñar a los derrotados héroes venidos del cómic –Batman, Gatúbela o Superman–, que, poco a poco, desplazaron al tragafuegos, el burócrata, la mujer mamazota, el cantinero, el

---

bre de 2003), año VIII, vol. 9, núm. 21, pp. 7-16. Véase Pavón y otros, *Cuento mexicano reciente. Aproximaciones críticas*, pp. 131-151.

<sup>26</sup> Mario Muñoz y otros, *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA/ITC, 2004).

taxista, el loquito del barrio. Cobijó el realismo sucio, el minimalismo, lo carnavalesco y esperpéntico, la escatología, la disolución, la paradoja, el agotamiento existencial, sin sacarle el bulto a las problemáticas amorosas, el clandestinaje erótico, la descocada sexualidad o la deslumbrante sensualidad, en cuyos terrenos se acentuaron, aún más, la incertidumbre, el desamparo, el dolor, la violencia, el simulacro, propios a un derrotero histórico marcado por las crisis económicas y sociales y por los trallazos continuos a la esperanza.

No son pocos los caminos del nuevo cuento mexicano presentidos por Leal y transitados por un puñado más de certeros investigadores. El panorama fundado por todos ellos requiere, ahora, los aportes, dudas, caídas, extravíos de los jóvenes narradores finiseculares, esos aventureros nacidos de 1970 en adelante, con los cuales, en un primer acercamiento, ya dialogó Sara Poot Herrera.<sup>27</sup> Para aligerar la carga de quienes se ocupen de dicha empresa, se impone una síntesis provisional de los caracteres que, hasta hoy, se advierten en el novísimo cuento reunido en selecciones como *La luna de miel según Eva*,<sup>28</sup> *Dispersión multitudinaria*,<sup>29</sup> *Apocalipsis*,<sup>30</sup> *En las fronteras del norte*,<sup>31</sup> *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 1999*,<sup>32</sup> *Una ciudad mejor*

---

<sup>27</sup> Sara Poot Herrera, "El lector se acerca a su cuento: 2000-2002", en *ibid.*, pp. 413-488.

<sup>28</sup> *La luna de miel según Eva*, comp. y pref. de Beatriz Escalante (México: Selector, 1996).

<sup>29</sup> *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*, comp. de Leonardo da Jandra y Roberto Max, introd. de Leonardo da Jandra (México: Joaquín Mortiz, 1997).

<sup>30</sup> *Apocalipsis*, pról. de Agustín Cadena (México: Times Editores, 1998).

<sup>31</sup> *En las fronteras del norte. Jóvenes narradores del norte de Tamaulipas*, sel. y pres. de Orlando Ortiz (México: CONACULTA/Tierra Adentro, 1998).

<sup>32</sup> *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 1999*, sel. e introd. de Hernán Lara Zavala, colaboración de Alberto Arriaga (México: Joaquín Mortiz, 1999).

que ésta,<sup>33</sup> *Creación joven. Narrativa 1979-1999. Del siglo XX al tercer milenio*,<sup>34</sup> *Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio*,<sup>35</sup> *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2000*,<sup>36</sup> *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2001*,<sup>37</sup> *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2002*,<sup>38</sup> *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2003*,<sup>39</sup> *Nuevas voces de la narrativa mexicana*<sup>40</sup> e *Inventa la memoria*.<sup>41</sup> Dicha síntesis parte de una muestra<sup>42</sup> y busca sólo señalar algunas de las preocupaciones temáticas y los itinerarios formales notables en los textos de Marina Bepalova

---

<sup>33</sup> *Una ciudad mejor que ésta. Antología de nuevos narradores mexicanos*, comp. y pról. de David Miklos (México: Tusquets, 1999).

<sup>34</sup> *Creación joven. Narrativa 1979-1999. Del siglo XX al tercer milenio*, pres. de Eduardo Reyes Langagne, "Los nuevos caminantes" de Agustín Monsreal (México: Secretaría de Gobierno de Jalisco/CONACULTA, 1999).

<sup>35</sup> *Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio*, pról. de José Agustín, sel. y notas de Agustín Cadena y Gustavo Jiménez Aguirre (México: CONACULTA, 2000).

<sup>36</sup> *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2000*, sel. e introd. de Enrique Serna, colaboración y epílogo de Alberto Arriaga (México: Joaquín Mortiz, 2000).

<sup>37</sup> *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2001*, sel. e introd. de Bárbara Jacobs, epílogo de Alberto Arriaga (México: Joaquín Mortiz, 2001).

<sup>38</sup> *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2002*, sel. e introd. de José de la Colina, epílogo de Alberto Arriaga (México: Joaquín Mortiz, 2002).

<sup>39</sup> *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2003*, sel. e introd. de Gerardo de la Torre, epílogo de Alberto Arriaga (México: Joaquín Mortiz, 2003).

<sup>40</sup> *Nuevas voces de la narrativa mexicana. Antología de cuentos de jóvenes escritores* (México: Joaquín Mortiz, 2003).

<sup>41</sup> *Inventa la memoria. Narrativa y poesía del sur de México*, sel. y pról. de Víctor Hugo Vásquez Rentería (México: Alfaguara, 2004).

<sup>42</sup> Algunos de los narradores finiseculares han publicado dos o más cuentarios, pero no es lo usual. Otros, y son mayoría, apenas cuentan con un libro primero —en ocasiones, sólo una plaquette—, no faltando quienes carecen incluso del volumen inicial de lo que, seguramente, será su itinerario cuentístico. Junto a esta dificultad, se halla otra: la casi imposibilidad de contactar con tales textos: han sido editados en zonas lejanas a sus lectores, por editoriales de escasa distribución y con tirajes mínimos. Estas circunstancias obligan a intentar sólo un acercamiento, limitado al muestrario que consignan las antologías.

(Moscú, Rusia, 1970), Alberto Cascante (Ciudad de México, 1970), Gregorio Cervantes Mejía (Puebla, Puebla, 1970), Alberto Chimal (Toluca, Estado de México, 1970), Eduardo Garay Vega (Querétaro, Querétaro, 1970), Julieta García González (Ciudad de México, 1970), Tomás Granados Salinas (Ciudad de México, 1970), David Izazaga (Guadalajara, Jalisco, 1970), Israel León O'Farrill (Ciudad de México, 1970), Laura López Argoytia (Ciudad de México, 1970), Pablo Raphael de la Madrid (Ciudad de México, 1970), Jaime Martínez Ochoa (Uruapan, Michoacán, 1970), Hernán Mena Arana (Mérida, Yucatán, 1970), David Miklos (San Antonio, Texas, EUA, 1970), Aurora Piñeiro (Vigo, España, 1970), Juan José Rodríguez (Mazatlán, Sinaloa, 1970), Will Rodríguez (Mérida, Yucatán, 1970), Daniel Rodríguez Barrón (Ciudad de México, 1970), Eduardo Rojas Rebolledo (Ciudad de México, 1970), Mercedes Sánchez Urrutia (Ciudad de México, 1970), Verónica Santo Domingo (La Misión, Hidalgo, 1970), Diana Stoyanova (Sofía, Bulgaria, 1970), Marlene Acevedo (Naucalpan, Estado de México, 1971), Vanesa Garnica (Ciudad de México, 1971), Julián Herbert (Acapulco, Guerrero, 1971), Fernando de León (Guadalajara, Jalisco, 1971), Miriam Mabel Martínez (Ciudad de México, 1971), Manuel Martínez Torres (Xalapa, Veracruz, 1971), Edgar Reza (Guanajuato, Guanajuato, 1971), Alexandro Roque (San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1971), José Ramón Ruisánchez (Ciudad de México, 1971), Estrella del Valle (Córdoba, Veracruz, 1971), Alejandra Bernal (Ciudad de México, 1972), Bernardo Esquinca (Guadalajara, Jalisco, 1972), Bernardo Fernández (Ciudad de México, 1972), Jorge Harmodio Juárez (Mexicali, Baja California, 1972), Alejandra Luna (Ciudad de México, 1972), Ernesto Murguía Moreno (Ciudad de México, 1972), Ricardo Pandal O. (Ciudad de México, 1972), Fernanda de Teresa (Ciudad de México, 1972), Socorro Venegas (San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1972), Alejandro Aldana Sellschop (Yajalón, Chiapas, 1973), Natalia Arias (Ciudad de

México, 1973), Gabriel Bernal Granados (Ciudad de México, 1973), Mauricio Hernández Anincera (Ciudad de México, 1973), Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973), Marcos Rodríguez Leija (Nuevo Laredo, Tamaulipas, 1973), Muriel Salinas (Taxco de Alarcón, Guerrero, 1973), Fernando Fabio Sánchez (Torreón, Coahuila, 1973), Vizania Amezcua (Tepic, Nayarit, 1974), Tatiana Buch (Ciudad de México, 1974), Alan Cervantes (Calpulalpan, Tlaxcala, 1974), José Luis Ramírez (Puebla, Puebla, 1974), Gerardo Sifuentes (Tampico, Tamaulipas, 1974), Jaime Romero Robledo (Chihuahua, Chihuahua, 1974), Heriberto Yépez (Tijuana, Baja California, 1974), Nicolás Cabral (Córdoba, Argentina, 1975), Mayra Inzunza (Ciudad de México, 1975), Luis Felipe G. Lomelí (Guadalajara, Jalisco, 1975), Julio César Peniche Martínez (Campeche, Campeche, 1975), José Agustín Ramírez (Ciudad de México, 1975), Tania Ruiz (Morelia, Michoacán, 1975), Magali Velasco Vargas (Xalapa, Veracruz, 1975), María José Gómez Castillo (Ciudad de México, 1976), Juan José Gutiérrez P. (Ciudad de México, 1976), Jesús de León-Serratos (Nuevo Laredo, Tamaulipas, 1976), Merlina Rubio (Ixmiquilpan, Hidalgo, 1976), Gabriel Wolfson (Puebla, Puebla, 1976), Cecilia Chávez Aguilera (Zacatecas, Zacatecas, 1977), Guadalupe Gómez (Matamoros, Tamaulipas, 1977), Tryno Maldonado (Zacatecas, Zacatecas, 1977), Kyzza Terrazas (Nairobi, Kenia, 1977), Eduardo Boné (Ciudad de México, 1978), Eduardo Huchín Sosa (Campeche, Campeche, 1979) y Elizabeth Flores (Ciudad de México, 1980). En suma, 77 cuentistas y 14 antologías.

Las historias de estos narradores convocan elementos propios a los textos de iniciación: epifanías y símbolos plurivalentes a través de los cuales se intuye una realidad diferente a la cotidiana, en la cual no tiene cabida la inocencia, aunque sí la pureza, por lo cual no es extraña la emergencia de la sensualidad, la sexualidad, el erotismo y lo amoroso, por lo general puestos a favor de la infidelidad y las pasiones desbordadas,



deslumbramientos poco duraderos, aunque sí esenciales. Las iniciaciones se acompañan de diversas fases de tránsito (el paso de la infancia a la adolescencia, de ésta a la juventud, de la indiferencia al loco afecto), experiencias francamente desoladoras, humillantes y traumáticas, de cuyos efectos perniciosos sólo algunos héroes y heroínas salen ilesos para después intentar un reacomodo en el cuadro social o familiar. También existen iniciaciones, más escasas, eso sí, donde el alborozo y la esperanza bendicen el pan nuestro de cada día. Las protagonizan, en el primer caso, seres pertenecientes a familias desintegradas y a parejas cuyo destino a corto o mediano plazo es la disolución y, en el segundo, seres cuyos pasos iniciales cuentan con la solidaridad de padres, hermanos y amigos.

Otra vertiente diegética es aquella donde se acude, quizás involuntariamente, a la tendencia contracultural de los escritores de la Onda: todo es un deambular por pulcros restaurantes citadinos o un anclar en el cristal unívoco del internet y los juegos electrónicos, en un afán de agotar el día sin objetivo alguno que lo exorne, salvo el de la sexualidad ocasional, fugaz y plena de desafecto o el del acto lúdico pervertido por lo previsible de la rutina. Los héroes de esta modalidad transitan espacios cuyas atmósferas se construyen con violencia física y psicológica, música electrónica y metalera, drogas naturales y químicas, series televisivas norteamericanas, cine *snuff* o *gore*, tan del gusto de los jóvenes equis, yuppies, punketos, eskateros, darketos, grunges y hip-hoperos. Los ingredientes de la cultura popular electrónica facilitan el diseño de protagonistas que, ante la realidad hostil, asumen personalidades imaginarias, derivadas de los superhéroes televisivos (*Dragón Ball-Z*, *Las chicas superpoderosas*), los investigadores de lo paranormal (*Dimensión desconocida*, *Los expedientes secretos X*), los dibujos animados clásicos (*Don Gato y su pandilla*, *Los cuatro fantásticos*), el cine con animales insólitamente agresivos.

vos (*Tiburón I, II, III y IV*) o con machos maculados que tornan de modo inusual al ámbito de la gloria (*Rocky I, II, III, IV y V*). No se requiere ya de la realidad histórica, con sus grandes o mínimos personajes, sino del espejismo épico generado por los medios masivos. Ante las monstruosas mentiras de los políticos mexicanos —el presumido ingreso salinista al primer mundo, el servil respeto zedillista a los dictados neoliberales, el fracasado e ignominioso gobierno del cambio foxista—; la acrítica apropiación de las tesis europeas y norteamericanas para explicar el derrotero de las comunidades latinoamericanas —el fin de la historia, el ingreso a una supuesta posmodernidad que falazmente habla de la clausura de los “grandes meta-relatos”—; y el reiterado señalamiento de la derrota de la crisis económica y social, que contrasta con el concentrado de la riqueza en unas cuantas familias y la extrema pobreza de más de cuarenta millones de mexicanos, los novísimos cuentistas, que nacieron y crecieron oyendo hablar de la crisis, que habitan y son la crisis, optan por crear simulacros de los simulacros de los simulacros, una manera simultánea de evadir y cuestionar los sucesos históricos, de la cual se desprende su gusto por las paradojas, el hibridismo, la parodia, lo grotesco, lo carnavalesco, lo kitch, la intertextualidad y la ruptura de las fronteras genéricas.

Una línea diegética más se construye con mundos apocalípticos, ubicados en una temporalidad que remite a los orígenes remotísimos de las sociedades, donde convivían dioses, semidioses, reyes, visionarios y hombres empeñados en hallarle muchas encrucijadas a la existencia. En los textos de esta vertiente, se advierte un homenaje a la literatura epopéyica reciente, de la cual se han derivado grandes éxitos filmicos: *El señor de los anillos*, por ejemplo. Cuando esos universos catastróficos se asientan en los espacios y tiempos de las décadas finales del siglo XX, sus ingredientes más comunes provienen de las revistas, videos y portales pornos; el cine *snuff*, en el

cual el homicidio se oferta como evento ficcional; la música y el vestuario retro (glorificación de la contracultura de los sesenta y setenta) mezclados con elementos fin de siglo, entre los cuales destacan la vestimenta holgada, los objetos incrustados (los peircings en nariz, ombligo, cejas y órganos sexuales), las drogas naturales y químicas (marihuana, hachís, anfetaminas, tachas, morfina). Las acciones de los héroes reivindican zonas oscuras, como el voyerismo, el onanismo, la sexualidad fantasiosa y perversa, la misoginia, el racismo, la violencia gratuita, compañeros usuales de la iniciación amorosa lésbica; la presencia de profetas, alucinados o locos anunciando, con fuerte carga nihilista y fanática, las catástrofes o el exterminio total de las comunidades; la difícil supervivencia después de los ataques radioactivos y biológicos; las pasiones homosexuales asoladas por nocivos contaminantes bélicos o por enfermedades incurables (sida, ébola), efectos colaterales, en el campo de la salud, de las indagaciones científico-tecnológicas; la constante convocatoria de autómatas; la presencia agresora de animales en el ámbito urbano; las sacralizadas conductas patológicas (homicidios seriales, delirios persecutorios, hostigamiento de quienes son diferentes, tendencias agresoras, pérdida de fronteras entre lo creativo y lo destructivo); la revuelta femenina o infantil con el objeto de exterminar a los otros (familia, amigos, amantes, comunidad); el homenaje al amado más allá de la muerte; la ruptura de la pareja cuando el hilo que los unía (necrofilia, pederastia, desmadre, deseo de escriturar la existencia) se rompe; la práctica de goces prohibidos (fetichismo, escatología, antropofagia, incesto, sexualidad colectiva, sodomía, erotismo oral, sensualidad intragenérica o colectiva); los impulsos suicidas u homicidas, se cumplan o no. Detrás de estos mundos apocalípticos campean a sus anchas el resentimiento, la zozobra, la duda, la desorientación, el sinsentido, el desencanto, la ausencia de fe, incluso en los escasos

textos donde el ingrediente amoroso parece ofrecer alguna vía para la ternura.

El giro fantástico, si bien no usual, también encuentra acomodo en las historias de los jóvenes nacidos de 1970 en adelante, a través de motivos comunes en la tradición cuentística anterior: el fantasmal retorno a la vida de una difunta que no pudo consumir sus pasiones con el varón elegido; la presencia de una dama cuya belleza seduce a los hombres antes de asesinarlos e incorporarlos a su universo tanateico (refabulación de leyendas como la de la Ixtabay en el sureste mexicano o la de la hermosa Mara en los relatos bíblicos); la propiedad de poderes sobrenaturales que alteran la existencia de quienes carecen de dichas capacidades; la transmigración corporal por medio de la brujería y la magia; la convivencia de entes fabulosos (vampiros, hombres lobo, autómatas) con los débiles mortales; el ingreso a espacios alternos, de los cuales no se puede escapar; los cuerpos invadidos por seres imaginarios; las realidades superpuestas, no necesariamente antagónicas; las profecías oníricas y el desdoblamiento de identidades; la emergencia de plagas cuyo origen se ignora, pero afecta el destino de quienes topan con ellas. Una interesante perspectiva en el campo de lo insólito es la propuesta de topar con lo extraordinario, inusual, sobrenatural, maravilloso, fantástico, para después, mediante un ingenioso trabajo de racionalización o de ludismo, desarticularlos hasta convertirlos en hecho cotidiano.

Tan poco socorrida como lo fantástico es la modalidad atenta a problemáticas sociales. Abandona cuestiones individuales o de pareja (la infidelidad, la ruptura amorosa, el hastío, el deambular por las oquedades existenciales, la recusa de los compromisos con el otro) para asentarse en algunas de las pesadillas de hoy: el simulacro electrónico, la quiebra de la fantasía, la crítica del pensar y actuar homogéneos, el absurdo belicismo, la pérdida de las soberanías en nombre de la globa-

lización, la represión de toda propuesta crítica, la desidia e ignorancia gubernamentales, el burocratismo y sus absurdos, la verticalidad del poder, las componendas y desmanes de los políticos, la inseguridad ciudadana, el trallazo de los secuestros, la compra-venta y uso-abuso de las drogas. Cada vereda recorrida por las textualidades de tono social desemboca en comunidades desarticuladas, crispadas, prestas a hacer justicia por mano propia, reflejo así del estado actual del México contemporáneo.

Aunque la parodia y el diálogo intertextual diluyen un tanto las tonalidades sombrías, decantadas y nerviosas de estas historias, en muy contadas ocasiones éstas alcanzan a posarse en los territorios del optimismo y la buenaventura. Quizá por ello el erotismo, tan acentuado en varios de los textos agrupados en *La luna de miel según Eva*, *Dispersión multitudinaria*, *Apocalipsis*, *En las fronteras del norte*, *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 1999*, *Una ciudad mejor que ésta*, *Creación joven. Narrativa 1979-1999. Del siglo XX al tercer milenio*, *Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio*, *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2000*, *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2001*, *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2002*, *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2003*, *Nuevas voces de la narrativa mexicana* e *Inventa la memoria*, requiera siempre del incesto, el sexo fugaz y ocasional, el suicidio brutal, el homicidio serial, el adolorido lesbianismo u homosexualismo, el recuerdo imborrable de las caricias del otro cuando la ruptura ya se ha producido, la escatología, el golpe artero, el grito soez, la estridencia musical, la perversión de los sentidos por la droga y el alcohol, el estímulo pornográfico, el simulacro fílmico y televisivo, el hastío de la pareja, las negritudes interiores. Quizá por ello la fe sea apenas una mueca; la confianza, un exabrupto; las ilusiones, una mentada de madre en pleno rostro. Quizá por reflejar en la escritura las crisis y tensiones de una sociedad

desorientada, de una nación con identidad precisa, mas casi carente de territorio, ahora en manos de las transnacionales, sea que los cuentistas nacidos de 1970 en adelante habrán de conquistar a sus lectores. Quizá, quizá, quizá.

Un hecho no se presta a especulaciones: los mundos narrados por los novísimos cuentistas están habitados por héroes escasamente inclinados al alborozo y la ternura; se privilegia, a cambio, a protagonistas marginales (lesbianas, homosexuales, bisexuales, infieles, drogadictos, alcohólicos, asesinos seriales), a quienes el aliento amoroso jamás despeina. Cuando topan, accidentalmente, con la suavidad, la caricia, la mirada cariñosa, tienden a convertirlas en basura, residuo tóxico, remanente de su vacío vital. Son noctívagos, suicidas, locos, estrambóticos, solitarios, homicidas, hastiados de todo, una galería de seres patológicos para quienes la solidaridad con los otros, el diálogo, la proyección del futuro parecen cancelados. Afincan en lo inventado, en las máscaras antiheroicas, en el desamparo amoroso. Todo sustrato ético les parece una bufonada, cuando no un espectro abominable. No se proponen salvar, sostener o ampliar nada. No les interesa colaborar con la comunidad. Aún más: no se conmueven si alguien o algo destruye ésta. Y ese alguien puede ser el héroe mismo. Tampoco les atrae fundar un grupo familiar; ni siquiera buscar, fundir y conservar una pareja. Sólo deambulan, tropiezan, caen. La soledad y el fragmento son sus señas de identidad. Las únicas ilusiones parecen venir del ejercicio del daño, de las manías puestas a favor del aislamiento y la hosquedad, de las conductas psicópatas, de la esterilidad existencial elevada a la enésima potencia. Su filosofía diaria es desolada y apocalíptica. Se manifiesta en un lenguaje contraído, repetitivo, elíptico. Ocultan las singularidades físicas, pero acentúan las conductas anómalas para impactar en los otros, en esos despreciables hermanos de la sonrisa a quienes la vida jamás inyectó un caótico y atribulado mundo interior. No aman.

No les interesa el amor. Porque no lo alcanzaron, porque lo extraviaron en épocas remotas, porque nadie merece una lágrima. En zozobra, duda, quebranto, se van hacia ninguna parte, maldiciendo, masacrando la hermosa vida. Y lo gritan a la menor provocación para que el mundo se entere de cuánto daño les ha hecho el quebranto del futuro, la venta de su país, el robo artero de las ilusiones y la caída casi irremediable de la fe.

Los héroes de la cuentística finisecular trabajan en la fragua del no, siempre. Funden escasos recovecos, esquinas mínimas, apenas rinconcitos para llorar a solas. Quizá por ello los cuentistas que asumen sus historias privilegian la linealidad aristotélica (principio, desarrollo, desenlace) y la tonalidad evocativa. Con esta combinación se configura un presente narrativo, raquíutico en detalles tempo-espaciales, desde cuyo centro, habitado por el héroe, se rememora una experiencia insoslayable, traumática en la mayoría de las ocasiones. No se pretende revalorar lo acontecido para hallarle una explicación al estado actual del memorioso; se aspira sólo a contemplarlo como si de un film muchas veces visto se tratara. Debido a esta postura pasiva, el relato de las acciones no avanza más allá del presente narrativo elegido por el narrador, imperando, así, la analepsis abarcadora de todo lo recordado. De ahí el predominio de la linealidad aristotélica y no el de la ruptura dramático-espacio-temporal, venida esta última de la convocatoria de diversas analepsis y prolepsis incrustadas en un hoy narrativo que habrá de desarrollarse, en compañía de aquellas discordancias discursivas, hacia un estado diegético distinto al convocado inicialmente. Cuando los novísimos cuentistas optan por esta modalidad, emergen dos variantes: se elige una sola historia, pero agregándole las diversas focalizaciones, perspectivas y puntos de vista de los personajes implicados en ella; se tejen dos o tres historias, anudándolas poco a poco, hasta revelar el íntimo vínculo entre ellas o hasta mostrar cuál de ellas era la central y cuáles las subordinadas.

Ya por la linealidad, ya por la ruptura de ésta, los eventos se van desgranando hacia el lector, trayendo a escena a los héroes y sus circunstancias, cuya liga fabulan narradores extra o intradieгéticos. En la cuentística de los nacidos de 1970 en adelante imperan los segundos, mas no se excluye a los primeros. Éstos, marcados como voz única y visión limitada u omnisciente, nunca ceden el acto de narrar a sus creaturas, impidiendo, así, el doble registro narrativo: el contraste entre la focalización, perspectiva y punto de vista del narrador y del héroe. En ocasiones escasas, el omnisciente apela a su estatus casi divino y, a través del uso imperativo del tú, impone su voluntad al personaje, dictándole acciones, pensamientos, sueños, locuras, que éste habrá de cumplir irremediamente. Y cuando el autor material evita la omnisciencia, asentándose en la visión limitada, pone en escena al narrador especulativo, que siempre supone o imagina lo que los personajes hicieron, soñaron, sintieron. Para neutralizar este narrador poco confiable, propone otro tipo de contador, ese que se concreta a informar de los hechos, sin intervenir para nada en evaluaciones, interpretaciones o suposiciones. Es el ansiado narrador objetivo, tan poco obtenido por los cuentistas de cualquier tiempo.

El narrador intradieгético puede ser singular o plural, masculino o femenino, infante o adulto, pero inusualmente detalla su situación de discurso en cuanto al aquí y ahora, aunque sí precisa con mayor o menor abundancia su universo interior, atribulado o gozoso, desde el cual mira al mundo y a los otros. A través del prisma intradieгético, impera la óptica del héroe; sólo en contados casos se recurre al juego alterno del narrar o al tejido estereoscópico. Quizá de ahí provenga el predominio del monólogo o soliloquio, propio a personajes anclados en la soledad y el retraimiento.

No son muchas, pero son, las búsquedas técnicas de los novísimos narradores, plenas de recursos paródicos –solicita-



dos, entre otros, a Homero, Mary Shelley, Bram Stoker, José Bernardo Couto, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Mario Benedetti y Augusto Monterroso—, prosas poéticas —llenas de intimismo—, finales sorpresa, ecos epistolares, tonos irónicos y humorísticos —dominados por la vertiente negra y corrosiva—, juegos discursivos diversos —lo narrativo convoca ingredientes de las rondas infantiles, los cuentos de hadas, las leyendas, la bitácora—, salpimentados con metaficcionalidad —en especial la referida a la autoconciencia de ser quien cuenta y manipula lo contado— y oralidad. Y también no son muchas, pero son, las fallas configuradoras, entre ellas el débil diseño de héroes, el mal empleo de la escritura en cuanto a los tiempos verbales y el uso gramatical, la ilogicidad de las acciones, el deseo de explicar lo narrado, los finales inverosímiles o innecesariamente alargados, las clausuras textuales previstas por el lector merced a ingenuos deslices narrativos, los desafortunados adjetivos, la mala elección del lenguaje para construir los contextos sociales o situacionales, las equivocadas focalizaciones del narrador, el olvido de los códigos realistas o fantásticos, que se mezclan de manera arbitraria. Con sus logros y caídas, los novísimos narradores mexicanos han tomado ya por asalto los contornos y esencias de México, sin olvidar la tradición literaria que los anima y sin esquivar el compromiso de renovarla. Al menos así se advierte en las textos de Fernanda de Teresa, Tomás Granados Salinas, Merlina Rubio, Socorro Venegas, Marcos Rodríguez Leija, Jesús de León-Serratos, Juan José Rodríguez, Alan Cervantes, Marlene Acevedo, Fernando Fabio Sánchez, Tania Ruiz, Magali Velasco Vargas, Elizabeth Flores, Gabriel Wolfson, Luis Felipe G. Lomelí, Julieta García González, Jorge Harmodio Juárez, Julián Herbert, Tryno Maldonado, Eduardo Rojas Rebolledo, dispuestos, sin ser los únicos, a evitar la condena de ser jóvenes promesas encaminadas a convertirse en fracaso definitivo.



# ÍNDICE

TOMO I

## **Prólogo**

*Alfredo Pavón* ..... 7

## **Itinerario inicial**

*Alfredo Pavón* .....17

## **Itinerario inicial (La otra ruta)**

*Alfredo Pavón* .....119

## **El cuento mexicano del siglo XX**

*Emmanuel Carballo* ..... 191

## **La Revolución Mexicana y el cuento**

*Luis Leal* ..... 327

## **Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo XX**

*Evodio Escalante*..... 365

## **El cuento fantástico en México**

*Ana María Morales*..... 375

## **El nuevo cuento mexicano**

*Luis Leal*..... 409

## **El cuento en México (1934-1984)**

*Carlos Monsiváis*..... 429

<b>El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad</b>	
<i>Luis Leal</i> .....	453
<b>Realismo e imaginación</b>	
<i>Edmundo Valadés</i> .....	475
<b>Un cuento de nunca acabar, los cuentistas</b>	
<i>Henrique González Casanova</i> .....	483
<b>Aportes del cuento mexicano del siglo XX</b>	
<i>Mario Muñoz</i> .....	501

TOMO II

<b>Panorama crítico-histórico del nuevo cuento mexicano</b>	
<i>Russell M. Cluff</i> .....	533
<b>Cuenta cuántos cuentistas cuentan</b>	
<i>Jaime Erasto Cortés</i> .....	595
<b>Brevísima historia del cuento mexicano (1955-1995)</b>	
<i>Yolanda Vidal López-Tormos</i> .....	619
<b>Historia de una tradición: el cuento enlazado en México</b>	
<i>Russell M. Cluff</i> .....	635
<b>Una rosa para Amelia (Cuentos góticos mexicanos)</b>	
<i>Federico Patán</i> .....	679

<b>El cuento mexicano entre el libro vacío y el informe negro</b>	
<i>Esperanza López Parada</i> . . . . .	697
<b>El cuento mexicano reciente: ¿Hacia dónde vamos?</b>	
<i>Ignacio Trejo Fuentes</i> . . . . .	727
<b>Otras voces del cuento mexicano</b>	
<i>Alfredo Pavón</i> . . . . .	739
<b>La ciudad escrita: humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo</b>	
<i>Lauro Zavala</i> . . . . .	763
<b>El cuento moderno mexicano hasta el final de los ochenta</b>	
<i>Carlos Miranda</i> . . . . .	797
<b>El cuento mexicano de los ochenta</b>	
<i>Vicente Francisco Torres</i> . . . . .	807
<b>Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo</b>	
<i>Lauro Zavala</i> . . . . .	819
<b>Cuento mexicano de hoy (Los tres recientes lustros)</b>	
<i>Vicente Francisco Torres</i> . . . . .	851
<b>Una ciudad que moviéndose está en forma (Una libreta de direcciones de la narrativa mexicana reciente)</b>	
<i>José Homero</i> . . . . .	873

<b>Una literatura del desamparo y el desencanto</b>	
<i>Mauricio Carrera</i> . . . . .	907
<b>La frontera en el centro</b>	
<i>Humberto Félix Berumen</i> . . . . .	939
<b>Panorama del cuento mexicano reciente</b>	
<i>Ernesto Herrera</i> . . . . .	985
<b>Los legionarios de Cristo (El cuento joven en México)</b>	
<i>Carlos Antonio de la Sierra</i> . . . . .	993
<b>Apocalipsis, milenarismo y escatología (El cuento mexicano reciente: 1993-2000)</b>	
<i>Ignacio Ruiz-Pérez</i> . . . . .	1005
<b>El novísimo cuento mexicano</b>	
<i>Alfredo Pavón</i> . . . . .	1033

Siendo rector de la Universidad Veracruzana  
el doctor Raúl Arias Lovillo,  
*Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, tomo II,  
de Alfredo Pavón (comp.),  
se terminó de imprimir en marzo de 2013,  
en Impresos Vacha S. A. de C. V., Juan Hernández Dávalos  
núm. 47, col. Algarín, Delegación Cuauhtémoc,  
CP 06880, México, DF. Tel. 55388412.

La edición consta de 500 ejemplares, más sobrantes para reposición.

Se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:14 y 10:14 puntos.

Edición al cuidado de Estrella Ortega Enríquez, Alfredo Pavón  
y Mariela Xochihua del Ángel.

Formación: Ma. Guadalupe Marcelo Quiñones.

**L**os veinticuatro investigadores reunidos en **HISTORIA CRÍTICA DEL CUENTO MEXICANO DEL SIGLO XX** trazan una precisa cartografía del género breve, desde el periodo fundacional, con los creadores de El Ateneo de la Juventud, hasta el cierre de la vigésima centuria, con los novísimos cuentistas, pasando por los fabuladores colonialistas, estridentistas, Contemporáneos, de la Revolución, cristeros, proletarios, indígenas, populistas, expresionistas, indigenistas, Generación de medio siglo, onderos, postonderos, narradores de fin de siglo, grupo Crack, Generación de los enterradores y los bárbaros del norte. Cada uno de ellos amplía fronteras, subsana olvidos, corrige extravíos, alcanza precisiones y detalles. Con su quehacer analítico e interpretativo puede comprobarse que, pese a las adversidades, el cuento y la crítica en México son amigos de toda la vida.

Alfredo Pavón (Achotal, Veracruz, 1954), actualmente investigador del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, docente de ésta y de la Universidad Autónoma de Tlaxcala y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, es teórico y ensayista, especializado en el estudio del cuento mexicano de los siglos XIX y XX. Además de coordinar los dieciséis tomos dedicados al cuento mexicano, editados por la Universidad Autónoma de Tlaxcala con el subtítulo de *La Ficción en México, El cuento está en no creérsele y Cuento mexicano moderno*, es autor de *El universo del relato literario (El sentido narrativo de Polvos de arroz)*, *El presente insoportable (Soliloquio de la solterona)*, *De mujeres y hombrecitos*, *Cuento de segunda mano*, *Ojo insomne*, *Te llamamos Federico*, *Al final, reCuento 1. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837 y Fastos nefastos (Ensayos sobre narrativa mexicana)*.



Universidad Veracruzana  
Dirección General Editorial

ISBN: 978-607-502-228-4



9 786075 102284