UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

Ignacio Padilla, México, y el legado de la tradición literaria latinoamericana (1985-2015)

A dissertation submitted in partial satisfaction of the

requirements for the degree Doctor of Philosophy

in Hispanic Languages and Literatures

by

Julio P. García

2016

© Copyright by

Julio P. García

2016

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Ignacio Padilla, México, y el legado de la tradición

literaria latinoamericana (1985-2015)

by

Julio P. García

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Los Angeles, 2016

Professor Maarten H. van Delden, Chair

This dissertation examines the work of Ignacio Padilla (Mexico City, 1968) from two complementary perspectives. First, by going against the dominant critical view of Padilla's works as apolitical and uninterested in national or regional problems, I demonstrate how Padilla's fictions serve as a space of continuity for key literary and intellectual traditions in Mexico and Latin America. By setting Padilla's work in the context of his Latin American precursors as well as his contemporaries, I show how his oeuvre not only reevaluates topics such as modernity, colonialism, cultural diversity, and cosmopolitanism, but also how it relies on literary traditions such as the narrative of the Mexican Revolution, the Novel of the Dictator, essays on national identity, Magical-Realism and others. Secondly, I explore Padilla's conception of the role of the writer and of literature in contemporary societies, concentrating on

his idea that a great work of literature generates profound reflection only when it historically, socially and politically implicates its reader. I follow this theory to show Padilla's socio-political commitment, and particularly, his concern with different aspects of Mexican history and culture from the 1980's to the present. In Padilla's works, there is a constant interest in examining the changes that occurred in Mexico due to the neoliberal reforms of the 1980's, especially regarding the relationship between intellectuals and the Mexican State, the artistic engagement with the social events that happened in Mexico City after the catastrophic earthquake of 1985, and the urgency to redefine the concept of nation and citizenship in Mexico after the democratic transition of the year 2000. The study of the works of Ignacio Padilla in light of his precursors and contemporaries illuminates an era of Mexican history, culture and literature from 1985 to 2015.

The Dissertation of Julio P. García is approved.

Verónica Cortínez

Jorge Marturano

Kevin B. Terraciano

Maarten H. van Delden, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2016

Per Jen e il nostro primo bambino, Alessandro

TABLE OF CONTENTS

Prefacio…… 1

Introducción: Alianzas y desencuentros en la obra colectiva del crack…….. 9

I. Orígenes literarios del crack: tradición y ruptura
en *Variaciones sobre un tema de Faulkner* (1989)……. 9

II. El debate en torno a la literatura nacional en México (1992) y
el "Manifiesto del Crack" (1996)…… 23

III. Una visión volpiana sobre el crack y la continuidad
de la tradición narrativa latinoamericana (2003)……. 42

IV. Conclusión…… 53

Capítulo 1: Nacionalismo versus cosmopolitismo: Ignacio Padilla
y los senderos de la literatura mexicana contemporánea……... 55

I. Introducción

II. Contra el crack y por una literatura regional: *El último lector* (2005)
de David Toscana…… 58

III. Ignacio Padilla y sus aproximaciones a los temas nacionales…….. 71

IV. Conclusión……. 91

Capítulo 2: *Salvemos a quien podamos*: Ignacio Padilla al rescate de la
literatura y el letrado a propósito del terremoto de 1985 ……..... 93

I. Introducción

II. Por una literatura de la "implicación": *Arte y olvido del terremoto* (2010)…… 98

III. Vestigios del 85 en *Si volviesen sus majestades* (1996)…….. 118

IV. Conclusión……... 132

Capítulo 3: La presencia de Borges, Arreola y García Márquez: tradición
y modernidad en *Las antípodas y el siglo* (2001)…….. 134

I. Introducción

II. El factor Borges y "El Sur": nacionalismo, modernización

y colonialismo en “Las antípodas y el siglo”…… 137

III. Lo nuestro/lo otro: identidad, autenticidad y rigor científico
en “Apuntes de balística” (El factor Arreola)…… 147

IV. Al tribunal: una lectura de “Rumor de harina” en relación
al nacionalismo, el genocidio en la época moderna y la
revaloración del realismo mágico (marquesiano)…….. 157

V. Conclusión…… 177

Capítulo 4: Historia, revolución e identidad en *Amphitryon* (2000)
y *Espiral de artillería* (2003)…… 180

I. Introducción

II. Historia, identidad y rebeldía en *Amphitryon*…… 182

III. Historia, revolución e identidad en *Espiral de artillería*……. 191

IV. Conclusión……... 196

Conclusiones…….. 197

Apéndice: De viajes, cuentos y literatura (nacional): Entrevista

con Ignacio Padilla (2015)…….. 205

Bibliografía……..... 215

ACKNOLEDGMENTS

Primeramente agradezco a mis padres: Juan Puente y Marta García. Este doctorado en UCLA es posible gracias a los más de treinta años que mi padre ha trabajado en los campos agrícolas de este país, desde Arizona hasta Michigan pero sobre todo en Mendota, California. Fue posible también gracias a que mi madre, estando ocho meses al año sola mientras mi padre trabajaba en California, tuvo la fuerza para criarnos de ese modo.

Agradezco también a mis hermanos: Sanjuana, Ricardo y Leo; cada quien por su lado pero siempre juntos.

Esta tesis, como todo lo que hago, es para Jen y Alessandro.

2005 was the year that I began my college education in this country. West Hills Community College, located in California's San Joaquín Central Valley, was the place. Thanks to Professors Margaret (Maggie) Discont and Robert Skaggs I was able to learn a new language, and continue my education. Without Maggie's ESL classes or Robert's composition courses, the completion of a Ph.D. at UCLA would not have been possible. Alicia Rocha and Juan Rubio, my counsellors at West Hills, are also a big part of this project.

Durante mi estancia en Fresno State, Saúl Jiménez-Sandoval y Gloria Medina-Sancho tuvieron un gran impacto en mi formación académica y personal.

En UCLA ha sido un placer conocer y trabajar con Verónica Cortínez, Jorge Marturano, Kevin Terraciano y el director de esta tesis, Maarten van Delden. Maarten ha sido un apoyo constante desde mi llegada a esta universidad, su profesionalismo y dedicación son cualidades que nos enseña día a día. Verónica y Jorge, cada quien con su personalidad, han sido también importantísimos en mis años en UCLA. Igualmente agradezco a Gloria Tovar, siempre tan amable y profesional.

Con Willi y Zeke hemos compartido momentos importantes, desde las aulas y marchas locales hasta conferencias y paseos en Ciudad Juárez y Los Angeles (junto a Mac Jr.). He tenido también la fortuna de hacer amistad con Isaura, David, Ana, Dani, Valeria, Román, Adrián, Cayetana, Eli y Miranda. A todos ellos, gracias.

I also want to thank the UCLA Graduate Division and the Department of Spanish and Portuguese. Thanks to the Eugene V. Cota-Robles, the Dissertation Year and the Graduate Summer Research Fellowships, I was able to complete my Ph.D.

This dissertation, in a way, represents Cota-Robles' effort to promote college education among minority groups in this country. As a professor, I hope to continue with his legacy.

VITA

EDUCATION

Spring 2016	Ph.D. Candidate, Hispanic Languages and Literatures University of California, Los Angeles Department of Spanish and Portuguese
2011	M.A., Spanish Literature (with distinction) California State University, Fresno Thesis: "Modernidad, conciencia y libertad del individuo en Rulfo, Quiroga y Cortázar"
2009	B.A., Spanish Literature (*Summa Cum Laude*) California State University, Fresno

PUBLICATON

"Juan Rulfo and the Mexican Novel of the 21st Century: The Case of David Toscana's *El último lector* (2005)." *Equestrian Rebels: Critical Perspectives on Mariano Azuela and the Novel of the Mexican Revolution*. Ed. Roberto Cantú. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing. (Forthcoming)

AWARDS AND HONORS

2015-2016	Dissertation Year Fellowship University of California, Los Angeles
2013, 2014	Graduate Summer Research Mentorship Fellowship University of California, Los Angeles
2011-2015	Eugene V. Cota-Robles Doctoral Fellowship University of California, Los Angeles
2011	Graduate Dean's Medal College of Arts and Humanities, California State University, Fresno
2011	Outstanding M.A. Thesis Award College of Arts and Humanities, California State University, Fresno

LECTURES

2015	"Writing and Tradition in the Late 20th & the Early 21st Century Mexican Literature: The Collective Works of 'el grupo del Crack'." California State University, Fresno, February 4.

2013 "Round Table Discussion with Jorge Volpi: La obra de Jorge Volpi en el contexto de la narrativa latinoamericana actual." *Sexto Seminario de Letras Latinoamericanas*, University of California, Los Angeles/Universidad de Guadalajara, May 14.

SELECTED CONFERENCE PARTICIPATION

Papers presented

2016 "Ignacio Padilla, *El peso de las cosas* (2006) y la transición política en México: por un nuevo concepto de nación y ciudadanía." *Latin American Studies Conference*. California State University, San Bernardino, April 28.

2015 "Ignacio Padilla al rescate: hacia un nuevo concepto de literatura comprometida a propósito del terremoto de 1985." *33rd International Congress of the Latin American Studies Association*. San Juan, Puerto Rico, May 27.

2014 "Una visión volpiana del presente y del futuro de la narrativa latinoamericana." *32nd International Congress of the Latin American Studies Association*. Chicago, May 22.

2014 "Orígenes literarios del *crack*: Tradición y ruptura en *Variaciones sobre un tema de Faulkner* (1989)." *XIX Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea,* University of Texas, El Paso, March 6.

2013 "La doble y paradójica función del viaje en las primeras dos novelas de Ignacio Padilla." *XIX Congreso Anual de Mexicanistas Juan Bruce-Novoa*, University of California, Irvine, April 25.

TEACHING EXPERIENCE

California State University, Los Angeles (2015-2016)
Part-Time Lecturer
Department of Modern Languages
Department of Chicano Studies

University of California, Los Angeles (2012-2016)
Teaching Fellow/Associate/Assistant
Department of Spanish and Portuguese

PREFACIO

Y pues la tradición considera que las letras son materia en potencia.

—Ignacio Padilla, *Las fauces del abismo*

Diversos grupos literarios marcaron la historia de las letras mexicanas durante el siglo XX. El primer gran ejemplo es, desde luego, la generación del Ateneo de la Juventud, cuyos representantes más destacados son José Vasconcelos y Alfonso Reyes, escritores que contribuyeron de manera considerable no solo a la literatura sino también a otros campos de la cultura mexicana como la filosofía y la educación. Décadas más tarde, el grupo de los Contemporáneos, conformado por Jorge Cuesta, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, et al, resistió las fuertes críticas de los nacionalistas de su época y construyó un espacio autónomo desde el cual producir una poesía moderna y cosmopolita que influyó a diversos escritores de las generaciones posteriores. De igual manera, la generación de Medio Siglo tuvo un gran impacto en las letras mexicanas. Escritores como Inés Arredondo, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes o José Emilio Pacheco fijaron una de las épocas más prolíficas e influyentes en la literatura mexicana. Posteriormente, en los años sesenta apareció un grupo de escritores cuyas obras Margo Glantz bautizó como literatura de la *onda*, epíteto que los propios autores catalogados dentro del grupo rechazaron desde el primer momento, sobre todo José Agustín. Significativamente, durante un periodo largo no surgió ninguna corriente o grupo literario destacado. De la década de los setenta a los noventa, en lugar de hablar de generaciones o grupos literarios, se enfatizan las individualidades.

Cuando parecía que la tendencia a las individualidades continuaría, a mediados de los años noventa surgieron cinco jóvenes escritores que se interesaron nuevamente en formar una agrupación dentro de la literatura mexicana. El hecho ocurrió en agosto de 1996, cuando auspiciados por el Grupo Editorial Patria, Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Pedro

Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi sorprendieron al mundo literario mexicano al presentarse públicamente como el grupo del crack. Parte de la sorpresa radicó precisamente en el hecho de agruparse. A propósito de este detalle, en una nota publicada en la revista *Vuelta* Guadalupe Sánchez Nettel apuntó que "Resultaba inverosímil que esto sucediera en una época en que la tendencia general rechaza el agrupamiento, las declaraciones de principios y en la cual impera una gran desconfianza hacia todo lo que pueda parecer demagógico" (46).

A pesar de que el agrupamiento fue visto no solo como algo extraño sino además sospechoso, durante su presentación los cinco escritores afirmaron pertenecer a un grupo que buscaba renovar la novela mexicana. Por este motivo adoptaron el nombre del crack, onomatopeya inglesa que comunicaba sus intenciones de ruptura. Además de entender el nombre como ruptura literaria, Volpi añadió en una entrevista con Alberto Castro que la elección del nombre tenía que ver con el crack de la economía mexicana en 1994 "y del derrumbe de todos los valores establecidos hacia el fin del milenio" (55). Por lo tanto, el nombre significaba también crisis: económica, ideológica y moral. Sin embargo, para críticos como Burkhard Pohl el uso del nombre tuvo que ver con un factor mercantil, ya que lo considera como "una etiqueta generalizante" (55) que sirve como distinción frente a otros escritores.

Además de su presentación, el hecho que causó mayor controversia fue la publicación y defensa de un manifiesto fundacional. Si durante las vanguardias el recurso del manifiesto fue considerado como un acto innovador, a finales del siglo XX el "Manifiesto del Crack" (1996) dio la impresión de ser un texto anacrónico cuyo propósito estaba más cerca de la mercadotecnia que de la literatura. Sin embargo, los escritores realizaron sus propuestas grupales y criticaron la actualidad de la novela mexicana. Aunque no mencionaron nombres en concreto, los escritores del crack afirmaron que en los últimos lustros la novela mexicana había naufragado. Ignacio

Padilla consideraba, por ejemplo, que lo que en aquellos años se hacía era una excesiva imitación del realismo mágico marquesiano. Entendía que el realismo mágico se había "convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico" (217). Por su parte, Eloy Urroz comentó que la novela producida durante aquel periodo se caracterizaba por su conformismo. Existía, según él, un grupo de "novelistas que no escriben o, peor aún: escritores que no pueden llamarse novelistas" (215). Durante ese periodo, concluyó, se publicaron textos "apócrifamente literarios" en los cuales los novelistas no asumían riesgos estéticos ni formales (215).

A contracorriente de esta forma conformista de hacer literatura, caracterizada como imitativa y carente de complejidad, los escritores del crack consideraron que era necesario retomar una tradición novelística mexicana olvidada: la tradición que Eloy Urroz define como la "novela profunda," cuyas mayores características recaen en la experimentación formal y la profundidad que alcanzan los temas tratados. En el "Manifiesto" los escritores construyeron dicha tradición y crearon su genealogía. Según ellos, es Agustín Yáñez quien da inicio a la tradición con *Al filo del agua* (1947) y posteriormente escritores de la talla de José Revueltas, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Fernando del Paso y Juan Vicente Melo la continúan con sus novelas *Los días terrenales* (1949), *Pedro Páramo* (1955), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Farabeuf* (1965), *José Trigo* (1966) y *La obediencia nocturna* (1969). De modo que si bien los escritores del crack se perciben a sí mismos como un grupo de ruptura, dicho quiebre no es con toda la tradición narrativa mexicana, sino solamente con la narrativa producida en los últimos lustros. Por otro lado, hay que subrayar que al retomar la tradición de la "novela profunda" los cinco autores se postulan como sus continuadores.

Han pasado casi dos décadas desde la aparición del crack. Se han unido escritores como Vicente Herrasti al grupo. La crítica y el medio literario han gastado algo de tinta para ofrecernos

sus impresiones del crack. Tomás Regalado López es quien le ha dedicado mayor tiempo al grupo, como lo demuestran sus capítulos: "Del *boom* al *crack*: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio" y "Trescientas sesenta y cinco formas de hacer *Crack*: bibliografía comentada." Si bien los capítulos de Regalado López son importantes en tanto que ofrecen fuentes bibliográficas oportunas, ambos carecen de profundidad, ya que mayormente entrega resúmenes apretados y comentarios generales. Por ende, hasta el momento queda pendiente una aproximación más certera que estudie la forma en que los miembros del crack han construido una noción de grupo a lo largo de los años.

Si bien hasta el momento el grupo del crack cuenta con siete miembros, su núcleo se encuentra formado por Ignacio Padilla, Eloy Urroz y Jorge Volpi, como queda demostrado en sus publicaciones en conjunto. En 1989, por ejemplo, escribieron juntos la novela *Variaciones sobre un tema de Faulkner*. Cinco años más tarde apareció *Tres bosquejos del mal* (1994), colección que incluye una novela breve de cada uno de los autores en las cuales desarrollan su propia versión sobre el tema del mal. Si pasamos de lo grupal a lo individual, al leer la obra de Eloy Urroz nos damos cuenta de su preocupación constante por ahondar en los temas del amor y el erotismo, como se observa en *Las plegarias del cuerpo* (1994), *Herir tu fiera carne* (1997), o *La familia interrumpida* (2011). En el caso de Jorge Volpi, su obra evidencia una exploración de temas relacionados con la ciencia y la historia, reflejado en *En busca de Klingsor* (1999) y *El fin de la locura* (2003). La obra de Ignacio Padilla, por otro lado, refleja un gran cuidado en la forma, la profundidad temática y la experimentación formal.

Al ser galardonado con el Premio Biblioteca Breve en 1999 por su novela *En busca de Klingsor*, premio cuyo prestigio viene desde la época del *boom*, la obra de Jorge Volpi ha recibido mayor atención por parte de la crítica. Se han escrito artículos, tesis doctorales,

capítulos de libro o libros completos. Por ejemplo Eloy Urroz, su compañero de agrupación, publicó *La silenciosa herejía: Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi* (2000). Han aparecido también antologías críticas como *En busca de Jorge Volpi: ensayos sobre su obra* (2004). A diferencia de Volpi, la obra de quien es posiblemente el autor que ha seguido de manera más cabal las ideas que el grupo expresó en un principio aún carece de una aproximación adecuada. Me refiero a Ignacio Padilla, en cuya obra podemos ver un firme compromiso en la producción de literatura enfocada en la forma y el acto de narrar, que sin embargo, y no siempre explícitamente, retoma varios temas que históricamente han preocupado de manera constante a las diferentes generaciones de escritores mexicanos y latinoamericanos. Es decir, Padilla continúa de manera más rotunda ciertas tradiciones literarias e intelectuales de la región.

Ante la falta de una aproximación adecuada, el objetivo de esta tesis es el estudio amplio de la obra de Ignacio Padilla. En particular me interesa responder a las siguientes preguntas: ¿Dónde radica la importancia de que su obra continúe diferentes tradiciones literarias e intelectuales en América Latina? ¿Qué nos advierte Padilla sobre el contexto sociocultural e histórico en el cual crea su obra? Y por último, ¿qué nos dice sobre la condición actual de la literatura y el escritor en un país como México? Para contestar estas preguntas propongo estudiar la obra de Padilla en relación a cuatro temas de importancia histórica en la literatura y cultura en América Latina: 1) el debate entre nacionalismo y cosmopolitismo, 2) el rol de la literatura y el escritor en la sociedad, 3) la diversidad dentro de la modernidad y 4) las relaciones entre historia, identidad y revolución. Además de estos temas, me interesa ver cómo la obra de Padilla se basa en tradiciones literarias como la narrativa de la Revolución Mexicana, el realismo mágico, la tradición cuentística, la novela de la dictadura, entre otras, para construir sus ficciones. Al acercarme a estos temas, cada capítulo tendrá su propia metodología, pero los cuatro partirán de

una premisa: estudiar cómo Padilla responde o continúa determinada tradición, ya sea literaria o intelectual de la región.

Si bien el objetivo de mi investigación es estudiar la obra de Padilla, me parece fundamental ofrecer un estudio preliminar sobre el crack que sirva como trasfondo histórico-cultural a la obra individual de Padilla. Como mencioné en párrafos anteriores, hasta el momento no existe un trabajo crítico que analice la historia del grupo a partir de su producción literaria grupal. En la introducción de esta tesis, "Alianzas y desencuentros en la obra colectiva del crack," trazo la historia del grupo analizando tres textos esenciales en su construcción: *Variaciones sobre un tema de Faulkner* (1989), el "Manifiesto del Crack" (1996) y el ensayo "El fin de la narrativa latinoamericana" (2003) de Jorge Volpi. Además, para ubicar la aparición pública del crack discuto una polémica literaria ocurrida en México durante 1992 entre los defensores de la literatura fácil (Revista *Nexos* y semanario *Macrópolis*) y la literatura difícil (Revista *Vuelta*). Al reconstruir la historia del crack las preguntas que guiarán mi investigación son las siguientes. En primera instancia, siendo un grupo que se cataloga como de ruptura, habría que preguntarse: ¿contra cuáles escritores o tipo de literatura reaccionan y cuáles son las influencias literarias e ideológicas que los impulsan a producir determinado tipo de literatura en sus inicios? Una vez contestadas estas preguntas y habiendo establecido los orígenes del grupo, sería de suma importancia rastrear ¿cuál ha sido la recepción que le ha dado la crítica y el medio literario al crack y cómo han respondido los escritores frente a las críticas o cuestionamientos recibidos? Por último, resultaría de gran interés analizar ¿cuál es la percepción que tienen de su propio grupo en relación a la continuidad de la tradición narrativa mexicana y latinoamericana?

Construida la historia del grupo, el siguiente paso será adentrarse en la obra de Ignacio Padilla. El capítulo uno discute el debate entre nacionalismo y cosmopolitismo y parte de un

análisis de la novela *El último lector* (2005) de David Toscana (Monterrey, 1961), en la cual considero que el autor critica dura e injustamente a autores como Volpi y Padilla por producir una literatura cosmopolita. Mediante el regreso a la obra de Rulfo, argumento, Toscana postula la necesidad de una literatura mexicana regional enfocada en la vida cotidiana que a partir de lo local discuta temas de carácter nacional. Es decir, una literatura que se contraponga a la del crack. En la segunda parte del capítulo muestro que la crítica de Toscana es limitada, ya que parece juzgar a Padilla basándose solamente en una novela: *Amphitryon* (2000). Padilla, a diferencia de lo que piensa Toscana, sí está interesado en temas nacionales aunque a veces no los trate de manera directa. Las aproximaciones cosmopolitas de Padilla, por ende, no le impiden tratar temas mexicanos.

A través del estudio del ensayo *Arte y olvido del terremoto* (2010) y la novela *Si volviesen sus majestades* (1996), el segundo capítulo analiza la forma en que Padilla regresa a un evento relativamente olvidado —los terremotos de la Ciudad de México en septiembre de 1985— para profundizar en las posibles causas del olvido y la responsabilidad del artista a la hora de recrear y colaborar en la comprensión de momentos históricos. Si bien el énfasis de los textos de Padilla se encuentra en el análisis de las limitaciones de la crónica y la fotografía a la hora de mantener una memoria viva del 85, mi argumento es que en el fondo el propósito de Padilla es ofrecer una apología de la literatura y el escritor de ficción que le permita reposicionarlos en un rol indispensable dentro de la sociedad moderna. A su vez propongo que al desarrollar su argumento Padilla va construyendo una poética personal que llamo de la implicación, y que consiste precisamente en conseguir que el lector llegue a implicarse histórica, social y políticamente con los hechos narrados.

El tercer capítulo se enfoca en *Las antípodas y el siglo* (2001), la mejor colección de cuentos de Padilla. El enfoque es el tema de la modernidad y sus relaciones con la diversidad, sobre todo, cultural y étnica. En el capítulo propongo que a diferencia de la creencia general de la crítica, esta colección se encuentra unificada en torno a una razonada exploración sobre algunas de las ideas filosóficas e instituciones modernas más importantes, tales como el estado-nación, la razón y el rigor científico y el progreso material-capitalista. Además demuestro que al tratar el tema de la modernidad Padilla regresa a cuentos como "El Sur" de Borges y "De balística" de Juan José Arreola, además de reconciliarse con el realismo mágico marquesiano y validar su vigencia e importancia política. Finalmente concluyo que en *Las antípodas y el siglo* no existe una crítica unidimensional en contra de la modernidad y sus diferentes proyectos e ideales: Padilla no plantea la necesidad de buscar nuevas alternativas alejadas del proyecto de modernidad sino cuestionar la forma en la cual seguimos sus filosofías.

Por último, el cuarto capítulo estudia las aproximaciones que hace Padilla a tres temas fundamentales en la literatura y cultura en América Latina: historia, identidad y revolución. Para ello se estudian las novelas *Amphitryon* (2000) y *Espiral de artillería* (2003) mostrando cómo a pesar de estar ubicadas en contextos geográficos no-latinoamericanos, las novelas están estrechamente relacionadas con la tradición literaria de la región. Esto se observa en los temas que tratan y su conexión con narrativas sobre la revolución o la novela de la dictadura. Finalmente concluyo que aunque las novelas a primera vista parecen tratar temas históricos, en el fondo lo que en verdad le interesa a Padilla es explorar la forma en la cual el contexto histórico afecta la construcción de identidades colectivas e individuales en periodos convulsivos como la guerra o las revoluciones.

INTRODUCCIÓN

Alianzas y desencuentros en la obra colectiva del crack

[El crack] Hizo bien en establecer un espacio y una diferencia, no para negar una tradición, sino para hacernos ver que había una nueva creación —y que no hay creación que valga sin tradición que la sostenga.

—Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*

Hay quienes piensan aún que nos inventamos todo esto para acarrearnos publicidad, pero no somos tan listos. Otros creen haber entendido que decidimos liberarnos de la pesada sombra de nuestros ilustres abuelos del boom, pero no somos tan tontos.

—Ignacio Padilla, *Si hace crack es boom*

I Orígenes literarios del crack: tradición y ruptura en *Variaciones sobre un tema de Faulkner* (1989)

En los años cincuenta del siglo XX aparecieron en México una pequeña colección de cuentos bajo el nombre de *El Llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, libros que a la postre se convertirían en pilares de la literatura mexicana. Si bien las historias de Rulfo se ubican en ambientes rurales y su enfoque temático se encuentra relacionado con la realidad del México posrevolucionario, su obra ha sido reconocida por su modernidad, y admirada por partir de lo local para llegar a lo universal o lo mítico, como en el caso del personaje Pedro Páramo, "Ulises de piedra y barro" (16), según anota Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana* (1969).

A pesar de la brevedad de su obra, el impacto que tuvo Rulfo en las letras mexicanas fue tan amplio que críticos como Carlos Monsiváis consideran que a partir de la aparición de los textos del escritor jalisciense, "culmina y se extingue una corriente novelística, y aparece la tradición que dispone, ya definitivamente, de un solo autor, Rulfo" (280). Para escritores como

José Agustín, la obra rulfiana no solo representó el inicio de una nueva tradición narrativa, sino que también parecía haber llevado al límite cierto tipo de literatura. En un breve ensayo de 1969 en el que ofrecía algunas notas sobre la cuentística de José Revueltas, Juan José Arreola y Juan Rulfo, y que por título llevaba "Los monstruos sagrados del cuento mexicano," Agustín apuntó:

> Después de Juan Rulfo hay que ponerse a pensar mucho en escribir un cuento sobre campesinos: habría que ir más adelante que él y hasta el momento nadie lo ha logrado . . . Eso no quiere decir que ya no se pueda ni se deba escribir sobre el campo mexicano, sino que al hacerlo *habrá que buscar un nuevo enfoque* . . . La única posibilidad estribaría en meterse en los personajes y no en los escenarios, pero en gran medida es lo que hizo Rulfo y por lo que valen sus relatos. Si sus personajes viven en pueblecitos o son perseguidos por los llanos en llamas, no es tan importante como el hecho de que esos personajes tengan una serie de preocupaciones y de percepciones oscuras y terribles. (34-35, énfasis mío)

En 1989, dos décadas después de la publicación del ensayo de Agustín, cuatro jóvenes narradores mexicanos que apenas andaban en sus veintes, y que años más tarde formarían parte del grupo del crack, seducidos por el fantasma de Rulfo y a la vez ansiosos por liberarse de su sombra, seguirán la recomendación del escritor de la *onda* al redactar en conjunto la novela *Variaciones sobre un tema de Faulkner*.[1] "La Compañía Antirruralista," como firman su novela

[1] Aunque la terminan en 1989, *Variaciones* no verá la luz pública hasta el año 2004, al ser incluida en *Crack. Instrucciones de uso*, libro que contiene el "Manifiesto del Crack" y una serie de ensayos en los cuales los miembros del grupo rememoran sus inicios y comentan la recepción y alcance que tuvieran sus novelas y "Manifiesto." En el "Prólogo" los autores ofrecen una respuesta, un tanto ficticia, sobre la tardanza de su publicación y la aparición hasta el 2004. Según comentan, una vez terminado el texto los cuatro se olvidaron de él y así quedó refundido hasta que en 1999 durante la presentación de *En busca de Klingsor* en la Ciudad de México, Padilla encontró una copia del manuscrito y se la mostró a sus tres colegas. Una vez terminada la reunión, Urroz se llevó el manuscrito con la promesa de hacer copias, pero en lugar de eso, lo envió al concurso de Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí, bajo el seudónimo de Juan Preciado. Sorpresivamente, *Variaciones* ganó el primer lugar aunque no sea una colección de cuentos sino una novela en la cual se escriben cuentos (13-14).

los autores Alejandro Estivill, Ignacio Padilla, Eloy Urroz y Jorge Volpi, hallará el nuevo enfoque del que hablaba Agustín en la parodia, tanto de las historias rurales como de la obra de Rulfo. De este modo, observamos en esta novela y en la obra colectiva del crack, lo que Octavio Paz ha discutido en "La tradición de la ruptura," sobre la forma en que las nuevas generaciones de artistas se relacionan con su tradición en la época moderna. Es decir, el intento de ruptura con el pasado por parte de este nuevo grupo de escritores a través de la crítica que hace de su tradición. Paradójicamente, según Paz, si se critica el pasado y se afirma "algo distinto" es precisamente porque aún se está "enamorado de su objeto", y por ende, existe una "crítica apasionada por aquello mismo que niega" (18, 20).

La forma en que se concibe *Variaciones* es sumamente reveladora. En el "Prólogo," los cuatro autores comentan que al intercambiar entre ellos algunos de sus primeros cuentos en 1988, descubrieron que "hermanados por la común admiración a Rulfo, los relatos escritos por aquellos jóvenes de la Ciudad de México se veían afectados por todos los clichés del falso ruralismo y del realismo mágico *à la* García Márquez, que hacían estragos en la literatura de entonces" (11). Conscientes de esta incómoda situación, los escritores decidieron utilizar sus relatos para componer la novela; solo que en esta ocasión harían algunos cambios mediante los cuales se dedicarían a parodiar ese "falso ruralismo" proveniente de la admiración a Rulfo —caracterizado por el uso de un lenguaje coloquial florido, el trato de los temas más trillados de la narrativa de la Revolución mexicana y la ubicación de historias en ambientes rurales— y el realismo mágico que se hallaban en sus primeros cuentos.[2] Significativamente, mientras rechazan la influencia de Rulfo y García Márquez, los autores aceptan conscientemente, aunque

[2] En *Heterodoxos mexicanos* (2006), Padilla comenta que tanto la influencia de Rulfo como la del realismo mágico de García Márquez representaban "una manera de ver la literatura, que en aquel entonces era inevitable" para ellos (157).

no lo mencionen en el prólogo, la importancia de Carlos Fuentes, cuya obra será determinante en el tratamiento de los fines paródicos de *Variaciones sobre un tema de Faulkner*.[3]

Variaciones se estructura en forma de diario, escrito por Hugo, el melancólico y a veces ridículo protagonista que funge como alter ego de los autores (alter ego del cual desean deshacerse). La historia de Hugo es la siguiente: anteriormente vivía en la Ciudad de México donde trabajaba de oficinista, pero hace algún tiempo que se mudó a la Ciudad de Guanajuato con la intención de habitar un espacio más propicio para la escritura de cuentos rurales. En Guanajuato, añorando a María, su antigua novia, pero viviendo y padeciendo con Marcela, Hugo trabaja como profesor en la universidad mientras escribe cuentos rurales (incluidos a lo largo del diario) que desea enviar a un concurso convocado por "A. Estivill, I. Padilla, E. Urroz y J. Volpi" (21).[4] (Es decir, los autores aparecen también como personajes en la novela convocando el concurso.) Según avanza la narración Hugo se obsesiona cada vez más con sus historias rurales, repletas de lugares comunes y fuertemente influenciadas por la obra de Rulfo y el realismo mágico marquesiano. La obsesión de Hugo llega a tal punto que en las últimas secciones se entremezclan las historias de sus relatos con la suya. Al final, Hugo se fusiona con Anselmo, el personaje principal de sus cuentos, y la historia termina con un Hugo abatido, al borde del suicidio.

[3] De hecho, la parodia a la figura de Rulfo parece iniciar desde el mismo título de la novela. Recordemos que a lo largo de su vida Rulfo negó la posible influencia de Faulkner en su obra, sobre todo en *Pedro Páramo*. Al elegir el título de *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, los cuatro autores estarían burlándose de la innegable influencia del escritor estadounidense en Rulfo. De cierta forma, el título representaría una pequeña venganza por parte de los autores en contra de la influencia de Rulfo en sus primeros cuentos. Por otro lado, al igual que Rulfo, sabemos que García Márquez es otro de los escritores hispanoamericanos fuertemente influidos por Faulkner.

[4] Varios de los relatos intercalados en *Variaciones* están incluidos en la colección de cuentos *Subterráneos. Cuentos del asfalto y la vereda* (1990) de Ignacio Padilla.

Una vez que Hugo se dispone a escribir e incluso antes de ofrecernos su primer cuento, notamos la fuerte influencia de Rulfo. Ya en la segunda página de la novela, Hugo escribe la siguiente sentencia:

> Dos reglas antes de iniciar la destrucción:
>
> Primera: acuérdate de Rulfo, memorízalo, estúdialo, aprópiatelo hasta hacerlo tuyo;
>
> Segunda: olvídate de él para siempre. (22)

Sin embargo, la única regla que seguirá Hugo será la primera, ya que la sombra de Rulfo estará siempre presente en sus relatos, ya sea en el aspecto temático, estilístico o estructural.

Desde el punto de vista temático, los relatos tratan las historias más comunes de la narrativa mexicana de la Revolución. Cuentan, por ejemplo, historias de generales, el asesinato de algún caudillo o el tráfico de armas ejercido por un grupo de bandidos. El viejo refrán "Pueblo chico, infierno grande" también se ve reflejado en los cuentos de Hugo, ya que en ellos aparece el típico drama de una pequeña comunidad rural en la que cada habitante se entera de los pormenores de las vidas ajenas (al estilo de *Al filo del agua* de Agustín Yánez).

Además, en los cuentos de Hugo no faltan los personajes estereotípicos: la "santa," la "puta," el "General," la "mendiga," y desde luego, el "cura," porque "en todo cuento rural debe haber un cura viejo y achacoso, terco y algo maldito" (82). Alguien que tampoco puede faltar es el típico macho revolucionario, representado por Anselmo. Mientras imagina los rasgos característicos de este personaje, Hugo escribe: "Anselmo, te imagino: eres bastante 'rural': ojos como balas, negros, ceño fruncido, labio de bezo, bigote tupido y húmedo, paliacate, carrilleras anchas, patizambo. No puede ser de otro modo: serás un criminal revolucionario, un forajido, un asesino" (40).

Estilísticamente, Hugo se cerciora que sus frases parezcan rurales. Cuando hay que transcribir diálogos, lo hace "abusando de la ortografía más que evadiéndola," por ejemplo al "escribir 'guarache' con g" (22). Si una frase no suena demasiado rural, lo anota para después cambiarla. En los momentos en que lo abandona la imaginación y no se le ocurre nada que decir, cuando escribe una historia que en su opinión es demasiado predecible (todas lo son), o cuando no encuentra la forma de expresar lo que desea, siempre regresa a una de las técnicas rulfianas por excelencia. Es decir, al "Silencio. Mejor no decir nada" (23).

Una vez que ha encontrado "su" propio estilo, Hugo imagina el espacio adecuado en el cual se desarrollarán sus historias. Así surge el poco original pueblo de Cruz de Piedra, con fuertes resonancias de Luvina y Comala.[5] Cuenta el narrador que Cruz de Piedra está compuesto por "un centenar de casas construidas [de] madera ennegrecidas por el humo perpetuo de los fogones y techos rojizos que el vendaval desmoronaba sobre los corrales." Es, así mismo, un espacio ocupado por "hombres y fantasmas que vagaban desde una estación hasta una capilla en ruinas" y en donde los habitantes "nacían y morían en la pobreza, laboraban una tierra enferma" (42). Un detalle que no podía faltar en Cruz de Piedra es el intenso calor, como en la obra de Rulfo, que contrasta con la cómica dedicatoria de *Variaciones* a: "Brooke Shields, recuerdo del sol en Miami Beach" (17).

A lo largo de la novela, existe un cuento que obsesiona a Hugo: "Crimen de silencios." En dicho relato, vemos el modo en que Hugo experimenta con la forma de *Pedro Páramo*, pero con pésimos resultados.[6] La anécdota principal tiene que ver con un triángulo amoroso: Anastasia, casada con Toño Bermúdez, tiene relaciones extramaritales con Pepe Laveaga hasta

[5] Este pueblo es invención de Padilla y proviene de su cuento "El héroe del silencio," primer relato de *Subterráneos*.
[6] Recordemos que antes de titular la novela *Pedro Páramo*, Rulfo la había titulado *Los murmullos*. "Crimen de silencios" tendría resonancias de este primer nombre de la novela de Rulfo.

que sus hijos la descubren y le cuentan a su padre. A esta primera historia se le agrega una segunda acerca del asesinato de Andrés, hermano de Anastasia, ocurrido nueve años atrás. El cuento debería ser sencillo, sin embargo, se complica por el afán experimental que de repente le nace a Hugo. Desde el punto de vista temporal, la primera historia se divide en dos partes: a) el presente narrativo en el cual Toño decide enfrentar a la infiel y b) los sucesos ocurridos el día anterior cuando los hijos de Toño descubren a Anastasia con Pepe. Además de incluir los dos planos temporales, Hugo decide añadir dos monólogos interiores: uno de Toño y otro de Pepe. A estas cuatro instancias se le agregan las secciones en las cuales el narrador comenta los hechos y describe la geografía del lugar.

Para que el lector comprenda el cuento, a Hugo se le ocurre diferenciar los pasajes a través del uso de distintas comillas, el diálogo y cursivas. En la primera historia, los pasajes que tratan del día anterior son transcritos en forma de diálogo. En ellos, Anastasia y Pepe se ven a solas y Toño se entera de la traición de su mujer gracias a sus hijos: "—Dime, ¿estás seguro, bien seguro, Anselmito? —Sí, papaíto. Hacían ruido los dos" (30). Los párrafos en cursiva y enmarcados entre comillas inglesas son en los que el narrador cuenta las pláticas de Toño y sus hijos a lo largo del cuento: ""*Se olía que algo andaba mal con Anastasia. Lo único que le faltaba era oírlo y confirmarlo. Si los niños lo habían visto, ya no quedaba duda*"" (34). Los monólogos interiores de Toño, ubicados en el presente narrativo, y en los cuales reflexiona sobre su complicada situación con Anastasia, se distinguen por estar escritos en redondas y enmarcados en comillas inglesas: ""¿Por qué no mejor me voy y me llevo a los chamacos conmigo? Ya podía sospechar algo así de Anastasia. Que la perdone la Virgen"" (32). Por su parte, los monólogos de Pepe, en los que analiza la situación del engaño, y que también se ubican en el presente narrativo, se encuentran en redonda entre comillas sencillas, como vemos en el siguiente

ejemplo: "'Ese Toño que parió su madre, me lo vengo a encontrar en la mera puerta de su casa. Ya vengo de tan lejos y me lo hallo aquí'" (31). Por último, y para usar los tres tipos de comillas, Hugo emplea las angulares para distinguir los pasajes en los cuales su narrador cuenta la historia del triángulo amoroso y agrega un toque poético de color local con frases como esta: "<<Venía por el camino ancho, el mismo por donde bajaba Antonio casi siempre. Un sol infame abrasaba las piedras blancas, le hería los ojos>>" (30). Como si tanta confusión no fuera suficiente, Hugo continúa experimentando. Al incluir la segunda historia sobre la muerte del hermano de Anastasia, se le ocurre utilizar solo letra cursiva, sin comillas: "*Andrés, el hermano entrometido de Anastasia, conocía los asuntos de las armas. Sabía mucho y era necesario callarlo*" (31).Y, finalmente, los pasajes que vienen en letra redonda y sin diálogo ni comillas de ningún tipo, son en donde el narrador comenta el asesinato de Andrés y el desenlace del cuento y en los cuales agrega frases de este tipo: "Sí, lo había hallado. Lo estaría matando. La noche estaba llena de grillos, tibia como un muslo de mujer. No había luna que hiciera un solo ruido" (35).

Debido a su torpe estructura, el cuento de Hugo se vuelve tan confuso que incluso el editor le pide explicaciones sobre lo que pretendió hacer. Hugo lo comenta de la siguiente manera:

> El que está subiendo por la loma en el primer parágrafo del cuento es Toño Bermúdez, mientras el que sube la loma en el segundo parágrafo es Pepe Laveaga. Lo primero ocurre poco después cronológicamente; en realidad ocurre al otro día. Bueno, en realidad Toño Bermúdez aún no se decide a subir y vengarse. El [otro] asunto [sobre la muerte del hermano de Anastasia] comienza nueve años atrás, cuando Andrés se mete en lo que no le importa. Mira: si la gente se toma su tiempito lo va a entender. Deja y te hago un dibujo. (79)

Después continúa con la explicación del uso de los paréntesis y las cursivas para diferenciar los pasajes hasta que el editor se harta y le dice: "— ¿Y por qué no, de una vez, le pones mapas, serpientes y escaleras?" (81). Y agrega irónicamente: "—Esta obra sí que es original. Es una mierda" (78). Al final, la aplicación de la estructura de *Pedro Páramo* a un cuento no le funciona a Hugo.[7] Si una de sus sentencias reza "*El escritor nunca debe adivinar, sino apostar*" (23, énfasis original), en esta ocasión Hugo pierde la apuesta.

A lo largo de "Crimen de silencios", la Compañía Antirruralista parodia las técnicas empleadas por Rulfo en su novela mediante la exageración. Es por ello que a través del cuento se elabora una estructura altamente fragmentada y se halla una serie de saltos cronológicos exagerados. Además, se lleva a cabo un empleo excesivo del diálogo y monólogos interiores que dificultan todavía más la comprensión del relato, cuya anécdota en realidad es sencilla. Si con *Pedro Páramo* Rulfo nos lleva a un tiempo mítico repleto de fantasmas, con "Crimen de silencios" no pasamos de un relato terrenal y humano, a pesar de sus complejas técnicas narrativas. La pregunta que salta a la vista es la siguiente: ¿por qué la Compañía Antirruralista parodia estas técnicas narrativas vanguardistas que le permitieron a Rulfo escribir una novela moderna? Hay que subrayar que la historia principal que se cuenta en "Crimen de silencios" es muy similar a las de Rulfo. Es una historia que narra cómo y por qué sucedió la destrucción familiar de los Bermúdez, como en la novela y varios de los cuentos de Rulfo. Ayuda a entender, además, por qué Anselmo se convirtió en un asesino revolucionario debido a la falta del padre. Es una historia común que Hugo pretende vender como genial, disfrazándola de novedosa a

[7] Además de imitar la estructura de *Pedro Páramo*, "Crimen de silencios" podría estar también relacionado con "El hombre", uno de los cuentos de Rulfo más experimentales estructuralmente. Su anécdota, además, tiene que ver precisamente con venganzas y asesinatos.

través de técnicas narrativas más complejas. Los autores de *Variaciones* parecen autocensurarse y se resisten a seguir escribiendo la misma historia una y otra vez.

La parodia continúa en *Variaciones*, solo que ahora se enfoca en algunos de los elementos más característicos de la obra de Gabriel García Márquez. Hugo sigue con su afán imitativo y crea una genealogía al estilo de *Cien años de soledad* (1967), aunque no tan amplia, ya que apenas incluye tres generaciones. Como la mayoría de los personajes en la novela del colombiano, los nombres de los personajes de Hugo empiezan casi siempre con la letra A. No hay Arcadios, Amarantas o Aurelianos, pero sí está Anastasia, Andrés, Antonio y Ácates. Del mismo modo, emplea de sobremanera elementos mágico realistas. En las historias encontramos buitres que guían a personajes a la muerte al engañarlos con la promesa de encontrar oro en el desierto, generales de la Revolución condenados a no morir jamás para pagar sus crímenes, colgados que nunca mueren en la soga, o niños que nacen con cabeza de serpiente.

El mejor ejemplo paródico del realismo mágico lo tenemos en el cuento "Ojos que no ven." El protagonista es una vez más Pepe Laveaga, quien desaparece nueve años de Cruz de Piedra después de haber ordenado la muerte de Andrés. No abandona Cruz de Piedra, sino que su desaparición es literal, ya que paulatinamente comienza a hacerse invisible. Según cuenta el narrador:

> Tras la muerte de Andrés . . ., carcomido por la tristeza, su cuerpo empezó a hacerse invisible. Los signos iniciales fueron mínimos, pero la enfermedad no tardó en agravarse. A una palidez crónica, le siguió una descomposición paulatina y la pérdida total del pigmento de la piel. La oreja izquierda fue la primera en difumarse: Isidro Valderrama se lo hizo notar sin ninguna consideración. "¿Y tu pinche oreja dónde quedó, Pepe?" (55)

En poco tiempo Pepe desaparece por completo. Aprovechando su invisibilidad, comienza a visitar por las noches a todas las mujeres del pueblo y tener relaciones sexuales con ellas. Todo en Cruz de Piedra se mantiene tranquilo hasta que un día los hombres se enteran y deciden terminar con esta situación. Buscan a Pepe el invisible y le dan una paliza. ¿Cómo lo encuentran si es invisible? Sencillo, su invisibilidad siempre fue una farsa provocada por la actitud de desinterés del pueblo. En otras palabras, durante esos nueve años los pobladores se negaron a reconocer su presencia con esos "Ojos que no ven." Nunca hubo nada mágico en esta situación. Mediante este ejemplo paródico, la Compañía Antirruralista estaría negando el valor estético del realismo mágico al considerarlo como algo desgastado, artificial e inverosímil en la época en que ellos escriben.

El desprecio al realismo mágico por parte de la Compañía Antirruralista quizá no tenga que ver directamente con García Márquez, sino con el desprestigio literario que sufrió el realismo mágico de segunda y tercera generación en Latinoamérica. En la época en que escriben su novela los autores, el realismo mágico se encontraba en devaluación. En particular, en México, por los mismos años en que se escribe *Variaciones*, aparece la novela *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, con su realismo mágico culinario. Esta obra alcanzó un gran éxito editorial, pero la recepción crítica fue pésima al ser considerada como una novela *light* que se preocupaba por vender y entretener al lector. Como escritores jóvenes, los autores de *Variaciones* no podían cobijarse bajo una estética considerada en decadencia y sin reconocimiento ni prestigio literario.

El rechazo a Rulfo y al realismo mágico a través de los cuentos de Hugo se contrasta con la afirmación (aunque también podría ser paródica) de Carlos Fuentes y su obra a lo largo de

Variaciones.[8] Desde la misma dedicatoria de la novela se observan conexiones con la obra de Fuentes, específicamente con *Cumpleaños* (1969), novela breve dedicada "A Shirley MacLaine, recuerdo de la lluvia en Sheridan Square" (67). Como ya se mencionó, la Compañía Antirruralista dedica su novela a "Brooke Shields, recuerdo del sol en Miami Beach" (17), creando una cómica conexión con el calor extremo de sitios como Comala o el Llano Grande, habitados no por estrellas de televisión estadounidenses, sino por muertos u hombres en desgracia.

La elección del espacio, tan importante tratándose de una novela que batalla explícitamente con lo rural, también puede relacionarse con una obra de Fuentes. Se trata de su segunda novela: *Las buenas conciencias* (1959), ubicada en Guanajuato. Significativamente esta obra de Fuentes es "una narración de tipo tradicional, de tipo galdosiano" (52), según comenta el mismo autor en una entrevista con Emir Rodríguez Monegal. Por ello, el espacio en el que se ubica la historia cobra aún mayor importancia. Hay que subrayar que el narrador en *Las buenas conciencias* comenta que "Guanajuato es a México lo que Flandes a Europa: el cogollo, la esencia de un estilo, la castidad exacta" (14). En breve: lo tradicional. Los autores de *Variaciones* parecen aceptar esta afirmación del narrador fuentesiano al ubicar a Hugo en la provincia guanajuatense. Siendo un sitio provinciano, rural y tradicional, se presta para que Hugo escriba sus cuentos.

Por último, el final que le prepara la Compañía Antirruralista a Hugo también tiene afinidad con una novela de Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*. Con los fantasmas de la influencia de Rulfo y García Márquez persiguiéndolo, Hugo comienza a perder la razón. En la última parte de la novela se obsesiona con sus historias de una forma descontrolada. Llega un

[8] Burkhard Pohl ha señalado ya la importancia literaria e intelectual de Fuentes en escritores como Volpi (57), al mismo tiempo que ha destacado la importancia del diálogo intertextual en su obra (53).

momento en el que se enferma, y mientras sufre de fiebre empieza a delirar. Tendido en la cama, al estilo de Artemio Cruz, comienza a padecer su desventura: "Desde que llegaste te la has pasado en cama, con fiebre, sin comer. Lo único que sientes son las líneas que surcan tu rostro y el peso de tu cuerpo empapando las sábanas. Ya no hay un solo eco en tu cabeza, *ni siquiera el ladrido que escuchaste en otro cuento*" (93, énfasis mío). Uno de los cuentos más conocidos y apreciados de Rulfo es "No oyes ladrar los perros." En dos de los relatos de Hugo, "No matarás" y "Ácates y Zacarías," aparece como personaje el perro Ácates, a quien el cura Lugo y Zacarías detestan. Ambos sienten la necesidad de matarlo, pero al final no lo consiguen. El padre Lugo termina asesinando a la sirvienta mientras Zacarías mata a Ácates solo en un sueño. De una forma paródica, la Compañía Antirruralista crea una especie de metáfora en la que la muerte del perro significaría la liberación de Hugo de la influencia de Rulfo. Sin embargo, Hugo no mata al perro y sufre las consecuencias.

Su padecimiento continúa aumentando hasta que se entrelazan las historias y personajes de sus cuentos con la suya. Más que entrelazarse se unen, pues Hugo se fusiona con su personaje Anselmo. Recordemos que Anselmo es el personaje más "rural" de Hugo, con *sus ojos negros como bala, gran bigote y paliacate*. En fin "un criminal revolucionario, un forajido, un asesino . . ." (40). La fusión es descrita en las siguientes palabras —hay que subrayar una vez más la similitud con una de las formas en que se narra *La muerte de Artemio Cruz* (1962):

> Anselmo: escuchas caer el agua de la regadera e imaginas a Marcela entre el vapor. Los espejos están empañados, te pones de pie, sientes que ella se desvanece en el vaho de ese espejo, como tus fantasmas. No la vas a dejar ir tan fácilmente. Olvidas epígrafes, olvidas a Isidro Valderrama pudriéndose en la Sierra Vieja con los dos balazos que tú le diste,… olvidas los ojos de Toño

> Bermúdez en el vientre de un buitre que sabes sobrevolando Guanajuato, olvidas a María. Ojalá nunca hubieras escrito esto. Ahora estás atrapado y tienes que obedecer. (107)

En las secciones finales, la fusión de Hugo y Anselmo continúa hasta que en las últimas páginas se presiente el suicidio del personaje Hugo/Anselmo, pues para él "nada vale la pena" (123), y carga su pistola. Si en *La muerte de Artemio Cruz* Fuentes mata a Artemio como muestra de que los ideales de la Revolución y la Revolución misma han fracasado, en *Variaciones*, la Compañía Antirruralista sigue el modelo de Fuentes al matar a Hugo a causa de su afán imitativo y su escasa originalidad —no por casualidad su padecimiento y muerte son narrados de manera similar a los del personaje de Fuentes.

Si bien en el "Prólogo" los autores de *Variaciones sobre un tema de Faulkner* resaltan la importancia que tuvieron Juan Rulfo y Gabriel García Márquez en sus inicios literarios, hemos visto cómo la obra de Carlos Fuentes cobra mayor trascendencia y resulta más decisiva en la composición de esta novela: mientras se alejan de Rulfo y García Márquez, siguen con mayor fuerza las huellas de Fuentes.

Con *El Llano en llamas* Rulfo se consolidó como uno de los tres *monstruos* del cuento mexicano según anota José Agustín. Para muchos, *Pedro Páramo* es la mejor novela mexicana. La obra de Rulfo abrió el camino hacia la novela mexicana moderna mediante la incorporación de técnicas narrativas vanguardistas como el quiebre lineal del tiempo a través de saltos temporales y espaciales y el uso de monólogos interiores y el diálogo, produciendo con *Pedro Páramo* una obra polifónica y fragmentada, pero altamente estructurada y compleja. Sin embargo, a pesar de su modernidad, la obra de Rulfo se encuentra anclada a la novelística mexicana del campo y la Revolución, representando la cúspide, y al mismo tiempo, la

culminación de dicha tradición. Me parece que esta es una de las causas por las cuales los autores de *Variaciones* se alejan de la obra de Rulfo y se arriman a Fuentes. Rulfo es el padre de la novelística mexicana, pero para las fechas en que escriben los futuros miembros del crack su novela, Fuentes es la mayor figura de la narrativa del país, un escritor profesional y cosmopolita que se mueve en los círculos culturales más variados. Por otro lado, en la obra de Fuentes se halla el humor, la irreverencia y el atrevimiento que los autores de *Variaciones* necesitaban para componer su novela. Nótese, por ejemplo, que apenas dos años antes de *Variaciones*, Fuentes empleó estos tres recursos hasta el cansancio en *Cristóbal Nonato* (1987), sobre todo con su personaje Mamadoc, madre y doctora de todos los mexicanos, mezcla entre la virgen de Guadalupe, las actrices hollywoodenses y el dictador haitiano Papadoc. Finalmente, no olvidemos la importancia que la Ciudad de México tiene en la obra de Fuentes y la novela mexicana moderna. *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) o *Aura* (1962) tratan parcial o totalmente sobre la Ciudad de México, lugar de origen de los autores de *Variaciones* y espacio en el que se ubicarán otras novelas modernas de importancia como *José Trigo* (1966) o *Morirás lejos* (1967). La Ciudad de México como sitio cosmopolita podría representar un escape futuro para los autores de *Variaciones* en contra del espacio local, aunque universalizado, de las historias de Rulfo.

II El debate en torno a la literatura nacional en México (1992) y el "Manifiesto del Crack" (1996)

Si bien los orígenes literarios del crack se encuentran en *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, no será hasta 1996 cuando el grupo comienza a hacer ruido en el ambiente público. Los primeros rumores sobre la aparición del crack se remontan a la XXV Feria Metropolitana del Libro, realizada en la Ciudad de México en junio de 1996. En dicho evento, según anota José

Luis Espinosa, el Grupo Editorial Patria anunció el lanzamiento de una serie de novelas del crack (22); entre ellas, *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi, *Las Rémoras* de Eloy Urroz y *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla. A propósito de la presentación, Leonardo Martínez Carrizales señaló: "La semana pasada, el Grupo Editorial Patria hizo público uno de los capítulos de su nuevo proyecto de trabajo: los novelistas del crack. Se trata de cinco narradores nacidos en los años sesenta que afirman ser los protagonistas de un 'proyecto novelístico —y por ende editorial, crítico y comercial—' que México no había conocido 'desde los años cincuenta'" (50). Dos meses después de la Feria, en agosto del 96, se publicó en la revista *Descritura* el "Manifiesto del Crack," firmado por Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi.[9] El mismo mes, se presentó el "Manifiesto" y las novelas públicamente. Sobre el evento, Arturo Mendoza escribió: "La quinteta 'crackera' saltó la noche del miércoles [7 de agosto] a la arena literaria en el Centro Cultural San Ángel ante un nutrido grupo de lectores, para dar a conocer su manifiesto fundacional y las novelas nacidas del mismo" (21).

Según Volpi, el nombre del grupo se le ocurrió a Palou "después de descartar otras veinte onomatopeyas inglesas (*pum*, *pow*, *splash*)" ("Código", 178). A propósito de este detalle, en un principio Mendoza señaló: "Se llaman a sí mismos 'crackeros' y no porque aspiren el níveo derivado de la cocaína, sino porque son la encarnación de una ruptura literaria que busca renovar la narrativa mexicana contemporánea" (21). Además de esta interpretación como "ruptura literaria," Volpi añadió en una entrevista con José Alberto Castro, "que recurren a esa onomatopeya ya para hablar del *crac* financiero, del bursátil [en México] y del derrumbe de

[9] Nótese que Alejandro Estivill no participa en esta ocasión, y se añaden los nombres de Chávez Castañeda y Palou. En el 2004, con la publicación de *Crack. Instrucciones de uso*, Estivill vuelve a colaborar y Vicente Herrasti se une, conformando así el septeto del crack.

todos los valores establecidos hacia el fin del milenio" (55). Por tanto, significa también crisis: económica, ideológica y moral. Años más tarde, en "Código de procedimientos literarios del *Crack*," Volpi volvería a postular otros significados del nombre, ahora desde una perspectiva más bien irónica. Aparte de reforzar la idea de que crack tenía que ver con el colapso de la bolsa mexicana en 1994, plantea que el crack es a la vez una "broma literaria, es decir, una *broma en serio*," un "grupo literario," "una entelequia en la que sólo creen los susodichos [miembros], más algún crítico despistado," y "una manera de entender la literatura —la latinoamericana y mexicana en particular—" (175, énfasis original). Finalmente, señala que el crack es sobre todo una "amistad literaria" (176). Este último detalle es reforzado por Padilla a lo largo de una serie de ensayos recopilados bajo el nombre *Si hace crack es boom* (2007), en los cuales enfatiza que el crack representa "un conglomerado de amistades literarias" (11). Sin embargo, para críticos como Burkhard Pohl, el uso del nombre tiene que ver con un factor mercantil, ya que lo considera como "una etiqueta generalizante" (55) que sirve como distinción frente a otros escritores. Asimismo, Brent Carbajal ha subrayado la conexión entre los nombres crack y boom, y el afán del primer grupo por conectarse con la generación del 60 (127). De manera directa, los escritores del crack postularían sus intenciones de cobijarse bajo el prestigio literario del boom con todo lo que esto significa.

Antes de pasar al análisis del "Manifiesto del Crack," es necesario ubicarlo en el contexto histórico-cultural en el cual surgió. Para ello hay que remontarse a un debate literario ocurrido en los primeros años de la década de 1990 en México.

El debate en torno a la literatura nacional en México (1992)

Al remontarse a los primeros años de la década del 90 en México y explorar de pasada los debates culturales que se desarrollaron, sin duda, la polémica del Coloquio de Invierno en

1992 entre la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, y la revista *Nexos*, encabezada por Héctor Aguilar Camín, resalta a la vista.[10] El Coloquio fue organizado con la intención de discutir temas muy amplios como la situación mundial y la democracia después de la caída del Muro de Berlín y sus implicaciones para las naciones, especialmente las hispanoamericanas. Se discutía también, las posturas de los intelectuales frente a los cambios políticos recientes. En respuesta a la organización del Coloquio, pero en especial a la colaboración entre *Nexos* y las instituciones públicas (UNAM y CONACULTA), Octavio Paz publicó en *Vuelta*, abril 1992, "La conjura de los letrados." En dicho artículo Paz reaccionaba acaloradamente en contra de *Nexos* por considerar que la cúpula de la revista se había aliado con el estado mexicano, y que el Coloquio representaba una "maniobra para apoderarse de los centros vitales e institucionales de la cultura mexicana" (9). Como respuesta, en mayo del mismo año *Nexos* publicó "Nexos y el Coloquio de Invierno," contradiciendo las ideas de Paz y afirmando no solo el derecho sino también la responsabilidad de las instituciones públicas a participar en eventos culturales.

La polémica del Coloquio de Invierno, sin embargo, no representó el final de las discusiones en torno a la cultura, la sociedad y la literatura durante 1992. Como secuela le siguió el debate entre literatura fácil —o *light*, como se le refiere peyorativamente— y literatura difícil. El debate tuvo principalmente dos rivales: el grupo que pugnaba por una literatura fácil —asociados a la revista *Nexos* y el semanario *Macrópolis*— y los defensores de la literatura difícil, afiliados a la revista *Vuelta*. En 1992, como anotan Alejandro Toledo y Pilar Jiménez Trejo, "*Nexos* se volvió *light* y *Vuelta Hard*" (11). A grandes rasgos, en el debate se discutían las

[10] Para un estudio sobre la controversia, véase Sánchez Susarrey, 68-75. También, para un estudio detallado de las diferencias y semejanzas entre las dos revistas consultar Van Delden, "Conjunciones y disyunciones: la rivalidad entre *Vuelta* y *Nexos*."

siguientes cuestiones: ¿cómo debía ser la literatura que se escribía en México?, ¿cuál debía ser su propósito?, ¿qué temas debía tratar? y ¿cuál era el tipo de lector al que se aspiraba? En *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista* (2011), la poeta y ensayista mexicana Malva Flores ha dedicado ya un breve espacio a este debate, ofreciéndonos un resumen parcial de la controversia (315-29).[11] En esta sección me interesa ofrecer además de un resumen más amplio —pues incluyo otros textos ausentes en el libro de Flores—, un análisis más profundo de la polémica, ver los puntos más discutidos, y señalar diferencias y semejanzas entre ambas posturas.

Mientras que el grupo que apostaba por una literatura fácil entendía que la literatura tenía que ser sencilla, comprensible y divertida para cualquier lector, los defensores de la literatura difícil insistían en que una parte intrínseca de la literatura —y el arte en general— radica en su dificultad y su capacidad de crear a sus propios lectores. Desde el punto de vista temático, la literatura fácil prefería concentrarse en temas y contextos nacionales. En contraste, los promotores de la literatura difícil se interesaban en temas universales. En cuanto a la función de la literatura se refiere, los creadores de literatura fácil consideraban que la literatura debía cumplir con un papel informativo, mientras que los de la literatura difícil hablaban de la posibilidad de un diálogo crítico entre autor y lector. Más allá de sus posturas encontradas, ambos grupos compartían una preocupación específica por el lector, y por tanto, éste ocupaba un rol central en el debate. Los promotores de la literatura fácil entendían que la literatura no debía abusar del lector al ofrecerle textos formalmente complejos, cuyos temas principales fueran la metanarrativa o el juego con el lenguaje. Este hecho obedecía a un deseo por conectarse con el lector de una forma más directa, evitando los problemas que pudieran ocasionar las formas

[11] Flores incluye en su resumen el texto de María Ximena Toledo y Alejandro Toledo "Por una literatura fácil," el de Aurelio Asiain "Lo que hay que ver. El populismo literario y los nuevos científicos" y el de Octavio Paz "Cuantía y valía."

narrativas complejas. Para los defensores de la literatura difícil, la literatura tenía que aspirar a lectores de gusto riguroso que tuvieran la capacidad de entablar un diálogo crítico con el autor. Creían que dicho diálogo surge del interés en los mismos temas por parte del autor y el lector. De este modo, por medio de la lectura el lector recibirá las ideas del autor, pero el primero estará preparado para cuestionar lo que el autor afirma y llegar sus propias conclusiones.

Curiosamente, la polémica no fue iniciada ni por *Nexos* ni por *Vuelta*. El debate comenzó cuando el 26 de marzo de 1992, *Macrópolis*, semanario de la Ciudad de México, publicó una serie de conversaciones editadas por María Ximena Toledo y Alejandro Toledo, titulada "Por una literatura fácil." Entre los participantes en la conversación se hallaban los editores Rafael Pérez Gay y Jaime Aljure, y los escritores David Martín del Campo, Hernán Lara Zavala, Margo Su, Guadalupe Loaeza y José Fabre. Los siete participantes se encaraban frente a frente con un tipo de literatura que percibían como individualista, excesivamente preocupada por la forma y, sobre todo, desconectada del lector. Es decir, se pronunciaban en contra de lo que consideraban como literatura difícil. En palabras de Jaime Aljure, de Editorial Planeta, rechazaban "las excentricidades formales de autores de los años 60 y 70, como Salvador Elizondo . . . que se dejaron de interesar por los lectores" (35). Es por ello que según el mismo Santos, en vez de preocuparse por planteamientos formales, a los escritores que pugnaban por una literatura fácil, "los une el interés por contar una historia" (35). Por su parte, el jefe editorial de Cal y Arena, Rafael Pérez Gay, apunta que lo que se buscaba era crear "una literatura que de inmediato se conecte con el lector" (34).

Para David Martín del Campo, "una de las responsabilidades actuales del escritor es replantearse cómo dirigirse a su público" (36). Para alcanzar una rápida y efectiva conexión, escritores como José Fabre, Guadalupe Loaeza y Margo Su, intentaron atraer al lector por medio

de la sencillez y la brevedad. A propósito de la trascendencia de estos temas en su obra, Fabre apuntaba: "Yo quería escribir un libro sintético que fuera como un comercial de televisión, que fuera divertido" (35). Del mismo modo, Loaeza consideraba que "Lo más fácil es lo que atrae, que llega a mucho más público: desde un intelectual hasta un chofer de Ruta 100" (34). Por su parte, Su entendía que la literatura tenía que adaptarse a la forma de vida del lector contemporáneo, debido a que "Hoy quieres leer novelas que a lo más te duren una semana, como *El imperio perdido*, de José María Pérez Gay, o *La guerra de Galio*, de Aguilar Camín" (37).

Desde el punto de vista temático, los escritores planteaban acercarse a los problemas concretos que afectaban a la sociedad mexicana dentro y fuera del país. Por ejemplo, Hernán Lara Zavala subrayaba que había "que escribir de las cosas concretas, de la crisis de la pareja, de los problemas del tercer país que se está creando en la frontera, con los chicanos, todo lo que nos lleve a nuestra identidad" (37). David Martín del Campo, por su parte, asegundaba las ideas de Lara Zavala al señalar: "Busco hacer una narrativa del país real que vivimos, los problemas que experimentamos" (37).

En cuanto a la función de la literatura dentro de la sociedad, Pérez Gay consideraba que tenía un papel informativo. A propósito del tema, confesaba: "en el siglo XIX los periódicos cumplían ciertas funciones que hoy tienen los libros" (34). Y agregaba: "El trabajo literario consiste, entre otras cosas, en acercarse a la gente y decirle cosas" (34). Por medio de la obra literaria, Loaeza afirmaba, "Es como si de pronto le prestara mis anteojos para que él [el lector] viera el mundo que yo conozco" (34). Este contacto se logra, según Aljure, gracias a que estos escritores "piensan en un lector que puede ser reflejo de ellos mismos en términos de gusto, de ideología, de sensibilidad, de lenguaje" (35).

En resumidas cuentas, los escritores que se postulan a favor de la literatura fácil prefieren crear una conexión inmediata con el lector a través de historias directas, claras y sencillas. Optan también por acercarse a la mayor cantidad de lectores posibles a los cuales pueden informar con sus obras. Resulta coherente, por ende, que la mayoría de estos escritores se sientan afines al periodismo y en especial a la crónica. De hecho, de cierta forma obtienen mayor legitimidad al incrustarse a sí mismos dentro de una tradición literaria mexicana que según Rafael Pérez Gay "utiliza el recurso de la crónica" desde el siglo XIX (33). De modo que este tipo de escritura "no es una cosa improvisada, porque continúa una tradición periodística y literaria muy importante que ocupa años de nuestra narrativa y que ha dado grandes libros" (33). Tradición que continúan escritores como Carlos Monsiváis, quien según Pérez Gay, "es un espléndido representante" de esta tendencia (33).

Dos meses después de la publicación de *Macrópolis*, en su número de mayo *Vuelta* respondió a las declaraciones incluidas en el texto de María Ximena Toledo y Alejandro Toledo con la publicación "Lo que hay que ver. El populismo literario y los nuevos científicos," del poeta y ensayista Aurelio Asiain. En escasas páginas, el autor renegaba de tres aspectos principales de la literatura fácil. Primero, la concebía como una especie de sub-literatura que trataba temas menores y que se preocupaba principalmente de entretener al lector. Acerca de este tema comentaba: "Claro, hasta el menos atento ha oído hablar del fin de los grandes relatos. Que cada quien nos cuente entonces su *historieta*" (11, énfasis mío). Un segundo aspecto que Asiain criticaba era la tendencia de esta literatura hacia lo anecdótico, al igual que sus fines informativos. Basándose en estos detalles, y las conexiones que los escritores a favor de la literatura fácil habían hecho con la crónica, Asiain comparó a esta literatura con el *periódico*; primero porque en ella se halla "el rumor que sigue a los acontecimientos," y segundo, por la

escasa perdurabilidad que puede alcanzar como obra artística (11). El tercer y último punto que Asiain criticó de la literatura fácil fue su excesivo empleo de estereotipos y lo pintoresco. A propósito de este detalle, anotó: "lo entrañable es lo pintoresco, no se nos olvide, y lo pintoresco es lo que mejor se vende. ¿A quién no le gustan las *tarjetas postales*? Además, ¿no es cierto que París es la Torre Eiffel y en Puebla todo pasaba en los portales?" (11, énfasis mío). Historieta, periódico, tarjetas postales; estas son las comparaciones que usó Asiain para caracterizar a la literatura fácil, tendencia que para él ofrecía al lector "lecturas . . . de pisa y corre" (11). Es por ello que concluyó su artículo enfatizando que la literatura fácil proporcionaba "primero . . . la sopita de fideos y [después] el agua para chocolate," haciendo clara referencia a la primera novela de Laura Esquivel (11).[12]

Fieles a su postura, los promotores de la literatura fácil insistieron en sus propuestas. En esta ocasión fue Héctor Aguilar Camín, quien dirigía la revista *Nexos*. En una entrevista con Alejandro Toledo y Pilar Jiménez Trejo publicada también en el semanario *Macrópolis*, Aguilar Camín confesó tener "la intención de hacer una literatura accesible para los lectores," ya que no buscaba abusar de ellos al ofrecerles "novelas tan largas y tan gruesas" (21 y 24).[13] Al responder a la pregunta sobre qué clase de novela pretendía escribir desde sus inicios como escritor de ficción, reafirmó: "Quería dejar atrás cosas que me habían atormentado durante mucho tiempo, y también a una parte de mi generación de escritores, en torno a la experimentación, al juego con el lenguaje, . . . a la novela que escribe cómo se escribe una novela. [Deseaba] presentar las cosas

[12] Bien conocido es que tanto Ángeles Mastretta como Laura Esquivel, cuyas novelas *Arráncame la vida* (1985) y *Como agua para chocolate* (1989) consiguieron grandes éxitos editoriales a finales de los 80, fueron clasificadas dentro de esta tendencia *light*. A propósito de las ventas, María Ximena Toledo y Alejandro Toledo apuntan que la novela de Mastretta había vendido más de 200 mil ejemplares para 1992 mientras que la de Esquivel pasaba los 100 mil (33).

[13] Aquí se cita de *Creación y poder*, libro en el cual Toledo y Jiménez Trejo reeditan la entrevista con Aguilar Camín.

en un formato mucho más transparente . . . para salir de *esa trampa* de la experimentación" (22-23, énfasis mío). Temáticamente, Aguilar Camín buscaba "abordar con sus propios recursos y su sensibilidad literaria los temas que le importan a la sociedad . . . y que en ese sentido debía ser una literatura más puesta en la realidad . . . y las necesidades de lectura del público posible" (23). La entrevista culminó con una declaración curiosa. Le preguntan: "¿Sus obras con qué otras obras se relaciona?, ¿se siente afín a quién?" (35). Veamos la contradictoria (quizá irónica) respuesta de Aguilar Camín:

> Me siento tremendamente afín a Fuentes como narrador. Fuentes ha sido para mí un surtidor de lecturas, de inquietudes, de conocimientos y *me ha apantallado* toda la vida. Me parece un escritor de una prolijidad, de una riqueza, de una *complejidad realmente balzaciana*. Su obra es un *increíble vertedero de ideas novelísticas, de ensayos narrativos, de experimentaciones y de riesgos*. Va con tanta facilidad de un género a otro que *me abruma y me deslumbra*. No tengo la menor posibilidad de una obra de esa envergadura. Mi idea de la literatura . . . es cada vez más personal. Tengo esas fantasías ambiciosas de hacer novelas que sean como ejercicios clásicos, que incluyan batallas y todo eso. (35-36, énfasis mío)

La respuesta de Aguilar Camín parece una broma irónica. A lo largo de la entrevista defiende su postura de entender la literatura como algo accesible y sencillo, y define la experimentación formal como una "trampa" en la que cayó toda una generación de escritores. Después dice sentirse afín con Carlos Fuentes, escritor experimental si los hubo en México, aunque lo haya *apantallado*, *abrumado* y *deslumbrado* por ese "vertedero de ideas novelísticas" que representa

su obra. Por otro lado, puede ser que Aguilar Camín hable en serio, y que le atraiga la parte realista/balzaciana que Fuentes ha conservado a lo largo de su obra.

El debate no terminó con la entrevista de Aguilar Camín. En el número 188, julio 1992, *Vuelta* volvió a la carga al publicar una serie de ensayos que por título general llevaba "En defensa de una literatura difícil." En la presentación de los ensayos, nuevamente Aurelio Asiain realizó una fuerte crítica a los defensores de la literatura fácil al afirmar:

> *En nuestro país, un grupo de periodistas doblados de escritores — y metidos, con buena fortuna, a editores— se pronuncia desde hace años por una "literatura democrática" que, definida plebiscitariamente, encuentra su legitimidad en su naturaleza política antes que en sus virtudes literarias. Con el loable propósito de fomentar el desarrollo del mercado literario nacional mediante la introducción de baratijas, las obras "democráticas" defienden como su mayor virtud su ligereza y propagan el gusto por lo pintoresco y lo anecdótico. De la literatura* light *al libro de texto hay sólo un paso*. (11, énfasis original)

Menos violento, pero igual de crítico que las palabras de Asiain, resultó ser el ensayo de Octavio Paz, titulado "Cuantía y valía," proveniente de su libro *La otra voz: poesía y fin de siglo* (1990). En su texto, Paz analizó el efecto que los *best-sellers* y el negocio de la industria editorial tienen sobre la literatura y la sociedad. A propósito de esto, anotaba: "una literatura se muere y una sociedad se degrada si el propósito central es la publicación de *best-sellers* y de obras de entretenimiento y de consumo popular" (14). De acuerdo con Paz, el problema radica en que la producción de *best-sellers* conduce a la homogeneidad y provoca el fin del diálogo entre autor y lector. Apuntaba: "El ideal es un solo público: todos con el mismo gusto y todos leyendo el mismo libro. Ese libro es muchos libros: cada día se publica uno nuevo y de un autor distinto.

Pero todos esos libros son, en realidad, el mismo libro" (14). Además, concluía Paz: "aunque aumente el número de lectores . . . la noción misma de interlocutor se desvanece. Y con ella, el diálogo entre autor y el lector" (14).[14]

No podemos terminar este debate sin mencionar un texto muy particular del también escritor Enrique Serna. En 1994 durante el VII Encuentro Internacional de Narrativa en la Ciudad de México, Serna presentó la ponencia "Vejamen de la narrativa difícil." En ella, en vez de respaldar a alguna de las dos vertientes, las criticó a ambas duramente. A la literatura fácil la caracterizó como "bazofia," "novelas chatarra" y "subliteratura . . . hueca y previsible" (288, 289, 290). A la literatura difícil, por otro lado, la culpó de "deliberado elitismo," de haber convertido la "experimentación en canon" y así haber "propiciado" la literatura fácil. Como mayores ejemplos de esta tendencia destacó a *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso y *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes, novelas a las que se refirió como "engendros monumentales" (295). Con la ponencia de Serna terminó el debate entre la literatura fácil y difícil, al menos por un tiempo. Como veremos en la siguiente sección, varias de las posturas críticas expuestas en el "Manifiesto del Crack" responden directa o indirectamente a las ideas discutidas en la polémica.

"Manifiesto del Crack": Un grupo en busca de su genealogía y lectores críticos

La publicación de un manifiesto literario a finales del siglo XX resulta desde el arranque un acontecimiento extraño, o mejor dicho, anacrónico.[15] Christopher Domínguez Michael apenas días después de la presentación y defensa del "Manifiesto" por parte de los escritores del *crack*,

[14] Malva Flores anota que "La lucha a favor de la literatura que no se definía "plebiscitariamente", ni con base en la tiranía de la industria editorial, duró lo que la vida de *Vuelta*" (323).
[15] Volpi señala que "La sola idea de que alguien fuese capaz de publicar un manifiesto literario en 1996 debió alertar a los críticos sobre el carácter a la vez paródico y provocador del asunto" ("Código", 177).

apuntaba que "el numerito del manifiesto sólo ha funcionado una vez, con el surrealismo, y desde entonces vemos reposiciones de la misma obra, que de iconoclasta pasó a ser académica" ("La bronca", 1). Por si esto fuera poco, Alberto Castillo Pérez señala que el "Manifiesto del Crack" es "un texto con pocos riesgos formales. Parecería que los del *Crack* se hubiesen remetido a la poética de Aristóteles para seguir al pie de la letra la muchas veces mal entendida receta que dicta que todo texto debe tener planteamiento, desarrollo y desenlace" (84).

Estructuralmente el "Manifiesto" se encuentra dividido en cinco apartados, cada uno escrito por uno de los autores. Enfatizando su naturaleza fragmentada, Castillo Pérez nota que "No se trata, en todo caso, del manifiesto de las vanguardias en el que la certidumbre de haber encontrado el camino correcto se destacaba sobre todo. Al contrario, la autoría múltiple y la división temática entregan de inmediato la idea de multiplicidad de voces e ideas" (83). En efecto, existen múltiples ideas y voces. Sin embargo, a pesar de esta multiplicidad, todas las voces apuntan a un solo objetivo: hacerse de un lugar dentro del campo literario mexicano a través de distintas estrategias como la autopromoción, la negación del valor literario de algunos autores (o incluso de su existencia) y la reducción de la tradición literaria mexicana mediante la postulación de una supuesta genealogía a la cual pertenecen.

Más que por sus ideas originales sobre teorías de la novela, el "Manifiesto" se destaca por el espacio tan importante que se le dedica a la crítica literaria.[16] Es decir, a lo largo del texto los escritores del crack ocupan gran parte de su tiempo para realizar una crítica de la tradición

[16] Alberto Castillo Pérez, en el estudio más riguroso y detallado que conozco sobre el "Manifiesto del Crack," resume las propuestas teóricas del grupo de la siguiente manera: "Intención del movimiento: escribir novelas "profundas", con exigencias y sin concesiones para un reducido grupo de lectores cansados de concesiones y complacencias. Temática: no hay un tema definido. La noción "temas sustanciales", si bien dice poco, es lo único a lo que podemos asirnos para el posterior estudio de las novelas. Propuesta estilística: estructura no lineal. Sintaxis compleja. Búsqueda de un léxico amplio. Polifonía narrativa. Propuesta estética: grotesco. Caricaturización. Realidad dislocada. Propuesta espacio-temporal: cronotopo cero. No espacio, ni lugar. Todos los espacios y lugares" (84).

narrativa mexicana; otras veces sirven de críticos y promotores de su propia obra y la de sus compañeros.[17] Además, existe la efímera mención, con aparente desenfado y desinterés, de que la crítica se ocupe del estudio de sus obras. De este modo, por un lado la crítica les servirá para posicionarse dentro de cierta tradición novelística en México: la literatura difícil, o profunda, como la llamará Eloy Urroz. Por el otro, la crítica les ayudará también a distanciarse de la literatura fácil o *light*, como ellos la llaman. Como señala Pohl, el "Manifiesto" servirá como "contradiscurso a la actualidad literaria del país" (53).

Al analizar la actualidad de la narrativa mexicana en aquellos años, los escritores del crack insistían en que en los últimos lustros ésta había naufragado. Ignacio Padilla consideraba, por ejemplo, que lo que en aquellos años se hacía era una excesiva imitación del realismo mágico marquesiano. Entendía que el realismo mágico se había "convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico" (217).[18] Por otro lado, se decía harto del excesivo nacionalismo literario y de "discursos patrioteros que por tanto tiempo nos han hecho creer que Rivapalacio escribía mejor que su contemporáneo Poe, como si proximidad y calidad fuesen una y la misma cosa" (217). Para él, era insoportable la tendencia "de escribir mal para que se lea más, que no mejor" (217). Por su parte, Eloy Urroz asegundaba las ideas de Padilla al afirmar que la novela producida durante aquel periodo se caracterizaba sobre todo por su conformismo. Existía un grupo de "novelistas que no escriben o, peor aún: escritores que no pueden llamarse novelistas" (215). Durante ese periodo, afirma, se publicaron textos "apócrifamente literarios" en los cuales los novelistas no asumían riesgos estéticos ni formales (215).

[17] Por ejemplo, Jorge Volpi, quien es el escritor más conocido del crack, en su sección del "Manifiesto" se dedica casi exclusivamente a reseñar las novelas de sus compañeros de grupo.
[18] Se cita del "Manifiesto del Crack," incluido en *Crack. Instrucciones de uso* (2004).

Al hablar del significado que acarreaba el nombre del grupo, se mencionó primeramente su conexión con una "ruptura literaria." Pero es necesario destacar que esta ruptura es mínima y un poco ridícula. Con el "Manifiesto" los escritores "rompen" con la narrativa de Mastretta y Esquivel, además de los autores arriba mencionados cercanos a la literatura fácil. Por otro lado, intentan acercarse a los promotores y representantes de la literatura difícil y sus ambiciones cosmopolitas (entre ellos Asiain menciona a *Los contemporáneos* y desde luego tendríamos que añadir a Octavio Paz). Si los defensores de la literatura fácil se proclamaban en contra de la metanarrativa, la complejidad estructural y el juego con el lenguaje, los escritores del crack presumen apostar precisamente a favor de estos tres puntos, y con ello, producir una literatura difícil. Por otro lado, con el énfasis que se pone en la presencia e importancia de la literatura "*light*" pareciera que ésta fuera la única tendencia, o por lo menos la más dominante de la época en México. Pero si algo destaca en la literatura mexicana de los 80, según críticos como Evodio Escalante, es precisamente su variedad de formas y temáticas ("Encrucijada de los ochenta").[19]

En contra de la "literatura de papilla-embauca-ingenuos, la novela cínicamente superficial y deshonesta" (216), es decir la literatura fácil, las novelas del *crack*, comentaba Urroz, apuestan por la "novela profunda." Este término fue acuñado por el crítico John S. Brushwood en su conocido libro *Mexico in Its Novel: A Nation's Search for Identity* (1969) para resaltar los logros (sobre todo su complejidad narrativa y la profundidad que alcanza en los

[19] Escalante anota en 1988: "Una revisión de la narrativa mexicana de los últimos años, indica que nos encontramos ante un campo conflictivo, variado, heterogéneo, en el que se advierten diferenciaciones y entrecruzamientos verdaderamente notables" (9). Y más adelante ofrece siete ramificaciones dentro de la narrativa mexicana de la época: 1) *El endurecimiento del realismo* con Josefina Vicens como representante, 2) *La imaginación vernácula*: Daniel Sada y Jesús Gardea, 3) *El realismo compensatorio*: Héctor Aguilar Camín y Ángeles Mastretta, 4) *La imaginación del desastre*: Carlos Fuentes y José Agustín, 5) *El realismo autolimitado*: Guillermo Samperio y Juan Villoro, 6*) El realismo político-generacional*: Héctor Manjarrez y 7) *La imaginación intelectual*: Sergio Pitol y Francisco Hinojosa (9-16).

temas tratados) de la novela de Agustín Yánez, *Al filo del agua* (1947). Como continuadoras de esta tradición novelística, Urroz añade *Los días terrenales* (1949) de José Revueltas, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz (1962)* de Carlos Fuentes, *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso y *La obediencia nocturna* (1969) de Juan Vicente Melo. De este modo, Urroz construye la genealogía de la "novela profunda." Hace falta subrayar que según Castillo Pérez, Urroz comete un pequeño pero significativo error. Comenta que "El término utilizado por Brushwood, al menos en el origen del inglés, es *deeply searching novel*. [Además, Brushwood] tampoco establece este término como una categoría ni realiza un listado en el que señala cuáles de las novelas que estudia pueden ser consideradas dentro de esta tradición" (86-87). A pesar del error y la deliberada construcción de la tradición de la novela profunda, considero que estos hechos no tienen mayor importancia en cuanto al objetivo de los escritores del crack se refiere. Por lo contrario, les ayuda a crear su propia genealogía, y aferrados a ella, se auto-proponen como sus continuadores. Una vez posicionados junto a esta tradición narrativa mexicana, los escritores del crack declaran el final de la otra tendencia: es decir, de la literatura *light*. En palabras de Padilla, el "Manifiesto" y las novelas del crack representan el "acta de defunción generalizada, no sólo literaria, sino aún de la circunstancia" de la tendencia a producir literatura poco arriesgada y sin intenciones de renovación (217).

Si pretenden ser los continuadores de la novela "profunda," ¿a qué público lector dirigirán los escritores del crack sus novelas? Eloy Urroz anota que "El dilema pues, con este grupo de novelas *Crack* es el de que, heroicamente, pretenden la hazaña de encontrar lo que Julio Cortázar denominó 'participación activa' en sus lectores justo cuando una abominable 'renuencia' es lo que vende y a su vez lo que consumen sus lectores" (214). ¿Cómo resolver el

dilema? Enfocándose en un grupo selecto de lectores, según Urroz, ellos buscan "lectores honestos" (214). Él cree que "en alguna parte de nuestra República Iletrada existe un grupo de lectores hartos, cansados" (215). Y agrega paternalmente: "Ellos, ustedes, ya no pueden ser engañados" (215).

Ahora bien, ¿quién es ese lector honesto? ¿Cuáles son sus características? Urroz no lo define. Sin embargo, basándose en las propuestas del *crack*, podríamos decir que el lector honesto puede entenderse como la persona que esté realmente interesada en leer novelas "profundas," y que se comprometa a participar activamente en la lectura. ¿Pero en nuestra época, de dónde puede provenir un lector con estas características? Muy probablemente, un lector honesto solo puede existir en el campo de los especialistas: llámese crítico literario, escritor profesional de ficción o estudiante universitario. En un mundo, como los mismos escritores del crack señalan, en el que el entretenimiento se halla en la tecnología avanzada, resulta sumamente complicado que alguien prefiera leer una novela "profunda" en lugar de entretenerse viendo una película o disfrutando de videojuegos interactivos.[20] En concreto, parece que en el fondo la búsqueda de un lector honesto para las obras del crack apunta más bien a un deseo, disfrazado de desinterés, por llamar la atención de los especialistas.[21] Comenta Padilla sobre la propuesta estética de los miembros del *crack*: "dejaremos a otros más piadosos elaborarla en su momento, que sin duda lo harán" (217). Castillo Pérez considera que "Estos jóvenes escritores no pretendían, al menos eso parece, llegar a las masas, sino a un grupo reducido que se interesase en

[20] Ver por ejemplo el apartado que abre el "Manifiesto" de Pedro Ángel Palou, en el que citando *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino, reflexiona sobre los retos que tiene hoy en día la literatura al enfrentarse a "las tecnologías del entretenimiento" e intentar atraer lectores (209).
[21] De hecho, en el capítulo "Lo que pasó después del *Crack*: la búsqueda de lo universal en la novela," Gabriel Osuna Osuna, señala que los objetivos del "Manifiesto" eran "provocar controversia al criticar el "vacío" ante el cual había caído la literatura mexicana, y llamar la atención" (106).

otra forma de novelar, la suya" (84). Y concluye al afirmar que el crack es "un movimiento nacido desde la élite cultural mexicana y dirigido hacia este mismo grupo" (84).

De hecho, el elitismo cultural fue uno de los puntos más criticados del grupo desde sus inicios. En "Del *boom* al *crack*," Tomás Regalado López considera que la recepción del "Manifiesto" en México fue "unánimemente negativa" (155). Hasta cierto punto tiene razón. Una de las primeras críticas que recibió el crack fue la del escritor Guillermo Fadanelli. En "La literatura del Frac," que desde el mismo título muestra su intención satírica, respondiendo directamente a algunas de las posturas expuestas por los escritores del crack en su "Manifiesto," Fadanelli se mofó de ellos al tacharlos de jóvenes universitarios elitistas y tecnócratas que intentaban salvar la literatura mexicana desde los talleres literarios, incluso si era necesario renunciar a sus domingos (8). A propósito del nombre y la crítica hecha por los escritores del crack a la literatura *light*, Fadanelli anotó: "allí están ellos: la Generación del Frac, dispuestos a ponerle el *smoking* a la literatura, a vestir de etiqueta al pueblo; porque allí, mugrosos como los ven, los lectores son muy inteligentes. [N]uestros tecnócratas . . . vienen a remediar el desmadre que han hecho con las letras los mestizos" (8). De igual manera, se divirtió parodiando la forma paternalista en que los escritores del *crack*, especialmente Urroz, se dirigieron al lector para decirle que ya existía una literatura que no era complaciente con él, como la *light*: "sabemos que tú puedes ser inteligente, que tú no eres lo que te han hecho creer" (8). Continuando con el mismo tema del lector, Fadanelli cuestionó humorísticamente si los lectores en realidad deseaban recibir textos complejos desde el punto de vista formal y lingüístico. A propósito de *Si volviesen sus majestades*, aunque no menciona el nombre, apunta: "los lectores son muy inteligentes, ansiosos de leer en español del siglo XVIII, aterrados ante la sombra inminente de la mala literatura" (8). Las posturas de Fadanelli con respecto al crack no son para nada sorpresivas,

viniendo de un escritor que cataloga su escritura como "literatura basura." De manera general, se encuentran en polos distintos. Apenas un mes antes de la nota de Fadanelli, en una entrevista Jorge Volpi había posicionado a este escritor dentro de la tendencia que seguía a la generación "X" estadounidense, formada por escritores "que no se interesan por el éxito, que trabajan porque no tienen otro remedio y disfrutan de los placeres mínimos" (Castro, 53).

De las otras respuestas al surgimiento del crack en México en 1996, sobresale muchísimo una de Christopher Domínguez Michael. En un texto breve en el que apenas pone atención al manifiesto y las novelas, y que lleva por título "La bronca de las generaciones," delinea las distintas generaciones literarias mexicanas en el siglo XX. Curiosamente, y sin duda el aspecto más interesante, es que se apropia el nombre de "Generación del *crack*" para definir la última generación del siglo en México, en la cual se incluye a sí mismo (1). Domínguez consideraba que las actitudes del grupo eran sintomáticas de una generación post 68 cercana a las políticas culturales del estado y alejada de preocupaciones sociales y políticas. En palabras del crítico:

> Me temo que los crackientos somos, en el terreno de las artes, las letras y la política, la generación más mimada del siglo. Hijos de los próceres del 68, nos tocó el orto del welfare-state cultural, hemos sido multibecados y recontrapublicados desde los 18 años; salimos a marchar a las calles sin temor a que nos apalearan los granaderos, gozando de las movilizaciones democráticas (o antidemocráticas) del temblor de 1985, de las elecciones del 88, del jolgorio zapatista del 94. (1)

De manera que la recepción del crack en México no fue "unánimemente negativa" como anota Regalado López. Para críticos como Domínguez Michael, el crack, más que un grupo literario, parece ser una actitud generacional. Al final, el objetivo "provocador" del "Manifiesto" al que se

refería Volpi funcionó, pues atrajo las respuestas de varios personajes del mundo literario mexicano. Por otro lado, el "Manifiesto" también les sirvió para rechazar la literatura *light* y el realismo mágico de segunda generación y crearse una genealogía fundamentada en la tradición que llaman de la "novela profunda."

III Una visión volpiana sobre el crack y la continuidad de la tradición narrativa latinoamericana

Siguiendo de cerca la recepción que se le da a su obra y a la de sus compañeros, Jorge Volpi publicó "El fin de la narrativa latinoamericana," ensayo en el cual respondió de manera muy creativa a algunas de las críticas negativas que tanto él como el grupo del crack han recibido.[22] Antes de discutir la trascendencia del ensayo de Volpi en la autoconstrucción del *crack*, analizaré brevemente las anotaciones hechas por algunos críticos a las que me parece Volpi responde en su texto.

En el año 2003, en una reseña de *El fin de la locura* (2003) publicada en *Letras libres*: "El fenómeno Volpi: una meditación", el escritor mexicano Álvaro Enrigue se planteaba situar a Volpi en la tradición a la que pertenece "para leerle con justicia" (70). Define a Volpi como "un novelista conservador de pura cepa" y por ello "totalmente ajeno a cualquier proceso de rebeldía política" (70). Esta tradición conservadora en la cual se arraiga Volpi, según Enrigue, proviene de la tradición española. Por ello anota que "Es por eso también —probablemente— que las

[22] Antes de ser publicado, el texto fue leído en junio del 2003 en la ciudad de Sevilla durante un congreso de escritores hispanoamericanos convocados por Seix Barral y posteriormente en noviembre del mismo año en Berlín, durante un congreso sobre literatura mexicana. Un año más tarde, el ensayo apareció publicado en *Palabra de América*, libro que incluye todas las ponencias leídas en Sevilla y en la sección monográfica de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* en el volumen del primer semestre que incluye también los otros textos leídos durante el congreso en Berlín. En este trabajo se cita de la *Revista*, ya que me parece ser el texto más acabado.
Si bien en este ensayo no colaboró ningún otro miembro del *crack*, lo incluyo aquí porque el texto responde directamente a la recepción que el mundo literario le ha dado al grupo.

posibilidades del genio literario de Volpi tuvieron que ser descubiertas en España, donde la extraordinaria resistencia temporal del franquismo permitió la creación de una base amplia de lectores con ideas conservadoras" (70). Al igual que en España, continúa Enrigue, Volpi halló este tipo de lectores en México, a los cuales define como "una especie que sale poco a la calle en nuestro país" (69).

Como prueba de lo que afirma, Enrigue se remite al uso del lenguaje que hace Volpi en sus novelas. Según anota, "Hay entonces una desproporción voluntariamente articulada entre el calibre de lo contado y el esfuerzo formal —claro, sencillo— mediante el que se cuenta" (69), "por ejemplo, a Lacan, se explica parcialmente su pensamiento y hasta se presenta algún texto apócrifo suyo, pero la narración permanece intocada; no se lacaniza ni en términos de forma ni en términos de dicción" (69). En otras palabras, para Enrigue, Volpi emplea un español uniforme, estándar, sin mayores variaciones lingüísticas, delatando su afán conservador al insistir en ver las cosas con claridad.

Enrigue ofrece algunos buenos ejemplos en los que ilustra los tintes conservadores presentes en la obra de Volpi. En su breve reseña destaca cómo "sus personajes encuentran su destino trágico cuando son incontinentes —se acostaron fuera del lecho matrimonial— o cuando son rebeldes: aspiraron a un cambio de estamento buscando un lugar fuera del marco social que la llamada paulina les asignó por nacimiento. Es por eso también que sus personajes femeninos más poderosos y vitales son el vehículo del mal: le tienden a sus adanes la manzana de la discordia y ellos se la comen" (70).

Si bien el ejemplo anterior es muestra de un argumento sólido por parte de Enrigue, varias de sus observaciones son demasiado especulativas, prejuiciosas y poco comprobables. Por ejemplo, la idea de que en México la mayoría de lectores de la obra de Volpi son conservadores,

dato curioso cuando el mismo Enrigue anota que dentro del ámbito intelectual del D.F. son las novelas de Volpi las que más se discuten. Además, mientras habla del conservadurismo de Volpi, anota que "se parece más a un escritor español" que a un latinoamericano, como si afirmara que en la literatura española solo ha habido escritores conservadores (70). Del mismo modo, en el momento en que señala que quizá por su conservadurismo el talento literario de Volpi fue descubierto en España, está tachando a gran parte de la sociedad española de conservadora. Si en verdad a Enrigue le interesara situar a Volpi, me parece que tendría que hacerlo en un trabajo crítico más amplio, una reseña de un par de páginas ofrece poco espacio crítico y mucho para la especulación.

Otra de las críticas negativas al crack, que alcanzó publicidad en el mundo literario mexicano, es la de Christopher Domínguez Michael. En marzo del 2004, Domínguez publicó en la revista *Letras Libres* "La patología de la recepción." En dicho ensayo, el crítico acusó a los escritores del crack por emplear "un falso cosmopolitismo" como "bandera de salida" para sus novelas (532).[23] Señaló, además, que al escribir sobre el nazismo, autores como Volpi y Padilla "forman parte de otra corriente moderna, el exotismo" (533).

Un ejemplo más reciente de la crítica dirigida a los escritores del crack es la de Lidia Santos, con su artículo "El cosmopolitismo de mercado: del fin de las literaturas nacionales a la cultura de las celebridades (Brasil, México y Chile)," publicado en el 2009.[24] Curiosamente, aunque al principio de su carrera los autores del crack criticaron duramente la literatura *light*, ahora Santos los criticará por escribir para el mercado. En el artículo Santos ofrece su impresión sobre la literatura latinoamericana de finales del siglo XX, concentrándose mayormente en el

[23] Este texto fue posteriormente incluido en *Diccionario crítico de literatura mexicana (1955-2005)* (2007) en la entrada que discute la obra de Jorge Volpi y el *crack*. Aquí se cita de este libro.
[24] Aunque el artículo de Santos se publica años después del ensayo de Volpi, he decidido incluirlo como muestra de este tipo de críticas que ha recibido el grupo del crack.

grupo mexicano del crack (sobre todo Padilla y Volpi), el brasileño Bernardo Carvalho y el chileno Roberto Bolaño. La tesis de Santos es que en la era global, escritores como Volpi y Padilla producen "una obra transnacional" (153) que tienen como intención "deshacerse de la *literatura nacional*" (158, énfasis original) a través de la apropiación de espacios europeos y estadounidenses. Así, "llegan al mercado con un producto inesperado, cuyos temas y ambientaciones subvierten la demanda por una latinoamericanidad esencializada" (159) y entran al canon al ganar fama y convertirse en "celebridades" literarias (163). A este fenómeno es a lo que Santos denomina "cosmopolitismo de mercado," caracterizado por un "desprecio de los temas nacionales" (154), la elección de "personajes no relacionados al universo de la literatura" (158), "el uso de modelos genéricos como la novela policiaca" (160) y el uso de un "lenguaje patrón . . . como si fuera una segunda lengua," detalle que les permite una "facilidad de traducción" y "circulación en el mercado global de la literatura" (159).

Existen varios problemas con el argumento de Santos. Primero habría que notar que ella misma cae en el juego del mercado, al cual implícitamente critica. De las obras de Volpi y Padilla, discute brevísimamente *En busca de Klingsor* (1999) y *Amphitryon* (2000). ¿Qué tienen en común estas obras además de su temática y ambientación? Ambas son las más conocidas, premiadas, vendidas y traducidas de cada uno de los escritores. Recordemos que fue en 1999 cuando Jorge Volpi ganó el premio Biblioteca Breve por *En busca de Klingsor*, reconocimiento que le dio mayor vitrina no solo a él sino también a sus compañeros de agrupación. Un año después se le otorgaría a Padilla el premio Primavera de Espasa Escalpe por *Amphitryon* (2000). Como bien ha anotado Brent Carbajal, "Unfortunately, while there does exist a body of criticism on many of the other novels by 'Crack' authors, the 'novelas del Crack' seem to now be being judged by *En busca de Klingsor* and *Amphitryon*" (125).

El argumento de Santos sobre el supuesto rechazo de estos autores a los temas nacionales puede desbaratarlo cualquiera que conozca medianamente la obra de Volpi o Padilla. Solo como ejemplo recordemos que si de temas se trata, la primera novela de Volpi, *A pesar del oscuro silencio* (1991), se basa en la vida de Jorge Cuesta, uno de los intelectuales mexicanos más importantes de la primera mitad del siglo XX. Por su parte, gran parte de *El fin de la locura* (2003) trata sobre la intelectualidad mexicana post-68. Además, cabría preguntarse ¿por qué Santos no toma en cuenta los dos libros de ensayo sobre el Movimiento estudiantil de 1968 y el Movimiento Zapatista que escribió Volpi?[25] En el caso de Padilla, su primer libro fue la colección de cuentos *Subterráneos. Cuentos del asfalto y la vereda* (1990), altamente influidos por la obra de Juan Rulfo y que incluye relatos como "La historia de un gallero infortunado" en el cual se cuenta el asesinato de Francisco Villa. En *La catedral de los ahogados* (1995), primera novela de Padilla, se observan también temas tratados hasta el cansancio en la narrativa hispanoamericana como la pugna entre conservadores y liberales (expuestos de forma paródica), además de evidenciar las influencias de Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez. A esto habría que agregar el ensayo *Arte y olvido del terremoto* (2010) en el que Padilla reflexiona acerca de los terremotos de la Ciudad de México en 1985, y su registro y representación en las letras y arte mexicano contemporáneo.

Afirma también Santos que los autores emplean un "lenguaje patrón . . . como si fuera una segunda lengua" (159) para componer sus novelas. Al parecer Santos desconoce la segunda novela de Padilla: *Si volviesen sus majestades* (1996).[26] La novela está escrita en un castellano

[25] Los libros son: *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* (1998) y *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994* (2004).

[26] A propósito del español estándar, en la entrevista que me concedió, Padilla cometa lo siguiente: "de mis compañeros de generación el que más obsesionado está con la lengua española, ¡que hizo una tesis de mil quinientas páginas sobre Miguel de Cervantes!, *que trabaja*, *que cincela cada palabra*, soy yo. Español estándar mis (…). *Si volviesen sus majestades* (1996), por ejemplo, está construida sobre el *Persiles*."

que a veces nos recuerda la prosa del Siglo de Oro y en otras al empleado por los trovadores durante el Medioevo. Todo esto combinado con un latín macarrónico. Baste el siguiente ejemplo:

> [V]istióse el bufón unos quevedos que nunca antes le había yo visto, tomó gran bocanada de aire y una a una volvió a leer las anotaciones que con tinta roja había puesto en los márgenes del pliego. 'Por cuatro cosas es liçito estimar en algo un cualquiera escripto: la una es empessar el cuento comme il faut, sin reparar en lo que diçen unos, que se haçen llamar modernos, sobre el vano ornato de contar fuera del tiempo y el conçierto. La segunda, … por no tener la historia cosa alguna contra la fee ni buenas costumbres. La tertia, por hablar de cosas cuya verosimilitud arguye el lector, … donde falta la fee, falta el afeto o el gusto de lo que se lee. Tal le digo, segnor mío causa no de haber hallado en su pliego alguna destas qualidades. Antes me pareçe que el cuento de su merced no tiene ni pies ni cabessa, es triste y asqueroso como una plañidera de pueblo chico, desabrido como una partida de bolos, lento como un film de Kolkowsky, y denso como él mesmo, por que no hallo con quién compararlo.' (Padilla 40)

En *La gran novela latinoamericana* (2011) Carlos Fuentes ha señalado que "Padilla se propone renovar el lenguaje desde adentro, desde las cenizas del lenguaje, que a menudo sólo son fuegos olvidados, aunque no apagados. Para leer a Padilla, habría que leer de nuevo —o por primera vez— a los trovadores pero aprender —cuánto más difícil— a oír rapsodas, folkloristas, voces arcaicas, atavismos de la lengua" (363). El lenguaje patrón en *Si volviesen sus majestades* simplemente no existe. En resumidas cuentas, la lectura que hace Santos de la obra de Jorge Volpi e Ignacio Padilla resulta sumamente parcial, por no decir tendenciosa y mal informada, y por ello termina ofreciendo una visión distorsionada de estos dos autores.

Ciertas o erradas, Volpi aprovecha estas críticas negativas en contra del crack y las usa a su favor para seguir construyendo y promoviendo al grupo en su ensayo "El fin de la narrativa latinoamericana." Si en el "Manifiesto del Crack" los escritores postularon la genealogía a la que decían pertenecer, en este ensayo Volpi aprovechará las críticas para posicionar al grupo dentro del canon latinoamericano de la primera mitad del siglo XXI, al imaginar las probables generaciones venideras de escritores de la región y la posible influencia del crack en estas generaciones.

Mediante un gesto borgiano, en "El fin de la narrativa latinoamericana" Volpi cita de una fuente apócrifa. Se inventa un profesor especialista en literatura latinoamericana en la academia estadounidense en el año 2055, el profesor Ignatius J. Berry, catedrático de Hispanic and Chicana Literature de la Universidad Estatal de Dakota del Norte. El profesor Berry publica el artículo "Cincuenta años de literatura hispánica, 2005-2055: un canon imposible" en la *Revista Im/positions* en junio del 2055, en el cual reniega del rumbo que tomó la literatura de esta región a finales del siglo XX. Según Berry, este rumbo se caracteriza por un alejamiento del trato de los problemas nacionales y continentales, el empleo de un "lenguaje internacional" y la descarada búsqueda del mercado internacional y los premios literarios por parte de los escritores actuales, a diferencia de las generaciones que los precedieron (34-35).

El profesor Berry considera que los cambios vistos en los escritores de final del siglo eran predecibles incluso desde los mismos inicios de Hispanoamérica. Según él, la respuesta se encuentra en un trauma histórico compartido. Afirma que después de la Conquista, los hispanoamericanos siempre sintieron al español como una "imposición primigenia," pues el idioma no les pertenecía (34). El rencor hacia la imposición de un idioma extranjero, y por ende, a una "falsa identidad," provocó un conflicto que dividió a los escritores en dos facciones a partir

del siglo XIX: uno de los grupos intentó "rescatar el habla popular, de sustrato indígena" mientras que el otro apuntó a la creación de una "lengua internacional" (34). Ambas tendencias, afirma Berry, no buscaban otra cosa que "lavar su complejo de culpa lingüística" (34). Al final, triunfaría la segunda tendencia.

Dicho triunfo se evidenciaría de buena manera en las generaciones de escritores que surgieron a finales del siglo XX, y que según Berry, provocaron la muerte de la literatura latinoamericana. Fueron escritores que "prefirieron internarse en un territorio dominado por un lenguaje internacional— una especie de *koiné* literaria — y, arrebatados por el dinero y los premios, se sumieron en un lento pasmo que los transformó en simples escritores, perdiendo para siempre su condición de escritores *hispánicos*" (34). Todo comenzó en la última década del siglo pasado con la publicación de la antología *McOndo* y el "Manifiesto del Crack." Los miembros de estos grupos con "su afán teatral, su vocación de dirigirse a los *mass media* y su común rechazo del realismo mágico eran pruebas suficientes de que sus ambiciones estaban más del lado de la publicidad y el mercado que la verdadera literatura" (35). Como resultado, sus obras se alejaron de su contexto geográfico, haciendo imposible reconocer sus nacionalidades al leer sus historias (35). En otras palabras, el profesor Berry considera que hubo una renuncia total a la composición de una literatura nacional o continental. A propósito de este detalle, el catedrático se pregunta: "¿Cómo comprender que mexicanos como Pablo Soler o Vicente Herrasti sitúen sus novelas en Bizancio o la Grecia Clásica, que colombianos como Santiago Gamboa y Enrique Serrano sitúen sus narraciones en China y Tartaria . . .?" (35). Con tremenda desfachatez, después de ubicar sus historias en "la Alemania Nazi y el mundo antiguo, [las ubicaron luego], ya con supremo descaro, en otros planetas" (36). Berry concluye que lo único que buscaban estas tendencias era "integrarse al mercado internacional de la literatura," empleando este tipo de exotismo y

olvidándose de los problemas nacionales (35). Siguiendo los mismos pasos, con el auge del crack y los escritores del grupo *McOndo*, surgieron a su vez los *hackers* en los años veinte y treinta. Finalmente, en estos días, es decir los cincuenta, aparecieron los del grupo *Kaboom*: "jóvenes que actualmente rozan los veinte años y que se asumen como herederos simultáneos del boom, *McOndo* y el *crack*" (36).

Afortunadamente, anota Berry, a contracorriente de este modo de entender la literatura surgió un grupo de "resistentes" formado por autores "que supieron preservar su pureza, renunciando a la fama y al mercado, e incluso al mismo hecho de ser leídos, para construir una obra secreta que exploraba en las sutilezas de la lengua y en la reconstrucción imaginaria o metafórica de los problemas de su tiempo, prolongando con destreza y generosidad los hallazgos del realismo mágico de Márquez" (36). Algunos de los autores son: el mexicano Ixtaccíhuatl Ilhuicamina, la estadounidense Conchita Watson-Valdés, el nicaragüense Daniel Ortega *Jr.* "y el eterno Roberto F. Retamar, en Cuba" (36).

A pesar de los "resistentes," al final triunfaron las estéticas de los rebeldes, trayendo grandes catástrofes a nivel continental. Berry afirma que las "crisis económicas, la desaparición de la industria editorial local, la imparable merma en el número de lectores y sobre todo la integración de la Zona de las Américas en 2025 generaron la disolución de Hispanoamérica como entidad geográfica y cultural, provocando que la literatura de esta región del mundo perdiese para siempre su identidad" (34). Así que para Berry, la escasez de una literatura nacional provocó no solo la muerte cultural de la región sino también terminó por desintegrarla físicamente.

Más allá de la desintegración de Hispanoamérica, el problema más grave que encuentra Berry con este tipo de escritores es que sus textos ya no pueden ser ordenados tan fácilmente,

pues además de las tendencias de los rebeldes y los resistentes, surgen "Las novelas 'neogenéricas' . . . entre las que destacan las siguientes tendencias: feminista, antifeminista, evangelista, católica, filo-germánica, anarco-sindicalista, neo-comprometida, neo-aventura, neo-neo-histórica, retrohistórica, tecno-erótica, post-post-colonial, romántica a secas," etc. (36). Por tanto, resulta "imposible aplicarles los estudios culturales de principios de siglo, el hiperhistoricismo de los veintes o el metaposdesconstruccionismo actual" (36). En conclusión, la formulación de un canon con estas obras resulta imposible, como lo ilustra el mismo título del artículo del profesor de Dakota del Norte.

Una vez citado el artículo del profesor Berry, Volpi se dispone a hacer algunas aclaraciones con respecto a la percepción que el académico tiene sobre la literatura y los escritores en Hispanoamérica. Para empezar, Volpi considera que el origen del argumento del profesor se fundamenta en un viejo y desgastado debate sobre las letras hispanoamericanas: el de nacionalistas contra cosmopolitas. Irónicamente, Berry siendo extranjero defiende lo nacional e insiste en preservar lo autóctono, lo diferente (36). Y si ha habido una marca que definió y dio *identidad* a la literatura latinoamericana es por supuesto el realismo mágico. Es por ello que Berry lo defiende, pues gracias a él, se encontró "la etiqueta perfecta para calificar, sin problemas, a toda nuestra tradición literaria" (39). A propósito de esta situación, en otro de sus ensayos publicado en la *Revista de la Universidad de México* en el 2006 y que lleva por título "La literatura latinoamericana ya no existe," Volpi reconoce que el realismo mágico en su momento fue fundamental en la consolidación de la literatura latinoamericana.[27] Sin embargo, debido a su gran influencia, llegó un punto en el que surgió una "sobrepoblación de escritores practicantes del realismo mágico" (92), provocando la homogenización y estancamiento de la

[27] El ensayo fue publicado en una sección monográfica que incluye otros textos de los demás autores del crack a propósito de la conmemoración de la aparición del "Manifiesto" en 1996.

narrativa latinoamericana. Es por ello que las generaciones de los años noventa entendieron, de acuerdo con Volpi, que "los escritores latinoamericanos ya no podrían seguir siendo latinoamericanos si querían sobrevivir (y por tanto, continuar la tradición latinoamericana)" (92). En otras palabras, no podían seguir las mismas tendencias mágico-realistas de sus antecesores. Por ende, llegó el final del realismo mágico, pero no de la narrativa hispanoamericana.

A pesar de este alejamiento, los escritores de los años noventa no hicieron nada nuevo, más que seguir otra tendencia arraigada en la tradición narrativa hispanoamericana. Hay un aspecto fundamental sobre la *identidad* del escritor hispanoamericano que se le olvida a Berry y a otros críticos como él, según discute Volpi: que a lo largo de la historia gran parte de estos escritores se han considerado parte de la tradición occidental, aunque ellos mismos sean conscientes de estar ubicados en el extremo de esta tradición. Los mismos escritores del boom, quienes pusieron en el mapa literario internacional a la narrativa hispanoamericana, a pesar de sus preocupaciones y enfoques locales, siempre se caracterizaron por su cosmopolitismo. En otras palabras, siguieron aquella recomendación hecha por Borges en su conocido ensayo "El escritor argentino y la tradición" y que señala: "debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas" (273-74); detalle que de ninguna forma despojó de su nacionalidad a los escritores ni provocó la muerte de su tradición literaria. Por lo contrario, la enriqueció.

A lo largo de "El fin de la narrativa latinoamericana" Volpi se burla de las críticas dirigidas a los escritores del *crack*, reafirma el lugar de donde creen venir: la vena cosmopolita de la literatura hispanoamericana, y muestra la continuidad que su generación ha dado a esta tradición. No por nada, la dedicatoria de "El fin de la narrativa latinoamericana" es "Para Carlos

Fuentes, por supuesto" (33).[28] Para Carlos Fuentes quien con su amplia y variada obra enriqueció las letras hispanoamericanas, quien con su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* fue uno de los primeros en construir el canon de la narrativa hispanoamericana del siglo XX y quien a lo largo de su vida promovió y apoyó generosamente a las nuevas generaciones, incluido el grupo del *crack*. En *La gran novela latinoamericana* Fuentes trazó la tradición a la que él cree que los escritores del crack pertenecen; la tradición que promueve "la liberación de nuestra novela" mediante la expansión de los límites nacionales y "la reivindicación del derecho a la diversidad" y que inicia con Alfonso Reyes y se consolida con Sergio Pitol, Fernando del Paso, Salvador Elizondo, y muchos más (358-60). Con la continuidad de esta tradición, puede que en el futuro en verdad atestigüemos el surgimiento del *Kaboom* al que se refiere el profesor Berry, pero quizás a pesar de asumirse "como herederos simultáneos del boom, *McOndo* y el *crack*" (212), esta generación decida seguir una línea estética y política totalmente diferente a la de sus antecesores, y de esta forma, renueve las letras en el idioma de Cervantes.

IV Conclusión

Pasaron cerca de veinte años desde la aparición del grupo mexicano del crack, y hasta ahora, ningún crítico había profundizado en su obra colectiva. A pesar de ello, algunos han intentado definir y clasificar al grupo, ofreciendo la mayor parte de las veces observaciones generales, incompletas o erróneas que han generado una imagen distorsionada del grupo y de sus miembros. Hay quienes piensan que el fenómeno del crack empezó y terminó con la publicación del "Manifiesto." Sin embargo, la autoconstrucción del grupo ha sido un asunto formulado a lo largo de los años a través de publicaciones como *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, "El fin de la narrativa latinoamericana," o *Si hace crack es boom*. En la mayoría de los casos, textos de

[28] La dedicatoria solo está incluida en el texto publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.

confrontación en los que exponen sus posturas y critican las contrarias, provocando la polémica. Es de este modo, y no de otro, que se ha seguido hablando sobre el *crack* a través de casi ya dos décadas. Otro ejemplo de este hecho, es la publicación de un "Postmanifiesto del Crack 1996-2016" en febrero del 2016 en la *Revista de la Universidad de México*. Un texto en el cual los miembros fundadores del grupo, más allá de ofrecernos sus ideas sobre literatura, justifican su agrupamiento, y realizan un balance muy subjetivo de sus logros. Ubicado el grupo del crack en el contexto histórico-cultural en el cual surge, paso ahora al estudio de la obra de Ignacio Padilla, partiendo del viejo debate entre nacionalismo y cosmopolitismo literario en América Latina.

CAPÍTULO UNO

Nacionalismo versus cosmopolitismo: Ignacio Padilla y los senderos de la literatura mexicana contemporánea

[Lucio] ve los libros apilados y le sorprende la cantidad de almas que nacieron para ser condenadas, almas que debieron sufrir su exterminio mucho antes de llegar a las imprentas; almas de quienes cambiaron la pluma por el coctel; a sus personajes por su persona, de quienes se arrastran por un [Premio] Pavlov; almas de todos esos hijos de la gran puta que predican que Latinoamérica ya no da para las letras si no se le disfraza de gringuez.
París o Icamole; nunca me importaron las diferencias y en todo caso Icamole resulta superior.

—David Toscana, *El último lector*

Siempre hay la sensación de que evito hablar de México. Evito hablar solo *de México porque necesito apartarme. No puedo ver a México sin que sea parte del fenómeno general. Quizá cuánto más lejos estoy de México, mejor hablo de México. En cuanto a la literatura nacional, yo sería muy feliz que algo pudiéramos contribuir a la desaparición de la idea misma de una literatura nacional. Es arcaica, es rancia. Estoy con Rodrigo Fresán cuando dice que su patria es su biblioteca. Y en mi biblioteca se incluye a Alexandre Dumas como a Juan Rulfo.*
Pero también mi patria es mi lengua: Sí creo que hay una literatura en español. El lenguaje sí sigue determinando identidad, creo que el territorio ya no.

—Ignacio Padilla, "De viajes, cuentos y literatura (nacional): Entrevista con Ignacio Padilla"

I Introducción

En la introducción de esta tesis he ofrecido una historia del grupo del crack, trazada a través de su obra colectiva, con la intención de contextualizar la generación mexicana en la cual se forma Ignacio Padilla. Como espero haber mostrado, el grupo del crack es una generación de novelistas mexicanos que a pesar de hablar de una ruptura con las generaciones anteriores, al final de cuentas muestra en su obra colectiva una línea importante de continuidad. Esto es demostrado, sobre todo, por el hecho de intentar cobijarse bajo el prestigio de los grandes

novelistas mexicanos que van desde Agustín Yánez hasta Carlos Fuentes, pasando por quien es quizá el autor central de la tradición novelística en México: Juan Rulfo.

Este primer capítulo, ya dedicado a la obra de Padilla, trata uno de los grandes dilemas del escritor en América Latina a partir de las independencias políticas de los países de la zona: la disyuntiva entre escribir una literatura regional enfocada en los contextos locales, o por lo contrario, adentrarse en la producción de una literatura cosmopolita centrada en temas universales. Durante el siglo diecinueve, como Doris Sommer ha estudiado en *Foundational Fictions* (1984), surgen novelas como *Sab* (1841), *Amalia* (1851) o *Cecilia Valdés* (1882), cuyo objetivo, según la crítica, recae en promover una idea de nación después de las independencias. Posteriormente, vendrían pensadores como José Martí con "Nuestra América" (1891), José Enrique Rodó con *Ariel* (1900), o José Vasconcelos con *La raza cósmica* (1925), quienes postulan diferentes ideas sobre la identidad latinoamericana basada en el lenguaje, la cultura o la composición étnica del continente. Del mismo modo, a través del criollismo y las novelas de la tierra, entre ellas *La Vorágine* (1924) de Rivera, *Doña Bárbara* (1929) de Gallegos, o *Don Segundo Sombra* (1926) de Güiraldes, los escritores buscan "la afirmación cultural latinoamericana y proclamar su diferencia con respecto a la cultura europea y universal apelando a figuras consideradas características del país en cuestión y a espacios no desvirtuados por la modernización" (Castany 257). Por otro lado, como ha sugerido Ángel Rama, desde el principio la literatura latinoamericana ha intentado independizarse tanto de España como de Portugal, como lo demuestra, según el crítico uruguayo, su "afán internacionalista" y sus intentos por "reinstalarse en otros linajes culturales" (7), como el italiano durante el clasicismo, el francés durante el modernismo o el estadounidense durante el boom latinoamericano (8). Sería Jorge Luis Borges, con su ensayo "El escritor argentino y la tradición", quien intentase acabar con el

debate entre nacionalistas y cosmopolitas al proponer que el escritor en América Latina es libre de escoger la temática y aproximación que más le plazca como creador. No sin antes, desde luego, criticar a los nacionalistas y demostrar que en el origen de la literatura argentina se encuentran aproximaciones universales, en lugar de regionales.

Aunque el tema de nacionalistas versus cosmopolitas es viejo, y ha sido ya tratado ampliamente a lo largo de más de dos siglos, sigue teniendo una gran vigencia en un país como México, que a partir de los años ochenta del siglo veinte comenzó un proceso de apertura hacia los mercados mundiales, y con ello, entró de lleno en un mundo globalizado. Esta apertura, a su vez, provocó una serie de tensiones a la hora de definir lo nacional, ya que cada vez más se observa la influencia del exterior. La literatura, desde luego, no se encuentra alejada de esta problemática. Ya vimos cómo en la introducción de esta tesis los intelectuales de las revistas *Nexos* y *Vuelta* discutían en torno al carácter que debía tener la literatura nacional a principios de los años noventa. En este capítulo me interesa trazar las posturas de Ignacio Padilla en relación a este tema, teniendo como objetivo comprender las formas generales por medio de las cuales Padilla resuelve el dilema entre lo nacional y lo cosmopolita. Antes de entrar de lleno a la obra de Padilla, sin embargo, me ha parecido necesario hablar de otro escritor mexicano de su generación: David Toscana y su novela *El último lector* (2005). He decidido incluir a Toscana (y no a otro escritor de la generación de Padilla) porque me parece que en esta novela realiza una crítica directa a autores como Padilla o Volpi, quienes han sido acusados de desentenderse de las problemáticas nacionales al ubicar sus historias en contextos foráneos como Europa o Estados Unidos.

II Contra el crack y por una literatura regional: *El último lector* (2005) de David Toscana[29]

Narrativa mexicana contemporánea

La narrativa mexicana contemporánea se caracteriza sobre todo por su diversidad tanto temática como estética, sin embargo, en las últimas dos décadas un número considerable de escritores han buscado seguir una vena cosmopolita, ofreciéndole a sus lectores historias urbanas ubicadas muchas veces fuera del contexto geográfico, histórico o político mexicano.[30] Críticos como Hugo Méndez-Ramírez se han referido a esta tendencia como "La ideología de lo 'universal'" en la novela mexicana, caracterizada particularmente por la ausencia de contextos mexicanos o latinoamericanos en la obra de las nuevas generaciones de narradores (11). Los miembros del crack, desde luego, resaltan por sus posturas a favor de una producción narrativa cosmopolita en el país, ejemplificada de buena forma en la obra de sus dos miembros más prominentes: Jorge Volpi e Ignacio Padilla. El término cosmopolitismo, como señala Samuel Scheffler, sugiere "a posture of worldly sophistication which is naturally contrasted with more provincial or parochial outlooks" (56). El cosmopolitismo, además, está basado en la idea de que "each individual is a citizen of the world, and owes allegiance, as Martha Nussbaum has put it, 'to the worldwide community of human beings'" (Scheffler 59). En relación a la cultura, esta idea de *ciudadano del mundo*, "means that individuals have the capacity to flourish by forging

[29] El argumento que desarrollo en esta sección del capítulo es ampliado en mi artículo "Juan Rulfo and the Mexican Novel of the Twenty-First Century: The Case of David Toscana's *El último lector* (2005)" que aparecerá a mediados del 2016 en *Equestrian Rebels: Critical Perspectives on Mariano Azuela and the Novel of the Mexican Revolution*. Ed. Roberto Cantú. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.

[30] Para un listado de algunos de los escritores mexicanos (y latinoamericanos) contemporáneos más importantes del momento, consultar el libro *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After* (2013) editado por Wilfrido H. Corral, Nicholas Birns y Juan E. De Castro. El texto contiene una serie de entradas sobre las obras más importantes de los escritores.

idiosyncratic identities from heterogeneous cultural sources, and are not to be thought of as constituted or defined by ascriptive ties to a particular culture, community, or tradition" (59).

Ante la cada vez más común producción de narrativa mexicana marcada por la globalización y que pretende enraizarse en una corriente cosmopolita, esta sección se enfoca en las posturas críticas (y muchas veces irónicas) contra este tipo de producción literaria formuladas por el escritor mexicano David Toscana (Monterrey, Nuevo León 1961) en su novela *El último lector* (2005). En particular, me interesa mostrar cómo Toscana recurre a la obra de Juan Rulfo para construir una novela en la cual postula un regreso a la creación de una narrativa regional enfocada en la cotidianidad. Para formular su caso, Toscana retoma *temas* y *espacios* claves de la obra de Juan Rulfo, y de esta manera, da cierta continuidad a la obra del escritor jalisciense al incorporarlo a los recientes debates en torno a la producción literaria en México. Ubicada en el pequeño poblado de Icamole, en el estado norteño de Nuevo León —un lugar similar a los pueblos de Jalisco en la obra de Rulfo—, la novela de Toscana reflexiona acerca de varias cuestiones de importancia política y literaria, como el papel que la literatura podría tener en nuestra sociedad, el tipo de novela que puede producirse en México, el lugar que el escritor ocupa, o el sistema corrupto de justicia que impera en el país.

El último lector: anécdota y temas principales

Críticos como Manuel Durán, Felipe Garrido, Jorge Ruffinelli, entre otros, han destacado la centralidad que el binomio padre-hijo tiene en la obra de Rulfo; uno de los motivos más recurrentes en su obra, cuyo mayor ejemplo es, desde luego, el caso de Pedro Páramo y Juan Preciado. Dicho elemento, incluso, llega a tomar tintes arquetípicos a través de la rescritura del tema sobre la búsqueda del padre, que representa también el mito del regreso en busca del origen. Siguiendo el modelo de Rulfo, aunque desecha los tintes míticos, en *El último lector*

David Toscana elige precisamente este binomio padre-hijo. La novela cuenta la historia de Lucio, un viejo y solitario bibliotecario público, avecindado en la pequeña población de Icamole, municipio de García en el estado de Nuevo León. Ante la ausencia de lectores, el gobierno del estado clausura la biblioteca de Lucio, que había sido previamente ubicada en la primera planta de su casa. A pesar de no contar con lectores, además de pasar dificultades económicas y hasta padecer hambre ante la falta de un sueldo, Lucio se rehúsa a descontinuar sus servicios. La ausencia de lectores, por otro lado, le permite dedicarse casi exclusivamente al hábito de la lectura, pero sobre todo, a lo que podríamos llamar "crítica literaria informal". El segundo personaje principal de la novela es Remigio, hijo de Lucio. Al principio de la novela, la relación entre padre e hijo no es del todo cercana, hasta que un incidente los une: la aparición del cuerpo de una niña de doce años en el pozo de Remigio.[31] Será en ese momento en el cual padre e hijo comienzan a frecuentarse de manera constante, puesto que Remigio pide consejos y ayuda a Lucio. El padre, a su vez, le recomendará una serie de libros que le ayudarán a imaginar y reconstruir el asesinato de la niña, a ingeniar una forma para ocultar el cuerpo, y, desde luego, a planear una estrategia para no ser incriminado por un delito que a fin de cuentas él no cometió.

La crítica literaria de Lucio/Toscana

Michael Abeyta, en "El humor negro, la burla de la modernidad y la economía del libro en la narrativa de David Toscana", ha realizado una primera aproximación a la obra de Toscana a propósito de la cultura del libro, y se ha enfocado particularmente en la crítica y la burla que hace el regiomontano acerca de la ineficacia de los libros de no-ficción en la sociedad mexicana.

[31] A propósito del extravío y la búsqueda de la niña, Felipe Ríos Baeza ha anotado cómo existe una especie de inversión del tema sobre la búsqueda del padre representada en *Pedro Páramo*. Si en la novela de Rulfo es Juan Preciado quien busca a su padre, en *El último lector* la madre será quien busque a Anamari (156).

Abeyta considera que a través de este proceso, Toscana satiriza la historia y la modernidad mexicana al evidenciar el fracaso individual y colectivo en relación al subdesarrollo.[32] Mi interés en este caso no tiene que ver con los libros de no-ficción, sino con la novela. Y sobre todo, en la propuesta de Toscana a propósito del tipo de novela que puede producirse en tierras mexicanas, y la crítica que hace el escritor a lo que él considera un mal entendido cosmopolitismo.

Mientras Lucio —*alter ego* de Toscana según Miguel Rodríguez (62)— realiza sus lecturas cotidianas a lo largo de *El último lector*, Toscana nos ofrece una serie de novelas intercaladas al estilo cervantino, pero a diferencia del autor del Quijote, el regiomontano solamente incluye breves páginas de cada relato. De esta manera, Lucio lee y critica las novelas de Brian McAllister: *El color del alma* (16), Jordi Ventura: *El otoño de Madrid* (25), Pierre Laffitte: *La muerte de Babette* (30), Alberto Santín: *El manzano* (39) y de autor anónimo: *La tentación creadora* (17). A propósito de las novelas inventadas por Toscana en *El último lector*, en su *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)* (2013), Christopher Domínguez Michael escribe lo siguiente: "Hubiese sido fácil que, en ese punto de la narración, el novelista reseñara algunos libros consagrados por la tradición y los ofreciera a la carta. No fue así: Toscana también decidió inventar esos clásicos que su bibliotecario va leyendo, que salva o condena, libros ejemplares e imaginarios que son y no son los que usted y yo hemos leído" (644). Por un lado, la elección de Toscana de inventar los libros expone su intención de no escribir una novela realista.[33] Por otro lado, no le interesa citar a los clásicos mexicanos porque

[32] Quizá en el libro de Toscana que mejor se observe la sátira de la modernidad y la historia mexicana sea su colección de relatos, *Historias del Lontananza* (1997), sobre todo su énfasis en el fracaso económico y político en 1994.

[33] Es por ello que al intercalar las novelas inventadas, como bien señala Ada Aurora Sánchez, "La transición de un plano a otro se vuelve natural, casi imperceptible, sobre todo porque Toscana no advierte al lector acerca de las transiciones; omite comillas, cursivas, guiones o aclaraciones que avisen de un cambio" (178).

su crítica no se dirige a ellos. La invención de los libros le da la libertad para recrear la narrativa contemporánea que critica y de la cual se burla al parodiarla.

De la misma forma en que Rulfo incorpora figuras alegóricas y símbolos del cristianismo en su obra, el protagonista de la novela de Toscana usa el lenguaje de la crítica literaria para construir "El Infierno de los libros". Será en este espacio, ubicado en el sótano de la casa de Lucio, en el cual los libros condenados padezcan los tormentos de las cucarachas al ser consumidos lentamente. Entre las muchas críticas de Lucio destacan las que dedica a algunos escritores por excederse o basar sus historias en cursilerías románticas; por extenderse en descripciones que alejan al lector de la historia que se narra; por el excesivo empleo de adjetivos o sustantivos; o por la ausencia de lógica interna. Sin embargo, más allá de estas críticas generales, me interesa otra que hace Lucio en relación a la producción literaria en México, y de manera más amplia, en toda América Latina: la inclinación de algunos autores por producir una literatura cosmopolita. En diferentes partes de la novela, Toscana ironiza en torno a este tema, y parodia, por ejemplo, el uso excesivo de palabras en idiomas extranjeros como el francés, sobre todo al citar comidas o vinos. En esta misma línea, el narrador afirma que el nombre de Babette, como bautiza a la niña que encuentra Remigio en su pozo, es pertinente para nombrar una biblioteca, pero el de Anamari (su verdadero nombre) a duras penas da para el nombre de una fondita (pequeño restaurante) de pueblo.

La parodia de Toscana a un cosmopolitismo que considera superficial se encuentra conectado particularmente con los escenarios en los cuales se ubican las historias. Me parece que en esta novela Toscana crítica directamente a autores como Volpi o Padilla por ubicar algunas de sus obras en lugares remotos como Nueva York, París, Alemania o Asia. Mientras desciende al

"Infierno de los libros," Lucio reflexiona en torno a este tema y critica duramente este tipo de producción literaria:

> Él ve los libros apilados y le sorprende la cantidad de almas que nacieron para ser condenadas, almas que debieron sufrir su exterminio mucho antes de llegar a las imprentas; almas de quienes cambiaron la pluma por el coctel, a sus personajes por su persona, de quienes se arrastran por un [Premio] Pavlov; almas de todos esos hijos de la gran puta que predican que Latinoamérica ya no da para las letras si no se le disfraza de gringuez. (186)

A propósito de esta escena, Abeyta señala que con esta frase, "Toscana afirma claramente la tradición latinoamericana e hispana" (435). Sin embargo, este pasaje es también importante porque valida una visión de la literatura latinoamericana enfocada en temas y problemáticas nacionales, al contraponer esta literatura regional con la que producen otros escritores latinoamericanos que en palabras de Lucio/Toscana se enmascaran en esa "gringuez", confundida con el cosmopolitismo.

Toscana y la selección del espacio en *El último lector*

A diferencia de algunos escritores que insisten en el proceso de ruptura como una forma de rejuvenecer las letras, David Toscana concibe su obra como "una evolución" en lugar de un quiebre tajante. En una entrevista con Pablo Brescia y Scott Bennett, Toscana comenta que él se considera parte de "un grupo de escritores mexicanos que cree en la evolución. La literatura tiene mucho que escarbar en la historia y en la realidad de México. Me interesa más la tradición y ver la forma de la tradición que querer de pronto llevar una bandera de innovador. … mis intereses están más en la vuelta de tuerca de la tradición, en buscar nuevas formas y nuevas voces para revelar algo, que en querer inventar el hilo negro" (354-55).

En la misma entrevista con Brescia y Bennett, Toscana subraya su interés en producir una literatura sobre el mundo rural mexicano, desechando la idea de que toda literatura moderna debe estar ubicada en un ambiente urbano y conectada con "la literatura y cultura *Pop* norteamericana" (356). Más adelante, en relación al tema de lo rural, concluye que hoy en día al tildar a alguien de "rulfiano" la crítica lo hace de forma negativa pues enfatiza cierto provincialismo; mientras que al emplear el término "borgeano", se resalta el aspecto cosmopolita. (Y no solamente los críticos sino también los escritores, recordemos por ejemplo el caso de *Variaciones*, discutido en la introducción de esta tesis). Sin embargo, Toscana afirma a Rulfo, pues para él, "cuando a alguien le interesa hablar sobre el mundo rural mexicano, aunque nunca hubiera existido Rulfo, ese mundo hubiera sido rulfiano. Entonces, hablar de este mundo es bordear un poco lo que hizo Rulfo" (356).

Que *El último lector* se encuentre ubicada en un espacio rural mexicano será clave para entender las posturas de David Toscana en torno a la producción literaria en México. Toda la acción ocurre en el pequeño poblado de Icamole, municipio de García en el estado de Nuevo León. Desde el arranque de la novela, Toscana nos presenta una viva descripción del lugar:

> La cubeta desciende por el pozo hasta topar con una superficie más consistente que el agua y emite un sonido que Remigio ya venía esperando. Está por cumplirse un año de la última lluvia y la gente se reúne desde julio cada tarde para orar en la capilla de San Gabriel Arcángel, pero ya corre septiembre y ninguna gota, ni un escupitajo del cielo. De vez en cuando amanece el rocío sobre hojas y ventanas, más eso apenas lo distinguen los madrugadores, ya que el sol se lleva toda humedad tan pronto surge sobre Icamole. Una ocasión se aproximaron nubes

> cargadas por el oriente, y algunas personas se treparon a cualquier loma para azuzarlas desde ahí. (9)

Del mismo modo en que Toscana emplea el binomio padre-hijo proveniente de la obra de Rulfo para inventar a sus personajes principales, el autor de *El último lector* recurre al escritor jalisciense para construir el espacio en su novela.[34] La cita de arriba está estrechamente relacionada con el cuento de Rulfo "Nos han dado la tierra":

> Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola. Nosotros esperamos a que sigan cayendo más. No llueve. Ahora si se mira el cielo se ve a la nube aguacera corriéndose muy lejos, a toda prisa. El viento que viene del pueblo se le arrima empujándola contra las sombras azules de los cerros. Y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y la desaparece en su sed. (38)

Icamole y el Llano Grande representan sitios áridos con un clima que oprime a sus habitantes. Ambos lugares, además, se contrastan con lugares radicalmente verdes: Los García que "continúa verde" en la novela de Toscana, y el pueblo lleno de *casuarinas verdes* en el cuento de Rulfo.

En la contratapa de la novela de Toscana se encuentra la siguiente advertencia de Carlos Monsiváis: *El último lector* "No es *Pedro Páramo*, no es humor negro, no es surrealismo… La novela de Toscana sí es, y con gran eficacia, el trazo de un proceso de vida cotidiana que, traspasado por el absurdo y sus procedimientos, se clarifica." Me parece que Monsiváis tiene razón en la primera afirmación. Es decir, la intención de Toscana no es rescribir *Pedro Páramo* o

[34] Ada Aurora Sánchez señala también cómo en la narrativa de Toscana se encuentra "Una combinación de una realidad abrumadora, violenta, que pone al ser en el límite de sus capacidades existenciales y la presencia de sujetos que rodean el absurdo, lo grotesco y la ironía" (169). Este mundo, claramente, es rulfiano.

alguno de los cuentos de *El Llano en llamas*. A Toscana le interesa emplear de manera inteligente diversos elementos provenientes de la obra de Rulfo para construir su novela, pero sobre todo, para debatir desde la ficción con otros escritores de su generación a propósito de la producción literaria en México.

El último lector se auto-propone como alternativa ante la producción narrativa cosmopolita en México. La única importancia histórica que tiene el poblado de Icamole está relacionada con "La Batalla de Icamole" (1876), en la cual Porfirio Díaz recibió una humillante derrota durante la Revolución de Tuxtepec, lo cual le generó el mote de "El Llorón de Icamole", después de verse desconsolado ante la trágica derrota. Cómicamente, al hablar de la posibilidad de que Porfirio Díaz hubiera muerto en la batalla, el narrador de Toscana observa que "Icamole debe ostentar una placa que diga aquí se salvó don Porfirio, aquí se salvó la patria" (150). Con Porfirio muerto, no habría existido el Porfiriato, y desde luego, la Revolución mexicana. Como tampoco tendríamos hoy en día una larga tradición de la narrativa de la Revolución, que a su vez da paso (sobre todo a través de Revueltas, Yánez y Rulfo) a la novela moderna en México.

Al ubicar su novela en un poblado como Icamole (de apenas 110 habitantes según el censo del 2010) y regresar a la obra de Rulfo, Toscana postula un regreso a la creación de una narrativa regional enfocada en la cotidianidad de una región real, pero a la misma vez reinventada a través de la ficción. Partiendo de Icamole, y basándose en la cotidianidad de personajes como Lucio, Remigio y el pueblo en general, Toscana retoma temas de importancia nacional como la posición del escritor, el rol de la literatura en nuestras sociedades contemporáneas y la justicia en México.

La Ironía, los libros y el letrado en México

Un aspecto clave de la novela, y en general en la obra de Toscana, es el humor, la burla, la parodia y la ironía narrativa, como bien han sugerido Paulo Alvarado (37), Michael Abeyta y Miguel Rodríguez Lozano ("Notas" 59). En *El último lector*, estos elementos se encuentran particularmente relacionados con el propio mundo de las letras y la misma novela, como lo confirma la última frase:

> Lucio sabe que, a fin de cuentas, él también ha de sucumbir en cualquier momento, avergonzado …; sabe que un escritor de ciudad, un imbécil de ideas tan cortas como su pene, tan mediocre como Alberto Santín, habrá de reducirlo a la nada en una novela digna de infierno y cucarachas, habrá de sepultarlo en las arenas del mar o del desierto cada vez que alguien abra la última página de *El último lector*. (190)

Irónicamente, según el narrador, la novela que acabamos de leer es tan mala como el resto de las que Lucio-Toscana ha criticado a lo largo del texto. ¿Descalifica Toscana su argumento narrativo con esta última frase? Me parece que no. En realidad este último detalle resalta todavía más el modo en que Toscana recurre constantemente al humor y la ironía, incluso sobre sus mismas creaciones literarias. En *El último lector* todo es un juego. Sin embargo, es un juego en serio. La frase podría leerse como una auto-crítica del mismo Toscana. O alternativamente, como una reflexión de Toscana sobre la precariedad de los postulados literarios.

La novela de Toscana ironiza también en torno al rol que la literatura puede tener en nuestra sociedad. Como anoté anteriormente, a través de los distintos libros que Lucio le recomienda a Remigio, ambos personajes van reconstruyendo la forma en que la niña podría haber muerto, planean en dónde enterrarla e imaginan una estrategia para no ser incriminados.

Felipe Ríos Baeza anota que en este momento, la novela da un giro borgeano puesto que "Es aquí donde la novela, hasta el minuto tan rulfiana, se complejiza pues la estratagema que Remigio y Lucio finalmente ocupan para desligarse de la responsabilidad de esa muerte no surge desde una experiencia vital ni desde la sabiduría popular, sino del mundo libresco" (153). Por medio del uso de libros, se va uniendo vida y literatura para dar sentido a la historia que se cuenta, y que las mismas autoridades en la novela no consiguen explicar. De este modo, siguiendo las posturas de Toscana, observamos que la literatura posibilita imaginar, pero también recordar, reconstruir, resolver y dar sentido a una realidad fragmentaria a la que de otro modo, sería difícil comprender. Sin embargo, la misma novela desarticula el posible potencial de la ficción a través de la crítica que algunos de los personajes hacen de la literatura. Al hablar sobre la trascendencia de los libros, por ejemplo, uno de los personajes se burla de Lucio e insiste en que la única forma de que un libro haga algo, es si se lo arrojan a alguien en la cara. El habitante de Icamole afirma: "las novelas cuentan cosas que no existen, son mentiras. Si acerco las manos al fuego, le dijo un hombre, me quemo; si me encajo un cuchillo, sangro; si bebo tequila, me emborracho; pero un libro no me hace nada, salvo que me lo arrojes en la cara" (35). El personaje ve la literatura como algo distante que no se relaciona con los problemas que enfrenta en su vida cotidiana. Un libro no puede hacer nada por él, particularmente en relación a su condición socio-económica.

En esta misma línea argumentativa, encontramos otra escena en la novela en la cual se ironiza sobre el lugar que debería ocupar el escritor y la gente de letras en un país como México. Según Lucio, como bibliotecario (y aquí encontramos otro punto de contacto con Borges), él debería ocupar un lugar central en Icamole. De la misma forma en la que lo hace un sacerdote, él tendría que ser la consciencia del pueblo, servir de consejero y recibir una compensación por

ello. Comenta el personaje: "Si tan sólo una de esas señoras de Icamole se interesara en los libros las cosas serían diferentes. Vengo a ver qué libro me recomienda, Don Lucio, y de paso le traje unos tacos; o me mandó mi mamá por una novela y me pidió que le dejara esta sopa. Así pasa con los curas. Así debería ocurrir conmigo" (18). Pero esto no sucede, y Lucio continúa padeciendo hambre y soledad en Icamole. Como hombre de letras, no tiene un lugar de importancia dentro de esta sociedad, que concibe los libros como algo inservible desde un punto de vista práctico. Lo único que le falta a Lucio es que los pobladores de Icamole sustraigan libros de su biblioteca, pero no con la intención de leerlos, sino de usarlos para cocinar elotes, tal como lo hiciera el personaje del "Manteca" en *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela.

El tema de la justicia: la muerte de Babette y Melquisedec

Me gustaría cerrar este sección con una lectura enfocada en el tema de la justicia, analizando las circunstancias de los personajes Anamari/Babette y Melquisedec, quienes han sido prácticamente ignorados por la crítica dedicada a esta novela de Toscana. Al referirse a la muerte de la niña, por ejemplo, Ada Sánchez subraya que "no es el [elemento] más relevante para la construcción del discurso narrativo. Y no lo es porque no interesa, de fondo, quién y por qué mató a la niña" (175). Desde luego que el tema central de *El último lector* tiene que ver con el mundo de la literatura y la ficción, pero no por ello, los asesinatos de Anamari y Melquisedec pueden ser tomados como parte prescindible del relato, especialmente a la luz de la violencia endémica en México y el asesinato de mujeres jóvenes desde los años noventa. El asesinato de la niña aparece como algo subterráneo, escondido, que a no ser por Lucio y Remigio, prácticamente no se discute. No le interesa al resto de los personajes de Icamole, ni a la policía, y parece que ni a la madre. Este desinterés puede contagiar al lector, sobre todo porque Toscana continúa aplicando los recursos del humor negro en relación al cuerpo muerto de la niña. A pesar de todos

estos detalles, es innegable que su muerte permea todo el relato, y desde ahí se construye la trama de la novela: la muerte de la niña provoca una especie de reconciliación entre padre e hijo y posibilita la inclusión de varios de los libros y estilos literarios que Lucio critica. Su muerte, por ende, no es un asunto de segunda mano. Toscana lo mantiene en el aire todo el tiempo. Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala han señalado que la obra de Toscana "se enfrenta a los dilemas políticos del norte desde un imaginario abstracto, filosófico, metatextual" (19). Me parece que este personaje y las circunstancias oscuras que rodean su muerte funcionan en *El último lector* para realizar una reflexión sobre los sistemas de justicia en el país. La muerte de Anamari queda impune, pues nunca se sabe a ciencia cierta quién es el culpable. Las autoridades locales apenas si investigan el caso, y lo hacen porque la niña es de Monterrey (la capital del estado), y no de Icamole, y porque la familia es de clase alta. En el desenlace de la novela, nos enteramos que Melquisedec, personaje que abastecía de agua al poblado en momentos de gran sequía, es culpado del crimen sin que haya pruebas. Es llevado a la cárcel, torturado y arrojado desde una camioneta en movimiento para justificar su muerte, al culparlo de intento de fuga, cerrando el caso de Anamari y el suyo, poniéndole fin al procedimiento jurídico, y dejando al lector con un mal sabor de boca. Al final, los personajes de Anamari y Melquisedec, "king of righteousness" (McClintock 157) según el *Génesis*, sirven en la novela para ejemplificar y reflexionar sobre el modelo de injusticias en un país como México.

Conclusión

Concluyo esta sección con dos reflexiones enfocadas en: a) la idea de Toscana de regresar a la producción literaria enfocada en lo regional y b) las críticas que desarrolla a escritores con tintes cosmopolitas como Padilla. Considero que la postulación de Toscana de regresar a los poblados rurales de México para que estos funciones como alegoría de lo nacional

todavía es válida e interesante, literaria y políticamente. Me parece que su novela funciona muy bien al partir de lo local para llegar a temas de importancia nacional como la justicia, el lugar del escritor o la función de la literatura *dentro* de las fronteras territoriales de México. Sin embargo, al regresar solamente a los aspectos temáticos y ambientes rulfianos, Toscana deja de lado que una de las características más importantes de la obra Rulfo tiene que ver con la revitalización que dio a temáticas tradicionales y regionales como el campo y la Revolución mexicana a través de la incorporación de técnicas narrativas vanguardistas (afines al cosmopolitismo). De igual manera, al emplear técnicas meta-narrativas en su novela (como la inclusión de novelas intercaladas) y estar conectado con recursos borgeanos (como el mundo libresco de la biblioteca), al fin de cuentas *El último lector* también posee características de la novela cosmopolita, que tanto parodia Toscana en su texto. En cuanto al segundo tema, pareciera que Toscana juzga y critica a autores como Padilla o Volpi basándose en un lugar común: *En busca de Klingsor* (1999) y *Amphitryon* (2000), novelas ambientadas en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Como ha anotado certeramente Brent Carbajal, "Unfortunately, while there does exist a body of criticism on many of the other novels by 'Crack' authors, the 'novelas del Crack' seem to now be being judged by *En busca de Klingsor* and *Amphitryon*" (125). Sin embargo, como mostraré a continuación, la obra de Padilla es mucho más compleja de lo que parece, y sobre todo, a la hora de aproximarse a las problemáticas nacionales.

III Ignacio Padilla y sus aproximaciones a los temas nacionales

El mismo Padilla reconoce que ha escrito pocos textos que tratan directamente el tema de México, sobre todo en sus trabajos de ficción. Atacado por Toscana y algunos críticos más, Padilla me comentó recientemente en una entrevista, que no cree en una literatura nacional. Cree, eso sí, en una literatura escrita en español, puesto que considera que "El lenguaje sí sigue

determinando identidad, creo que el territorio ya no". A pesar de la reducida cantidad de textos que tocan el tema de México, y la incredulidad del autor sobre la idea de literatura nacional, en esta sección me propongo demostrar que si bien la obra de Padilla apunta a aproximaciones cosmopolitas, el autor no rehúye de los temas nacionales. Padilla, discutiré, está mucho más preocupado en lo nacional de lo que sus críticos, o quizá él mismo, reconocen. A través de su obra, argumentaré, podemos ver a un autor comprometido que se esmera en comprender la evolución de su país al igual que las circunstancias que rodean a sus ciudadanos *dentro y fuera* de las fronteras nacionales.

La importancia del espacio en dos obras tempranas de Padilla: *Subterráneos* (1990) y *La catedral de los ahogados* (1995)

Con la colección de relatos *Subterráneos. Cuentos del asfalto y la vereda* Ignacio Padilla da comienzo a su obra narrativa. La colección está compuesta de catorce cuentos, ocho de vereda (ubicados en el campo) y seis de asfalto (que suceden en la ciudad). Desde el mismo título y estructura del libro se observa la preocupación del autor por definir el espacio y temática sobre las cuales hablará. En este primer intento se debate entre dos planos espaciales radicalmente opuestos: la ciudad y el campo. El autor no se decide definitivamente a una apuesta concreta, vacila entre el trato de los temas regionales de la literatura campestre en México y la literatura moderna y cosmopolita enfocada en las grandes ciudades. En la parte dedicada a los cuentos de vereda, se observa una clara influencia rulfiana, aunada a los temas relacionados a la narrativa de la Revolución mexicana. De igual manera, aparecen cuentos con tintes claros del realismo mágico marquesiano, o cuentos de la selva al estilo Quiroga. En la mayoría de los cuentos no existe la maestría que se ve en los relatos posteriores de Padilla. Varios de los relatos son demasiado predecibles, a veces el narrador exagera en el uso de adjetivos o se olvida de la

narración para describir con detalle la geografía; o interviene en la narración para explicar lo que acaba de suceder. Quizá los mejores relatos de esta colección se encuentren en los cuentos del asfalto, sobre todo en cuentos como "Aluvión" o "Puerta falsa", textos más acabados y en los cuales puede percibirse una noción más personal y menos imitativa del autor, ejemplificada en la creación de ambientes oscuros y una serie de personajes poco comunes.

La catedral de los ahogados, primera novela de Padilla, evidencia también la preocupación del escritor por el espacio. En la novela, terminada en 1991 aunque publicada hasta 1995, Padilla crea un pueblo insular y solitario que se plantea como alegoría de América Latina. El pueblo desea profundamente el contacto con la metrópolis. Deseo que, sin embargo, jamás será cumplido. Uno de los personajes principales, un escritor con el sugerente nombre de Orlando, a través de la ficción intenta imaginar diferentes caminos de contacto con el continente, pero una y otra vez fracasa. Al final de la novela, un desconsolado Orlando parte ahora físicamente en una pequeña barca hacia tierra firme solamente para terminar de regreso en la isla asfixiado en la arena.

Si bien este libro le valió a Padilla el premio Juan Rulfo para primera novela en México,[35] la historia se encuentra demasiada influida por autores canónicos como Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez. En la novela abundan los efectos mágico-realistas, o real-maravillosos. El tema de la soledad, como en la obra maestra del autor colombiano, es además uno de los motores de la novela. El viejo duelo entre conservadores y liberales en América Latina durante el siglo diecinueve se encuentra también presente (aunque de forma paródica). La presencia de Carpentier se observa particularmente por la influencia de sus novelas *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953). Padilla recurre al uso de esclavos africanos y

[35] En esta ocasión el segundo lugar se lo llevó la escritora Cristina Rivera Garza.

sus costumbres, al igual que al tema del viaje que aparece en *Los pasos perdidos*, solo que en vez de alejarse de la ciudad moderna, en esta ocasión se busca llegar a ella. A fin de cuentas, tanto *Subterráneos* como *La catedral* representan los primeros pasos de Padilla, es una literatura que demuestra poca originalidad y mucha imitación de otros modelos que la precedieron.

El territorio de la lengua: *Si volviesen sus majestades* (1996) como taller literario

Será en *Si volviesen sus majestades*, la novela más original de Padilla, en la cual el autor comienza a desarrollar una visión más personal. Con esta novela, el autor se propone hablar desde dentro del mismo lenguaje. Es decir, el territorio desde el cual trabaja es precisamente el de la lengua, menos limitado que una zona geográfica. La tradición, por otro lado, seguirá siendo un punto de partida importantísimo para Padilla, pero ahora ya no se convertirá en imitación, como en su momento lo fueron *Subterráneos* y *La catedral*. En *Si volviesen sus majestades* Padilla regresa a los orígenes de la prosa en castellano: a la novela del Siglo de Oro español, particularmente a la picaresca, e intenta escribir una novela con un lenguaje inventado que sugiera la prosa de esa época.

En uno de sus niveles, *Si volviesen sus majestades* afirma los postulados del "Manifiesto de Crack". Es decir, la dificultad de la literatura y la profundidad de los temas tratados. De hecho, en la escasa crítica que existe sobre la novela se ha dicho que se caracteriza por su "carácter elitista y burgués", y que es interesante mayormente por los "guiños literarios y culturales" (Castillo Pérez 87). La novela está situada en un ambiente medieval de castillos y en ella se emplean dos versiones "antiguas" del castellano creadas por Padilla, combinadas con un latín macarrónico. Como fuerte contraste con su lenguaje y espacio anacrónicos, la novela contiene una serie de objetos y medios de comunicación y entretenimiento modernos, creando una obra muy original.

Por otro lado, el nivel más importante en cuanto a estilo y estructura se refiere, está estrechamente relacionado con Cervantes. De hecho, me parece que no sería descabellado definir esta novela como un "ejercicio cervantino" por parte de Padilla. Un "taller" que le permitirá desarrollar su ingenio de escritor en una etapa todavía temprana. Cuando hablo de ejercicios cervantinos me refiero a toda la serie de novelas intercaladas y múltiples narradores e historias que incluye Cervantes en *El Quijote*. Al igual que el manco de Lepanto, en *Si volviesen sus majestades* Padilla se impone el reto de producir y acomodar cuantas historias pueda a lo largo de un texto en realidad breve (de unas 150 páginas). A lo largo de la novela Padilla incluye novelas intercaladas al estilo cervantino, ya sea en forma de epístolas, traducciones apócrifas de un mismo texto, o personajes que participan en un "Pentamerón" contando relatos. La novela es un malabar de historias que como avanza genera nuevas ficciones que después se descreditan y perecen, pero que dan continuidad a las que siguen. A través de todos los recursos estructurales y lingüísticos desarrollados en *Si volviesen sus majestades* Padilla se libera de la tensión de escribir desde determina zona geográfica, aferrándose al idioma. Sobre todo, porque las historias ocurren dentro de ese espacio inventado por Padilla a partir del mismo lenguaje español que literariamente nos remite a la prosa del Siglo de Oro.

Otra vuelta de turca: *Últimos trenes* (1996) y la rescritura

La colección de *Últimos trenes* se publicó el mismo año que *Si volviesen sus majestades*. El libro está compuesto de dieciséis micro-relatos, y están inspirados a partir de *Centuria: cento piccoli romanzi fiume* (1979) del escritor italiano Giorgio Manganelli, a quien Padilla define como "Acróbata de la palabra, fantaseador burlón e inclasificable" (9). El librito es muy variado, pero lo une el deseo de ser original, de expandir o ramificar relatos muy conocidos que parecían agotados, entre ellos algunos clásicos de la literatura occidental. La creatividad de Padilla es

estupenda, en apenas pocos párrafos (la mayoría no supera los cinco) el autor sorprende al lector con historias rejuvenecidas y ambientes extraños para las historias narradas. Por ejemplo, el relato "Seis" regresa a los cuentos góticos de fantasmas, pero en esta ocasión el fantasma recibe una notificación médica en la cual le comunican que sigue vivo. El "Ocho" cuenta la historia del genio de la lámpara, pero el deseo que se pide es el de clausurar a los genios. En el "Nueve" aparece Drácula, pero no se encuentra en el castillo ni anda por la noche: el vampiro ataca en la playa a "Una señora entrada en años y de formas algo carnosas" (55), es encarcelado por su delito, y al final la señora le paga visitas conyugales. El "Trece", quizá el mejor relato del libro, cuenta la historia de Frankenstein acostado en la plancha y recién traído a la vida. El monstruo se da cuenta de que no es idiota, sino que posee buena inteligencia. Mientras despierta, se plantea las consecuencias de este error que afectaría toda la historia del relato, la fama de su autora y de él mismo. Al final, decide sacrificarse por el bien común: "Cuando el doctor vuelva a esa rudimentaria sala de operaciones o de fabricaciones, se comportará como un idiota. Más tarde aparentará asesinar a la niñita por accidente y a su amo por miedo. Así las cosas serán como deben ser y él, el monstruo, será inmortal en las pesadillas del mundo" (79). Al igual que *Si volviesen sus majestades*, *Últimos trenes* funciona como taller literario para Padilla. Cabe señalar que uno de los relatos incluidos en la colección, el número "Cuatro", se trata de una "célebre Escuela de Impostores y Suplantadores" (29), que pocos años después inspiraría a Padilla para escribir *Amphitryon*, su obra más conocida y prestigiosa.

Si he delineado los problemas a los que se enfrentó Padilla en su obra temprana, al igual que las soluciones que encontró el escritor, ha sido para contrastar la forma en que en una etapa más madura, el autor retoma los temas nacionales pero ahora no se observa una imitación excesiva. Por lo contario, en cuentos como "Los Anacrónicos" Padilla refresca el género de la

narrativa de la Revolución, mientras que en "Desiertos tan amargos" el autor trata un tema mexicano más allá de las fronteras territoriales, que sin embargo, le permite realizar aproximaciones universales al tema del subalterno.

"Los anacrónicos": un giro a la narrativa de la Revolución (post-Ibargüengoitia)

En 1964 Jorge Ibargüengoitia publicó *Los relámpagos de agosto*, novela ganadora del Premio Casa de las Américas. En dicha obra el escritor guanajuatense retoma el tema de la Revolución mexicana, pero dándole un giro de tuerca: Ibargüengoitia es uno de los primeros en aproximarse al tema desde una perspectiva humorística a través de la sátira que hace del caudillismo y las peripecias en torno al surgimiento del partido político dominante en el México posrevolucionario. Christopher Domínguez Michael anota que si la novela de la Revolución fuese nuestra novela de caballería, *Los relámpagos* sería nuestro Quijote (243).[36] Y lo es, según Guillermo Sheridan, porque la novela de Ibargüengoitia agarra a "pastelazos la novela de la Revolución" (50).

Con el cuento de "Los anacrónicos", Padilla continúa la narrativa de la Revolución al igual que la aproximación satírica al tema que comenzó Ibargüengoitia. Gracias a este relato, rescritura de "El héroe del silencio", Padilla recibió el Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo en París (2008). "El héroe del silencio" es el cuento que abre *Subterráneos* y cuenta la historia de una venganza entre dos generales de la Revolución en el pueblo de Cruz de Piedra. Es un cuento mágico-realista en el cual el general Carillo es condenado a no morir jamás para pagar

[36] En palabras del crítico mexicano, "Si pensamos, al menos durante un momento, en la novela de la Revolución mexicana como nuestra novela de caballería, no cabe duda de que fue Ibargüengoitia y nadie más antes que él, quien se echó al camino para parodiar y satirizar la administración institucional de la historia revolucionaria, exponiéndola a los rigores de la intemperie" (243).

una cuenta antigua con el otro general. “Los anacrónicos”, por otro lado, es un texto maduro del autor, que si bien se ubica en un ambiente rural, ya no contiene todos aquellos rezagos de la obra de Rulfo y García Márquez que exhibían los cuentos de *Subterráneos*. El cuento se dedica a parodiar una ceremonia local en Cruz de Piedra que se realiza cada año para conmemorar y revivir una “gloriosa” batalla en la cual participaron los viejos del pueblo. Dicha ceremonia consiste en la representación exacta de la Batalla del Zurco, la única que ganaron los héroes locales en una guerra perdida. Para ello, se convoca a un grupo de jóvenes fuereños quienes representan al enemigo. Mientras rememoran la batalla los veteranos, el narrador cuenta:

> En el cafetín de mi padre, convertido de pronto en un estado mayor de carcamales, el alférez Bautista presentaba luego una maqueta que él mismo había fabricado con plastilina y macizos de árboles raquíticos tan parecidos a los reales que se antojaba ser enano para tumbarse a su sombra. De repente aquella imagen micrométrica de nuestros campos labrantíos se llenaba de soldaditos de plomo pintados por el alférez con la infinita paciencia del niño envejecido en el que para entonces se habían transformado él mismo y sus compañeros de lucha. (36)

Todo el ambiente en el cuento es de aburrimiento, el constante bostezo que provoca la repetición de la misma ceremonia año tras año. Este ambiente se mantiene a lo largo del cuento, pero en el desenlace Padilla agrega un toque particular: uno de los sobrinos descubre que su tío y héroe local (quien poco tiempo atrás había sido asesinado) había tenido un amorío con otro hombre del bando contrincante. El sobrino encuentra “cartas, carajo, cartas de amor que le había escrito a mi tío el sargento aquel que acuchillaron en Cruz de Piedra, el muy marica” (47). Su tío, por su parte, “tenía aquellas cartas cuidadosamente atadas con cintas tricolores, las mismas con que antes había decorado su uniforme de bravío héroe en la Batalla del Zurco” (47). Así, el

cuento termina parodiando la masculinidad de los héroes nacionales y ridiculizando uno de los símbolos patrios como lo es la bandera tricolor. En "Desiertos tan amargos", como veremos a continuación, la crítica de Padilla es más concreta y política, y le sirve para reivindicar y traer a la memoria una etapa bastante olvidada en México y en Estados Unidos: la época del programa bracero y los aproximadamente cinco millones de trabajadores mexicanos que participaron en el mismo.

De braceros mexicanos y gays en Los Ángeles: Lo histórico, lo mítico y lo universal en "Desiertos tan amargos"

"Desiertos tan amargos" apareció primeramente en el año 2000, incluido en la antología *Se habla español. Voces Latinas en USA*, editada por los escritores Alberto Fuguet y Edmundo Paz Soldán. Posteriormente el cuento sería recopilado en *Los reflejos y la escarcha* (2012), colección de doce relatos en los cuales Padilla reflexiona sobre el tema de la hermandad.[37] El título del cuento proviene de unos versos hallados en "Remordimiento en traje de noche", poema que Luis Cernuda incluye en su libro *Un río, un amor*, publicado en 1929. La primera estrofa del poema de Cernuda reza: "Un hombre gris avanza por la calle de niebla; / No lo sospecha nadie. Es un cuerpo vacío; / Vacío como pampa, como mar, como viento, / Desiertos tan amargos bajo un cielo implacable" (83). En su estudio dedicado a la figura del hombre en *Un río, un amor*, Esperanza Rodríguez Ortiz anota que en el poemario de Cernuda observamos "El terrible periplo de un hombre perdido en la percepción del propio infierno: es el mendigo de realidades envuelto en la espesa niebla de un paisaje cuya realidad, si fuera a tocarse, se disolvería en sombra" (50). Todo esto, aunado además a "la aparición de una simbología que va cobrando una muy definida caracterización erótica donde … se asienta la afirmación de una clara definición homosexual"

[37] Aquí se cita de *Los reflejos y la escarcha*

(65). Esta realidad de la que habla Rodríguez Ortiz, en la cual todo lo que toca el hombre parece desvanecerse, además de la temática gay, la ha plasmado Ignacio Padilla en uno de sus mejores cuentos.

"Desiertos tan amargos" cuenta la historia de un trio de hombres mexicanos en la ciudad de Los Ángeles durante la Segunda Guerra Mundial, quienes recorren el Este de la ciudad con una carga pesada a cuestas: cada objeto que sus manos tocan, cada silla en la cual se sientan, cada calle que sus zapatos pisan, será destruida poco tiempo después de que ellos abandonen el lugar. Son hombres malditos, condenados a vivir en los arrabales, a ir de un bar a otro desahogando su terrible pena, a huir constantemente de su propia sombra. Y están condenados también, por supuesto, a destruir la ciudad, a acabar con la civilización de una sociedad que los desprecia, considerándolos una plaga.

La extensión de "Desiertos tan amargos" es muy breve, apenas de unas cuatro páginas. La maestría de Padilla en el dominio del cuento, sin embargo, le permite crear una imagen viva de la ciudad de Los Ángeles en aquellos años. Durante la Segunda Guerra Mundial, la ciudad experimentó un boom económico gracias a las industrias constructoras de aviones y provisiones de guerra. Fue ese periodo una etapa importantísima en la construcción étnica y cultural de la ciudad, ya que provenientes del Midwest y el Sur de los Estados Unidos, llegaron una gran cantidad de inmigrantes negros y blancos. Mientras se encuentran bebiendo en un bar, cuenta el narrador de Padilla, los hombres mexicanos "se dejaban mecer por un mal *blues* de consola" (82), y al salir "los recibía sin falta un tufo de comida china" (82). Además de la inmigración proveniente de los estados centrales y del sur del país, llegaron a Los Ángeles (y a todo Estados Unidos) un grupo enorme de inmigrantes mexicanos ante la falta de mano obra provocada por la guerra. Cuenta el narrador que el trio mexicano había llegado a la ciudad "para cubrir los puestos

de trabajo que la guerra iba vaciando" (81). En esta época los mexicanos llegaron a través del programa "Bracero", que consistía en un acuerdo laboral entre México y Estados Unidos a partir de 1942 y que duró hasta 1964. Durante dicho periodo, cerca de cinco millones de trabajadores mexicanos llegaron al país, siendo empleados mayormente en la agricultura, pero también en proyectos de vías ferroviarias o en otras industrias (García y Griego). Los trabajadores mexicanos fueron duramente explotados, recibiendo sueldos bajos y soportando condiciones pésimas de vivienda. A su estado de mexicanos-inmigrantes, en el cuento Padilla agrega un detalle más: su condición gay, radicalizando su condición marginal.

El trío mexicano-inmigrante-gay, como comenté al principio, posee el don de destruir todo lo que toca. Cuenta el narrador que andaban "por las calles dejando un rastro de desolación, rompiéndolo todo con el solo roce de sus pies o de sus manos retráctiles, enguantadas siempre como si eso pudiese amortiguar el estrago reptante que causaban" (83). Y luego más adelante agrega: "Aquí uno de ellos habría acariciado una cabina telefónica para que mañana nadie pudiese utilizarla; acá uno más habría arrastrado la punta del dedo índice sobre el cofre de un automóvil cuyo dueño, al día siguiente, se quedaría varado en mitad de la avenida" (84). El tema de la destrucción, desde luego, se relaciona con la historia que la ciudad de Los Ángeles tiene con los terremotos. En algunas partes del cuento, por ejemplo, se relaciona a los hermanos con la imagen "de un buldózer monstruoso" (82-83). Por otro lado, que todo lo que toquen sea destruido se conecta también con el mito clásico del Rey Midas, solo que en el cuento encontramos una variación: mientras que en el mito original todo lo que Midas toca se convierte en oro, para los hermanos, todo se convierte en ruinas.

En un breve prólogo para *Los anacrónicos y otros cuentos*, antología que incluye "Desiertos tan amargos", Jorge Volpi anota que dicho cuento le parece "la mayor alabanza de la

destrucción que … haya leído" (9). Sin embargo, en ningún momento, ni el narrador ni los personajes hacen ningún comentario que favorezca la opinión del autor de *En busca de Klingsor*. Por el contrario, el narrador los justifica: "Nadie mejor que ellos para jurar entre dientes que esta vida es una mierda. … sólo en boca de esos tres hermanos de penuria [esta frase] parecía legítima" (81). A los personajes, por otro lado, les duele profundamente su condición, y jamás hacen alarde de ella. Solamente cuando son movidos por la "rabia" (84) usan su defecto para causar daño. De hecho, el cuento termina con la siguiente frase: "llevados por el deseo de construir algo por una vez en la vida, se despojaban de sus ropas raídas, abrazaban sus cuerpos perfectos y se acariciaban en una orgía de vacuidades que, al menos por un instante, les concedía el placer de sentirse ajenos a la urbe que gracias a sus caricias de ácido se desgajaba día tras día bajo sus pies" (85).

Las últimas palabras del cuento que afirman que la ciudad se destruía a causa de "sus caricias de ácido", contiene la clave para descifrar el relato de Padilla. Me parece que en este cuento el autor parte de la rescritura del mito del Rey Midas para ejemplificar a través de la hipérbole la forma en la cual la sociedad de esos años concebía a grupos minoritarios como los mexicanos o las personas gay. En una parte previa del cuento, el narrador menciona que la sociedad los veía como "los secretos demoledores de la ciudad" (83). Y que vivían en "un mundo que se negaba a funcionar con ellos a cuestas" (83). En "Desiertos tan amargos", por ende, observamos "la destrucción" que de acuerdo a la sociedad angelina (y estadounidense) están provocado la presencia mexicana-inmigrante y las personas gay.

En oposición a esta idea, si nos fijamos en otro detalle no menor en el cuento (el contexto de la Segunda Guerra Mundial), sutilmente Padilla nos recuerda que la destrucción masiva estaba en otro lado, y no fue llevaba a cabo precisamente por mexicanos: mientras millones de personas

morían en la Segunda Guerra Mundial, los trabajadores mexicanos proveían de alimentos y otros servicios vitales a una parte importante de la población en Estados Unidos. "Desiertos tan amargos", por ende, reivindica la importancia de los braceros, al mismo tiempo que hace una crítica silenciosa a la sociedad angelina y estadounidense de la época por su visión del inmigrante y del gay.

El regreso de Padilla a una ciudad como Los Angeles, marcada históricamente por la cultura y presencia mexicana, nos muestra además las limitaciones de postulados como el de David Toscana en relación a la literatura nacional. Es decir, al enfocarse solamente en el territorio nacional, se ignora la diáspora mexicana en Estados Unidos y muchas otras partes del mundo. Es en estos casos en los cuales se refuerza la idea de Padilla que indica que el lenguaje (y la cultura engendrada del mismo) "sigue determinando identidad". Este hecho, sin embargo, no impide que Padilla trate directamente temas que incumben a los mexicanos dentro del territorio nacional, como se observa en *El peso de las cosas*, discutido en la siguiente sección.

El peso de las cosas y la transición a la democracia en México

En el año 2006 Padilla publicó el libro de ensayos *El peso de las cosas*, en el cual incluye una serie de textos misceláneos que aparecieron del 2004 al 2006 en diversos medios de comunicación impresos, como los suplementos culturales "Sábado" del periódico *Unomásuno*, "Confabulario" del *Universal* y "El Ángel" de *Reforma*. Los ensayos tratan temas tan diversos como los efectos que los atentados del 9/11 tuvieron en la vida cotidiana a nivel mundial, el momento actual de la literatura de viajes en un mundo en el que se viaja cada vez más, los rituales colectivos en torno a la creación de mártires en la cultura mexicana, o el Palacio de Bellas Artes como símbolo nacional mexicano. Los ensayos nacen, según el autor, para dar "cauce lo mismo a mis terrores infantiles que a mis más recientes preocupaciones por la realidad

a la que me enfrento en el día a día de mi vida adulta. De allí que sus dominios resulten en apariencia tan diversos, pues van desde la figura ambigua de Santa Claus … hasta mis preocupaciones íntimas o públicas en torno a la política local o global del siglo que comienza" (10). A pesar de su diversidad, *El peso de las cosas* será uno de los libros en el cual Padilla se acerca de manera más directa a algunas de las problemáticas a las cuales se enfrenta el México contemporáneo, centrándose particularmente en los años de la transición política en el país con la llegada del panismo (Partido Acción Nacional) en el año 2000, después del largo periodo de los gobiernos posrevolucionarios bajo el Partido de la Revolución Institucional (PRI). Por otro lado, al ser publicados primeramente en periódicos, los textos de Padilla entran en el dominio del debate público en México. En esta sección me interesa trazar el pensamiento de Padilla sobre las problemáticas a las cuales se enfrenta México en los años que siguen la transición del priismo al panismo, concentrándome en los efectos que las reformas económicas neoliberales de los años ochenta tienen en el modelo de educación, que a su vez provoca la reconfiguración del tipo de ciudadano en el país y modifica las relaciones entre intelectuales y la clase política. Para ello, analizo los ensayos "Desprestigio del pensar" y "¿Cuál grito de guerra?".

"Desprestigio del pensar" y la reconfiguración de las relaciones entre ciudadanía, intelectuales y clase política

"Desprestigio del pensar" es el título del ensayo que cierra la primera mitad del libro. Como en la mayoría de los casos, es un texto breve que surge a partir de un "acontecimiento preciso" (10). En esta ocasión Padilla parte de un debate público en el país sobre la "falta", o el descenso, precisamente del debate intelectual en el México de la transición. Así lo introduce el autor: "Aunque ha sido enunciada de muy diversas formas, la pregunta es una y debería importarnos: ¿Qué ha sido del debate intelectual en México? Surgió primero como una simple

curiosidad y se erigió después como una preocupación legítima entre los directamente involucrados. Ahora se plantea como un problema nacional cuyo remedio tendría que ser urgente" (51). En diferentes medios escritos así como televisivos, intelectuales mexicanos se dedicaron a discutir el tema, llegando a tres posibles conclusiones: a) el debate intelectual se ha reducido hasta casi desaparecer debido a la falta de intelectuales, b) sí existen intelectuales, pero lo que falta son ideas, y c) existen intelectuales que generan ideas, pero los debates no tienen mayor alcance debido a la falta de madurez de los medios de comunicación que se dedican a diseminar otro tipo de información más comercial (51-52). La respuesta de Padilla, sin embargo, se aleja de las tres propuestas hechas por los demás intelectuales. El autor considera que sí existen intelectuales que generan debates e ideas sobre problemáticas nacionales, que a su vez son transmitidas por algunos medios. El problema radica, según Padilla, en la escasez de interlocutores ciudadanos y de la clase política.

Más allá del debate público entre intelectuales, por lo tanto, paradójicamente lo que existe en México es una ausencia de diálogo entre intelectuales, ciudadanos y los políticos que gobiernan al país. ¿Cuáles son los motivos detrás de este fenómeno, sobre todo en un país en el cual históricamente el intelectual ha estado tan cerca de los gobernantes, e incluso ha pertenecido a dicho grupo? Para contestar esta pregunta Padilla regresa a la historia mexicana reciente. A partir de las grandes crisis económicas que experimentó el país en los años ochenta, México comenzó a importar una seria de reformas económicas fundamentadas en el neoliberalismo. Dichas reformas buscaban abrir los mercados locales hacia el exterior, a la vez que intentaban acabar con la dependencia que la economía nacional había tenido históricamente con las instituciones públicas.

Las reformas económicas de los ochenta transformaron cada aspecto de la vida en México, desde la destrucción de la economía agrícola nacional al ser incapaz de competir con productos importados a partir del Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá en 1994, hasta la transformación de la educación universitaria en el país. Es en este segundo punto en el cual Padilla encuentra la respuesta a la pregunta planteada anteriormente. Padilla observa que a partir de las reformas económicas neoliberales, el modelo de educación universitaria en México sufrió un cambio radical. Mientras en las décadas que le siguieron a la Revolución la educación universitaria tuvo fuertes bases humanísticas, provenientes de intelectuales como José Vasconcelos o el mismo Alfonso Reyes, Padilla considera que a partir de los ochenta este modelo se transformó radicalmente, dando paso a una educación que privilegia la técnica, la contaduría y los estudios de economía. No por nada, señala Padilla, a partir de esos años comienza la proliferación de institutos politécnicos en el país. Es la época, por ejemplo, en la cual el Tecnológico de Monterrey se expande por todo México. En palabras del autor: "una buena parte de nuestras universidades se entregaron al salvaje torrente del liberalismo triunfante, un torrente donde las ideas dejaron de ser peligrosas para convertirse en mercancía poco redituable en un mercado donde las cosas valen lo que cuestan y rara vez cuestan lo que valen" (53).

Con estos cambios en la educación tanto pública como privada, surgen profesionales técnicos, economistas y políticos a los cuales se les inculca que "pensar no es buen negocio" (55). El nuevo modelo de ciudadano que producen las universidades, por ende, es un individuo que privilegia la técnica y el desarrollo económico: los números y el dinero antes que las ideas. Sin embargo, insiste Padilla, hace falta reconocer que "la democracia no es consecuencia del desarrollo económico, sino de la cultura política" (55). Del mismo modo en que el ciudadano

privilegia la técnica y el dinero, durante la etapa de la transición el político mexicano ve al país como "una empresa sobrealimentada que no requiere más ideas que las que buenamente puedan ofrecer los manuales de excelencia, los misales y los libros de autoayuda" (55). Como consecuencia, concluye Padilla: "Su renuencia a las ideas … se vuelve cada día más visible y preocupante, no en la falta de crítica ni en la ausencia de intelectuales que la ejerzan, tampoco así en la precariedad de los medios, sino en la sordera, la vileza y la estulticia de los obligados interlocutores de cualquier debate político, esto es, nuestros gobernantes o quienes aspiran a serlo" (55).

En otras palabras, y volviendo al inicio de su ensayo, Padilla enfatiza la vigencia del debate intelectual en el país, lo que ha caducado, según el autor, es el viejo sistema político mexicano en el cual los gobernantes y las instituciones del estado solían atraer al intelectual (auspiciarlo muchas veces) para que éste colabore con sus proyectos culturales, educativos y políticos. Este vínculo tradicional ha desaparecido. Las relaciones entre el intelectual, los políticos y el ciudadano, por ende, han sido transformadas por las reformas económicas de las últimas décadas.

En la conclusión del ensayo, Padilla señala que paradójicamente, este desprecio del pensamiento fue probablemente la clave para que el panismo en México resultara triunfante en la transición hacia la democracia. En una crítica durísima al nuevo partido (considerando además que el mismo Padilla trabajó durante el sexenio de Vicente Fox como agregado cultural en Londres), el autor escribe:

> Pero, ¿cómo culparles, si después de todo no fue el pensamiento sino el pragmatismo empresarial y técnico lo que al parecer les condujo al frente de la transición? Si algo hay que reconocerles, es que son coherentes con su manera de

> ver el mundo. Quien se crió mirando las nueves, no puede menos que desalentar la lectura. Quien desprecia el pensamiento crítico y a los intelectuales no tiene por qué saber pronunciar sus nombres ni tendrá jamás empacho en atropellar, confundir o incluso reinventar las reglas más sagradas de nuestro idioma. (55)

"¿Cuál grito de guerra?" y la necesidad de un nuevo concepto de nación y de ciudadanía

Si bien de acuerdo a la lectura de Padilla el modelo de ciudadano en México cambió a partir de las reformas económicas en los ochenta, los símbolos nacionales que dan cierta coherencia a México como nación continúan intactos. El gobierno panista y sus políticos se aferran a un nacionalismo anacrónico que mantenga el statu quo en el país, a pesar de que con el cambio de poder la ciudadanía aspiraba a reformas estructurales que promovieran una transición sostenida a la democracia. Este fenómeno lo analiza Padilla partiendo una vez más de un hecho concreto, en su ensayo "¿Cuál grito de guerra?". Acostumbrados a que en la Cámara de Diputados Federales nunca se pongan de acuerdo casi en nada, a Padilla no le deja de sorprender que por una vez los servidores públicos hayan concordado en algo: "¿Quién dice que nuestros representantes no saben ponerse de acuerdo? Sólo el pasado 11 de mayo … 231 diputados de todos los grupos parlamentarios del PRI, PAN, PRD, PVE y convergencia respaldaron una propuesta cardenal para activar de una buena vez nuestro ansiado proyecto de nación" (23). En dicha propuesta, "pugnaron a coro porque los nombres de Jaime Nunó Roca y Francisco González Bocanegra, autores del Himno Nacional, sean inscritos con letras de oro en el Muro de Honor del Salón de Sesiones" (23).

El Himno Nacional Mexicano, uno de los tres símbolos patrios oficiales de México, da inicio con los siguientes versos:

Estribillo

Mexicanos, al grito de guerra

El acero aprestad y el bridón;

Y retiemble en sus centros la tierra

Al sonoro rugir del cañón.

I

Ciña ¡Oh Patria! tus sienes de oliva

de la paz el arcángel divino,

que en el cielo tu eterno destino

por el dedo de Dios se escribió.

Mas si osare un extraño enemigo

profanar con su planta tu suelo,

piensa ¡Oh Patria querida! que el cielo

un soldado en cada hijo te dio.

II

¡Guerra, guerra sin tregua al que intente

de la patria manchar los blasones!,

¡guerra, guerra! los patrios pendones

en las olas de sangre empapad.

¡Guerra, guerra! en el monte, en el valle,

los cañones horrísonos truenen

y los ecos sonoros resuenen

con las voces de ¡Unión! ¡Libertad!

Como todo himno nacional surgido durante el siglo XIX, la letra del Himno Mexicano es beligerante. Por ende, agrega Padilla, en él "todavía se exaltan valores regionales como la lengua, el territorio y el sacrificio ciego del individuo en aras de una abstracta colectividad" (24). Curiosamente, comenta Padilla, el carácter mexicano en relación a los conflictos bélicos resulta contrario a lo que el Himno alienta. Cuando el país se ha enfrentado a conflictos de este tipo, tiende a resolverlos de otra manera: "el carácter del mexicano y su actitud oficial ante los numerosos conflictos que ha testimoniado o protagonizado a lo largo de su historia han sido justamente los contrarios: conciliadores, respetuosos de la libre determinación, inclinados … a la vía diplomática e incluso proactivamente pacifistas" (27).

Por si esto fuera poco, existe una cantidad mayor de contradicciones entre el Himno Nacional y la nación que supuestamente representa. El Himno surge, por ejemplo, convocado por Antonio López de Santa Anna, justo después de que el país pierde mitad de su territorio a manos de los Estados Unidos. El origen de los compositores, además, resulta problemático: Bocanegra, autor de la letra, era criollo, mientras que Jaime Nunó, compositor de la música, era catalán. Así, criollo y catalán "escribieron para una nación mayormente mestiza una partitura basada en las óperas de Verdi y una letra apocalíptica que justificaba la grandeza del país en una devoción casi animista por cañones, acero, clarines, gritos de guerra y temblores de tierra" (28).

Partiendo de un análisis deconstructivo del Himno Nacional, así como de las circunstancias que rodean su origen, en este ensayo Padilla se plantea la necesidad de un nuevo modelo democrático de ciudadanía con el reciente cambio de poder en el país. La decisión de los diputados, anota Padilla, "expresa nuestra tenaz negativa a replantear con madurez los fundamentos de lo que hoy somos apuntalando en cambio, con lujo de puerilidad, las meras formas de lo que creemos ser" (23). Al criticar el nacionalismo anacrónico actual, Padilla

propone no seguirles el juego a los políticos patrioteros que insisten en mantener símbolos caducos que no reflejan la realidad mexicana en la época contemporánea. Símbolos, que además, ni siquiera conciben al ciudadano como un ser libre con capacidad para moldear su destino, sino como una masa informe que debe sacrificarse por el bien común del país. El siguiente paso, una vez que México se ha atrevido a cambiar un partido político que dominó setenta y un años, debe ser la reformulación de la idea de nación, una nación que nos incluya y nos represente como ciudadanos, como sugiere la última frase del ensayo de Padilla: "quizá haya llegado el momento de cambiar la tonada por una que no sólo nos emocione, sino que también nos represente y nos mejore" (29). Una vez que se redefina la nación, habrá que crear también un nuevo modelo de ciudadanía en el país, alejado, si seguimos las ideas de Padilla, del modelo neoliberal que domina el país y que privilegia la técnica y el dinero antes que las ideas y el diálogo. Estos últimos factores —ideas y diálogo— serán fundamentales hacia una verdadera democracia en México.

IV Conclusión

En *El último lector* David Toscana plantea el regreso a la creación de una literatura regional enfocada en la cotidianidad, que sin embargo, se ocupe de las problemáticas nacionales más importantes. En otras palabras, el autor regiomontano apuesta por seguir alegorizando sobre lo nacional partiendo de una zona local como el pueblo de Icamole. Esta propuesta literaria de Toscana, como anoté en su momento, resulta válida e interesante. Sin embargo, es también limitada: en una época marcada por la globalización es complicado hablar de lo nacional ignorando las influencias que vienen desde afuera. Por otro lado, con la migración enorme de mexicanos a otras partes del mundo, y particularmente a los Estados Unidos, si la literatura se enfoca solamente en la geografía nacional, como parece decirnos Toscana, estaría desentendiéndose de la diáspora mexicana, una realidad extremadamente compleja en sí misma.

En cuanto a las críticas de Toscana a Padilla, me parece que ha quedado claro que las aproximaciones cosmopolitas en novelas como *Amphitryon*, no tienen mayor relación con un supuesto desinterés por los temas nacionales. En su obra madura, como recién mostré, Padilla regresa a la narrativa de la Revolución mexicana o se ocupa de la diáspora mexicana partiendo de una ciudad como Los Ángeles. Padilla, a diferencia de lo que piensa Toscana o críticos como Lydia Santos o Hugo Méndez-Ramírez, no es un autor que no se ocupe de temas nacionales: como escritor, como intelectual y como ciudadano, le preocupan dichos temas.

En los capítulos que siguen, continuaré desarrollando la forma en que su obra se relaciona no solo con el contexto mexicano sino también latinoamericano. Particularmente, en relación a los temas del rol de la literatura, el lugar del escritor, la modernidad y las relaciones entre identidad y revolución. El siguiente capítulo abrirá también con un texto en el cual Padilla trata el contexto mexicano, sin embargo, me ha parecido que *Arte y olvido del terremoto* merece su propio espacio.

CAPÍTULO DOS

Salvemos a quien podamos: Ignacio Padilla al rescate de la literatura y el letrado a propósito del terremoto de 1985

Esto pasó en septiembre. No en el septiembre de este año
sino en el del año pasado. ¿O fue el antepasado, Melitón?

—Juan Rulfo, "El día del derrumbe"

Las fotos más terribles de la catástrofe
no son fotos de muertos.
[...]
No: las fotos más atroces de la catástrofe
son esos cuadros en color donde aparecen muñecas
indiferentes o sonrientes, sin mengua, sin tacha,
entre las ruinas que aún oprimen
los cadáveres de sus dueñas, la frágil vida
de la carne que es como hierba
y ya fue cortada.

—José Emilio Pacheco, *Las ruinas de México (Elegía del retorno)*

I Introducción

"El día del derrumbe" es uno de los pocos cuentos de Juan Rulfo en los que el humor domina la narración prácticamente de principio a fin. En el último párrafo, sin embargo, el tono se vuelve serio mientras el personaje principal finalmente recuerda ciertos eventos históricos y personales que había olvidado. El cuento ha sido leído por la crítica como una sátira de los gobiernos mexicanos posrevolucionarios y su ineficacia e ineptitud ante los problemas que surgen en el país. Al mismo tiempo, una segunda lectura apunta a una crítica por parte de Rulfo a la pasividad y olvido histórico que la sociedad mexicana padece (Schmidt 232-234). Mediante el diálogo entre dos personajes, en "El día del derrumbe" se cuenta la historia de la visita de un gobernador (y general) a una comunidad rural con la intención de cuantiar y sanar los daños provocados por un terremoto reciente. Sin embargo, al final del día en lugar de cumplir con sus deberes y auxiliar a los damnificados, tanto el gobernador como sus subordinados provocan mayores conflictos y pérdidas en la comunidad. A pesar de la ineficacia del gobierno, la

población no protesta, y se siente feliz con el simple hecho de recibir la visita del gobernador. En palabras de uno de los personajes, "En viniendo él, —el gobernador— todo se arregla, y la gente, aunque se le haya caído la casa encima, queda muy contenta con haberlo conocido" (143). El conformismo y la falta de conciencia política mostrados por la sociedad, según el cuento de Rulfo, sería una de las causas por las cuales no existe un verdadero cambio después de la Revolución. En el desenlace del cuento, un desmemoriado narrador que al principio no recordaba la fecha exacta en la cual ocurrió el terremoto, ni la visita del gobernador, cuenta:

> Ora me estoy acordando que sí fue por el veintiuno de septiembre el borlote: porque mi mujer tuvo ese día a nuestro hijo Merencio, y yo llegué ya muy noche a mi casa, más bien borracho que buenisano. Y ella no me habló en muchas semanas arguyendo que la había dejado sola con su compromiso. Ya cuando se contentó me dijo que yo no había sido bueno ni para llamar a la comadrona y que tuvo que salir del paso a como Dios le dio a entender. (149)

Si bien la mayor parte de "El día del derrumbe" se centra en la visita del gobernador, al final del cuento Rulfo regresa de la esfera pública al espacio privado: a la intimidad familiar de su personaje. Y regresa para mostrar de manera más rotunda a un individuo que no se preocupa ni siquiera por su familia. No es culpa solamente del gobierno que la situación vaya mal, es también debido a que la sociedad no se involucra y parece no tener memoria.

México 1985

Este terremoto, como en el cuento de Rulfo, pasó también en septiembre, el 19 de 1985. A las 7:19 a.m. la Ciudad de México sufrió un sismo de 8.1 grados en las escala de Richter. Al día siguiente, aproximadamente a las 7:30 p.m., un nuevo movimiento telúrico golpeó la ciudad, ahora con un nivel de 6.5 grados. Se calcula que cerca de 370 edificios colapsaron durante los

terremotos, y que aproximadamente la mitad de ellos había sido construida por el gobierno mexicano; entre ellos, hospitales, escuelas, oficinas, viviendas. Se calcula también que hubo entre diez y veinte mil muertos, aunque las cifras oficiales muestren que fueron cerca de cuatro mil quinientos. Mientras la sociedad esperaba la acción inmediata del gobierno de la República en el alivio de los daños, el presidente Miguel de la Madrid se mostró lento incluso a la hora de dirigirse a sus gobernados. Enseguida, eso sí, rechazó públicamente la ayuda internacional, y afirmó que el gobierno mexicano tenía la capacidad para resolver los problemas a los cuales se enfrentaba.[38] Dos días después tuvo que reconocer que las autoridades se veían superadas por los sucesos, y aceptó la ayuda internacional. Para resolver los daños, y antes de organizar cuadrillas de rescate, el gobierno mandó maquinaria pesada para recoger los escombros de los edificios caídos, sin preocuparse de los posibles cuerpos (vivos o muertos) que ahí pudieran encontrarse. Además de la maquinaria pesada, el gobierno hizo poco por los damnificados, y la burocracia que debía actuar, decía estar a la espera de instrucciones provenientes del estado.

Ante el vacío de autoridad y la falta de liderazgo gubernamental, los ciudadanos realizaron diversas manifestaciones exigiéndole al gobierno que cumpliera con sus obligaciones. Debido a la poca atención y la negativa del estado a escuchar las peticiones de la población afectada, surge un movimiento ciudadano con capacidad organizativa, a pesar de que "Under the PRI system, citizens were discouraged from organizing to solve problems on their own; officials made it clear in countless ways that they had a monopoly on power to make things happen" (Preston y Dillon, 98). Los ciudadanos crean brigadas de rescate, pero también llevan un censo de los muertos, dirigen el transporte público, distribuyen la comida y el agua, e incluso publican

[38] En "Revelación entre ruinas" (1985), Enrique Krauze anotó en su momento que el rechazo del gobierno a la ayuda internacional tuvo que ver con un intento por parte de los gobernantes por evitar posibles repercusiones políticas en el país. Es decir, perder credibilidad en las próximas elecciones.

un periódico que informa sobre el desastre. En otras palabras, se atreven a tomar decisiones, dialogan entre ellos, unifican criterios. El terremoto, además de desmantelar buena parte de la ciudad, une a su población ante el caos del momento.

Mientras tanto, el gobierno no asume responsabilidad alguna ante la falta de acción y la caída de edificios recién construidos. Hace una lista de los muertos, pero para minimizar los daños no incluye en ella a los desaparecidos. Por otro lado, fiel a su costumbre, el Partido de la Revolución Institucional (PRI) se ocupa en promover y premiar héroes. A costa de los muertos, otorga la medalla "Héroes de la solidaridad" a diferentes ciudadanos que fungieron como líderes durante el desastre. Además ordena a la ciudadanía regresar a sus casas, ya no se les necesita. En su momento, un brigadista voluntario criticó duramente este detalle:

> Al gobierno le conviene ahogarlo todo en la declamación: "¡Cuán grandísimo pueblo somos! ¡Qué entereza del mexicano! ¡No busquemos culpables! ¡Reafirmemos nuestros lazos fraternos!" Ese discursito ya no, por favor. Nadie niega la hazaña colectiva, al contrario, pero si tamaño esfuerzo sólo servirá para inspirar a escultores "cívicos", estamos jodidos. ¿A cuenta de qué se solicita la inacción con el chantaje de "no politizar los sentimientos"? (Monsiváis, 92)

La declaración del brigadista demuestra la consciencia que miles de ciudadanos adquirieron durante los días y semanas después del terremoto. Por otro lado, la ciudadanía comprendió que el estado mexicano tenía gran responsabilidad ante los daños ocurridos. La Unión de Vecinos y Damnificados "19 de septiembre" (UVyD-19), así lo señala:

> La ciudad comprendió que no podía culpar del desastre a las fuerzas naturales, éstas habían puesto su parte, pero la tragedia era responsabilidad de quienes habían utilizado los puestos públicos para enriquecerse. El funcionario que había

> aprobado la construcción de edificios que no cumplían con las condiciones mínimas de seguridad, el que nada había hecho por evitar el deterioro de las viejas edificaciones, el que había permitido que existieran talleres de costura en donde sólo debía haber oficinas o departamentos. (*Imágenes y testimonios del 85*, 8)

Debido a la gran movilización y organización ciudadana durante las semanas después del terremoto, comenzó a afirmarse que por fin surgía en México una sociedad civil capaz de contrarrestar la corrupción del estado. Se creía que la población ya no era ni sería pasiva, conformista, inconsciente u olvidadiza, como en el cuento de Rulfo. Dejaría de servirle al gobierno y exigiría que éste cumpliera con sus deberes. En su crónica sobre los terremotos del 85, *"No sin nosotros" Los días del terremoto 1985-2005* (2005), Carlos Monsiváis ha anotado que la gran participación de la población sirvió como "punto de partida de una actitud que, así sea efímera ahora y por fuerza, pretende apropiarse de la parte del gobierno que a los ciudadanos legítimamente les corresponde. El 19, y en respuesta ante las víctimas, la Ciudad de México conoció una *toma de poderes*, de las más notables de su historia… [;] fue la conversión de un pueblo en gobierno y del desorden oficial en orden civil" (64, énfasis original).

La consigna "El 2 de octubre no se olvida" se escucha cada año durante las marchas que conmemoran el fatídico 68 en México. Las crisis sociales y económicas de 1994 y 1995 se recuerdan vivamente. ¿Pero el 85, lo recordamos, o como el personaje del cuento de Rulfo, nos volvimos amnésicos? Esta es la pregunta que se hace Ignacio Padilla, quien al reflexionar acerca de la significación, registro y representación de este evento, nos ofrece también sus ideas en relación a la trascendencia del arte y el artista —y en su caso particular, de la literatura y el escritor— en las sociedades contemporáneas.

Una vez que en el primer capítulo he trazado el debate entre lo nacional y lo cosmopolita, mostrando las diferentes aproximaciones de Padilla al tema, en este segundo capítulo me interesa enfocarme en el rol de la literatura y el escritor. Para ello, me ocuparé de analizar *Arte y olvido del terremoto* (2010), concentrándome en el análisis que hace Padilla del 85 como momento histórico, y en las posibilidades que el arte ofrece a la sociedad a la hora de comprender un momento histórico. Posteriormente, en la segunda mitad del capítulo estudiaré la tercera novela de Padilla, *Si volviesen sus majestades* (1996), con la intención de iluminar de mejor manera sus concepciones acerca del arte, la literatura y la historia. Trataré también de relacionar esta novela con el año de 1985 en México.

II Por una literatura de la "implicación": *Arte y olvido del terremoto* (2010)

En *Arte y olvido del terremoto* Padilla reflexiona acerca de la imposibilidad por parte de crónicas, fotografía e instalaciones de arte visual, de recrear el desastre del terremoto de 1985. Debido a la escasa recreación, según considera Padilla, estos tres medios no colaboraron en la comprensión del evento, sino que promovieron su olvido. Un olvido que de cualquier forma, concluye Padilla, había comenzado a penas meses después del suceso. Para Padilla, por ende, no existe una memoria coherente, viva, sobre este evento histórico.

En esta sección llevaré a cabo una lectura detallada de *Arte y olvido del terremoto*, enfocándome en tres puntos: a) las lecturas del 85 como momento histórico según Padilla, b) la ineficacia de la crónica, la fotografía y las instalaciones de arte visual a la hora de recrear el desastre del terremoto y c) las cualidades específicas que el autor le va asignando a lo largo del ensayo al arte, o las artes en general. Mi argumento es que al intentar "rescatar" el 85 mexicano como momento histórico, Padilla pretende reposicionar al escritor de ficción en un lugar imprescindible dentro de la sociedad. Para ello, mientras analiza los alcances, pero sobre todo las

limitaciones de la crónica, fotografía e instalaciones de arte visuales, Padilla va formulando su concepción del arte que a su vez le permite postular una poética personal que llamaré *el arte de la implicación*.

Lecturas del momento histórico: el 85 como una serie de fracasos nacionales

Padilla inicia su ensayo con una pregunta que me parece justa: ¿Por qué la sociedad mexicana se resiste a olvidar eventos como el 2 de octubre de 1968 o las crisis de 1994-1995, y por lo contrario, el año del terremoto parece haberse borrado de la memoria nacional?[39] Podría argumentarse, por su puesto, que el 68 fue un fenómeno mundial y no solo nacional, en comparación con el 85. Por otro lado, el 68 involucra una efervescencia claramente política a nivel mundial, mientras que el 85 es provocado originalmente por un evento natural. Sin embargo, el 85 debería ser importante en el país debido al surgimiento de la sociedad civil. Padilla interroga este hecho de manera más detallada:

> ¿Hemos olvidado los sismos o *querríamos* olvidarlos? ¿Los hemos asimilado al ser nacional, o los negamos como si no mirar la cicatriz obrase para atenuar el dolor que nos causa o para olvidar lo que la ocasionó? ¿Puede ser que en realidad eludimos el terremoto porque el presente surgido de él no acaba de satisfacernos? (16-17, énfasis original)

[39] Recientemente, durante la conmemoración del 30 aniversario de la catástrofe, resurgió el interés sobre el tema. En la Ciudad de México se organizaron conciertos, charlas, exposiciones y presentaciones de libros y documentales. Entre los eventos destacan los siguientes: los documentales "México, la tragedia del 85" y "Nada Nadie las voces del terremoto"; las exposiciones: "A 30 años de la tragedia, México y Japón comparten una mirada" y "Sismos de 1985 en la memoria de México"; las charlas: "Terremoto 1985, la ciudad que se nos fue" y "De terremotos y teatro independiente en México" y el libro: *07:19 A treinta años del terremoto en la ciudad de México (1985-2015)*. Además, en el año 2014 apareció en la revista *Tierra Adentro* del CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) un artículo interesante que indagaba en la literatura en torno a este evento (Rocío Castro, "La literatura del temblor").

Partiendo de esta serie de preguntas, y basándose en la lectura de textos como las crónicas de Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska sobre el 85, Padilla ofrece dos interpretaciones del evento. La primera tiene que ver con la aspiración de ser moderno que México, como nación, ha mostrado desde sus inicios. Para Padilla, el año de 1985 representó un gran "fracaso civilizatorio" (98) para el país. El derrumbe de los más de trescientos setenta edificios desenmascaró la realidad mexicana, develando su verdadero rostro: el de una nación que según los políticos avanzaba hacia la modernidad, y sin embargo, poseía cimientos sumamente débiles. Como prueba de este hecho no hay más que referirse al tipo de edificios que colapsaron durante los sismos. El geofísico Cinna Lomnitz ha anotado que "no fueron los edificios tradicionales los que se derrumbaron. Quedaron reivindicados los humildes constructores de la Colonia: nada de lo que ellos hicieron se cayó. En cambio, fue el espíritu altanero de la gran capital posrevolucionaria, representado por sus edificios más altos y modernos, el que quedó humillado" (Web). El progreso material, entones, no era para nada sólido.

Además del factor material, el *fracaso civilizatorio* del que habla Padilla se evidenció también en otros aspectos sociales como la política y la economía. Padilla subraya que el papel del terremoto "fue más bien ilustrativo del altísimo precio que esta nación debió pagar por décadas sin cuenta de corrupción, burocratismo, criminal especulación inmobiliaria, nula planeación urbana y abierta negligencia de los líderes de la revolución institucionalizada para encausar recursos a un sistema efectivo de prevención de desastres" (12). Y poco más adelante agrega: "el titubeo del gobierno para ceder su autoridad a las fuerzas armadas dejó en claro el mal avenido matrimonio entre las instituciones responsables de nuestra seguridad; el abrupto aislamiento nacional e internacional de la ciudad más grande del mundo demostró la vergonzante fragilidad de sus redes de comunicación" (12-13).

La segunda interpretación de Padilla está relacionada con el surgimiento de la sociedad civil. Antes de entrar en la discusión de Padilla, conviene definir este término. Alberto J. Olvera nos ofrece la siguiente definición, aunque nos alerta sobre los diferentes debates que existen en torno al concepto. Según anota, el término sociedad civil se refiere "a un altamente notorio proceso social: el creciente número y visibilidad pública de diversos tipos de asociaciones de ciudadanos que, haciendo uso de recursos simbólicos y materiales, capacidades organizacionales y afinidades emotivas y morales, actúan colectivamente a favor de alguna causa y persiguen algún interés material o simbólico situándose por fuera del sistema político y sin seguir la lógica del mercado" (20).

En México, por primera vez quizá desde los años de la Revolución, el país no había sido testigo de la organización espontanea de sus ciudadanos al nivel alcanzado durante los días y semanas que le siguieron al terremoto. Según anota Carlos Monsiváis, aproximadamente un millón de personas participaron en diferentes grupos (9). Si bien durante el 68 hubo también una organización considerable, ésta se llevó acabo mayormente por estudiantes e intelectuales de izquierda; lo cual, según algunos testimonios recogidos por Elena Poniatowska en su crónica *La noche de Tlatelolco* (1971), dio como resultado una gran desconexión entre los jóvenes organizados y las demás generaciones dentro de la sociedad mexicana. En contraste, durante los días del terremoto hubo una mayor comprensión entre los ciudadanos, puesto que los unía una causa. Según anota Padilla, "El esperable *sálvese quien pueda* se mutó en un *salvemos a quien podamos*. El vértigo de la devastación natural se hizo repentinamente pandémico: había un apremio de la sociedad por rescatarse rescatando" (28, énfasis original).

A pesar de la gran organización, Padilla considera que el surgimiento y consolidación de la sociedad civil terminó por ser un fracaso. La sociedad mexicana, afirma el autor, podría "haber

capitalizado el aprendizaje del poder de acción" (14), sin embargo, a su juicio, no lo hizo. Así como surgieron el ímpetu y el "vértigo", se apagaron rápidamente: "En enero [de 1986] la gente recorría una ciudad donde habían comenzado a desaparecer los escombros, pero ahora su pasmo tenía otro motivo: era la vergüenza de quienes se han reconocido ante el espejo y comienzan a velarlo para no asumir los retos que les significa lo que han visto. Se percibía el letargo, el culto a la máscara y a la cicatriz mal cauterizada, el gusto mal sano por la derrota propia" (31). A pesar del surgimiento de la sociedad civil, no hubo "Ni democratización ni castigo a los culpables ni reordenamiento urbano: las asignaturas seguirían pendientes y las preguntas sin respuesta" (30). Para probar su argumento, Padilla nos ofrece los siguientes ejemplos: "La sociedad civil solidaria y organizada que tanto se jactó de su emergencia con los sismos es la misma que luego bajó las manos ante el fraude electoral de 1988, la misma que creyó y avaló la construcción de la efímera quimera salinista, la misa que en nuestros días ejerce sus deberes democráticos como si se tratara de imperativos neuróticos" (17).

Hay que resaltar que esta última idea de Padilla no es del todo cierta, puesto que la sociedad civil continuó organizándose de manera independiente después del terremoto. Al hablar del año del terremoto en su *Tragicomedia mexicana 3* (1998), José Agustín destaca que con el evento surgen diversas organizaciones civiles con capacidad organizativa: "Además de la Coordinadora Única de Damnificados (CUD), aparecieron la Coordinadora de Luchas Urbanas (CLU), la Coordinadora Nacional del Movimiento Urbano Popular (Conamup), la UV y D (Unión de Vecinos y Damnificados 19 de sep) . . . y la Asamblea de Barrios (AB)" (86). Y más adelante agrega: "De este entorno surgió también Superbarrio, un luchador social, enmascarado como en la lucha libre, que con gran sentido del humor aparecía en los movimientos populares a fines de los ochenta" (86). De igual manera, un estudioso de la sociedad y cultura mexicanas

como Carlos Monsiváis ha destacado el surgimiento de diversos grupos más allá del terremoto. Según anota, en los años que le siguieron al terremoto, aparecen "Organizaciones No Gubernamentales (ONGS), Grupos Urbanos, comunidades eclesiásticas de base, grupos feministas, agrupaciones ecologistas, organizaciones indígenas, grupos gays, grupos en defensa de los derechos de los animales, etcétera" (12).

Regresemos al análisis que hace Padilla. El autor considera que uno de los motivos del fracaso de la sociedad civil se debió en parte a la "castración del ímpetu social postsísmico" (32) por parte del PRI. Sobre todo a partir de la apropiación de la leyenda "Solidaridad", surgida durante los días después del terremoto, y empleada por el PRI durante la campaña presidencial de 1988 y a lo largo del salinismo (1988-1994). Esta castración de la que habla Padilla forma parte de una reconfiguración de las relaciones entre estado y sociedad mucho más compleja, a partir de las crisis sociales y económicas de la década del 80. Gavin O'Toole, en su libro *The Reinvention of Mexico: National Ideology in a Neoliberal Era* (2010) ha estudiado este fenómeno. O'Toole observa que durante el salinismo, el gobierno intentó legitimar las reformas económicas neoliberales al afirmar que éstas habían nacido por causa de que nuevos sectores de la sociedad exigían mayor participación. Con las reformas, desde el punto de vista teórico, se buscaba remover el centralismo del estado mexicano, para que de esa forma, el individuo fuera "the new subject of change" (45). Así surge el programa "Solidaridad" y se convierte en el mayor procedimiento creado por el estado para promover el cambio a través de la ciudadanía. El programa consistía mayormente de subsidios del estado en proyectos comunitarios, pero se enfatizaba la participación ciudadana. De esta forma, según apunta O'Toole, el estado buscaba crear estabilidad, paz social y unión (63-64).

Las lecturas que hace Padilla son importantes no tanto por su originalidad sino porque traen a la mesa de discusión varios puntos que todavía hace falta aclarar con respecto al año del terremoto. Para empezar, existe la necesidad de llevar a cabo una reflexión moral en torno a los acontecimientos. Habría que replantearse una pregunta básica: ¿Dónde están los responsables de los daños, las pérdidas, las muertes, el dolor, etc.? Es decir, aquellos individuos que permitieron que se construyeran edificios en zonas de alto riesgo, los que emplearon materiales inadecuados en las construcciones, los que no llevaron a cabo un mantenimiento adecuado; pero también, los gobernantes que no cumplieron con sus deberes públicos, que se mostraron lentísimos ante la situación, y que no buscaron culpables. Otra pregunta que surge, y aquí sí podría tener razón Padilla al hablar de un fracaso de la sociedad civil, es: ¿dónde estuvo la sociedad civil a la hora de exigir un juicio para los responsables?

Ante la falta de un juicio adecuado, el país se niega a realizar un análisis más profundo de sí mismo y de su proyecto como nación. Ignora su realidad de un país construido sobre cimientos modernos defectuosos, su burocratismo acostumbrado a poner trabas en vez de facilitar las iniciativas ciudadanas, sus pobres sistemas de comunicación e infraestructura. Y sin embargo, pocos años después se embarca en un nuevo intento de modernizarse a través de las reformas estructurales promovidas por Carlos Salinas de Gortari. Proyecto que culminará con una crisis económica profunda en 1994 y crisis sociales en regiones como Chiapas, que provocará la destrucción paulatina de la economía en el campo mexicano, y con ello el incremento de migración hacia los Estados Unidos. ¿Y la sociedad civil, se preguntaría Padilla, por qué no continuó con el ímpetu que ganó en el 85? ¿Dónde estuvo su participación a la hora de aceptar las reformas? Estas son algunas preguntas que surgen del análisis de Padilla y que aspiran a ser

respondidas en un debate más amplio que permita repensar el 85 desde el punto de vista moral, social, económico y político.

La implicación del artista ante el evento histórico

Ante un evento tan importante como el 85, Padilla se pregunta de qué forma se involucraron los artistas más importantes del momento. Por un lado, rastrea cómo varios de ellos colaboraron de diferentes maneras con la sociedad. Algunos organizando eventos a favor de los damnificados y otros donando algunas de sus obras para que se subastasen. ¿Pero más allá de estos gestos filantrópicos, hubo algo más? En realidad, para Padilla, hubo poco: "en ningún caso la experiencia personal o la implicación solidaria generó un corpus artístico que permitiese a la nación experimentar su necesaria catarsis, instaurar la auténtica memoria del desastre e implicarse con él gracias a la distancia que por fuerza o por naturaleza genera el arte" (92). En la literatura, escribe Padilla, sí hay obras que hablan del terremoto. Tanto Octavio Paz como José Emilio Pacheco le dedican poemas, Juan Villoro escribe algún cuento, Silvia Molina una novela y Vicente Leñero una obra de teatro. A estos nombres habría que añadírseles el de Carlos Fuentes, quien en *Cristóbal Nonato* (1987) había reflexionado sobre las causas del surgimiento de la sociedad civil durante los días del terremoto, el cuento "El desvalido Roger" de Enrique Serna, y las obras de teatro de Carlos Olmos y Emilio Carballido, tituladas respectivamente "Después del terremoto" y "85. Una crónica".[40] A pesar de la existencia de este corpus, Padilla

[40] Además de los textos anotados, en su breve recorrido por la literatura del terremoto, Rocío Castro menciona los siguientes: En novela *Hemos perdido el reino* (1987) de Marco Antonio del Campo y *Materia dispuesta* (1996) de Juan Villoro. En cuento José Agustín "En la madre, está temblando" (1988), Guillermo Fadanelli "La visión de Magdalena" (2005) y Alain Paul Mallard "Ricarda" (2012). En crónica, Cristina Pacheco *Zona de desastre* (1986) e *Imágenes* (1987). En poesía "19 de septiembre de 1985" (1985) de Alfredo Cardona, "Elegía del Ajusco" (1986) de David Huerta y "Cuadros para una danza de la muerte" (1986) de Miguel Ángel Flores. En teatro, *Las máquinas de coser* (1990) de Estela Leñero. Finamente destaca una antología interesante, no tanto por su contenido, sino por los convocantes, el PRI, *El pueblo como protagonista en el sismo y la reconstrucción* (1987).

considera que en la mayoría de estas obras el terremoto es usado como elemento simbólico antes que ser tratado como tema central. Me parece que este no es el caso de *Las ruinas de México (Elegía del retorno)* (1986), un largo y conmovedor poema de Pacheco, compuesto de aproximadamente 650 versos y dedicado a los muertos, en el cual el autor reflexiona profundamente sobre el desastre, las víctimas y los culpables.

Al enfatizar la ausencia de un corpus artístico representativo del terremoto, implícitamente Padilla pregunta dónde estuvo el artista a la hora de recrear el desastre y darle sentido a través del arte (Curiosamente, hay que recordar que precisamente a Padilla y Volpi se les ha criticado por abandonar los contextos nacionales y la falta de interés en los problemas nacionales). Y si no participó de esta forma, ¿cuál es el lugar que le corresponde dentro de la sociedad? Su papel, según observa Padilla, ha ido cambiando de acuerdo con la consolidación de los medios de comunicación. Anota, por ejemplo, que "La implicación del artista con la catástrofe se vacía menos en poemas que en una avalancha de declaraciones e indignaciones. En sintonía con la sujeción de las artes a los medios electrónicos, la sangre caliente del editorialista se impone a la vena fría del novelista. De unos años para acá, el intelectual ha aprendido a ajustar su análisis a la premura mediática a expensas de una más lerda y escasa producción artística" (95).[41]

A propósito del rol del intelectual (y específicamente del artista) en una sociedad democrática, en "The Literary Intellectual in Democratizing Mexico" Yvon Grenier se pregunta: "If criticism constitutes the means and ends of the intellectual, what is the role of an intellectual

[41] Como excepción a este hecho, se encuentra un ensayo breve de Octavio Paz, publicado en *Vuelta* en noviembre de 1985, "Escombros y semillas." En el ensayo Paz no solo reflexiona sobre las causas históricas del desastre: "el centralismo político, económico y cultural" del país (8) y la "megalomanía de los últimos gobiernos" (9), sino también de posibles lecciones y soluciones: "encontrar nuevas vías de participación popular", especialmente en la provincia mexicana (9). El movimiento social del 85, para Paz, podría representar "gérmenes democráticos" (9).

in a society that democratizes and normalizes criticism? Do free and vigilant citizens need intellectuals in a society to operate as their critical conscience?" (99). Y concluye: "intellectuals must create their own niche, and either discover or manufacture a demand for their services, because in principle, the more democratic a country, the less space is made available to intellectuals as a functional group" (113). Me parece que Padilla entiende perfectamente a lo que se refiere Grenier en su conclusión, ya que al "rescatar" el año del 85, también interroga desde un punto de vista práctico su posición como escritor. Mientras pregunta dónde estuvo el artista a la hora de recrear el desastre del 85 en sus obras, implícitamente se pregunta también ¿qué justifica mi profesión y la subsistencia de los míos?

Puede ser que una de las posibles respuestas a esta incógnita nos la dé el mismo ensayo de Padilla, pero sobre todo, su enfoque. Invirtamos la pregunta inicial de Padilla: ¿Por qué le interesa a Padilla reevaluar y recordar un momento histórico como el 85 y no el 68 o el 94? Al haber nacido en 1968, y crecido en la Ciudad de México, el terremoto tuvo que haber sido un momento que lo marcó personalmente a él y a su generación. Y sin embargo, observa que este año parece ser un momento menor en la historia del país. Como escritor, como intelectual, se siente obligado personal y moralmente a recuperarlo, a diferencia de otros escritores de su generación que insisten en reevaluar el 68, el 94 o el 2000. Mientras colegas y amigos suyos como Jorge Volpi regresan al 68 y al 94 con sus libros *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* (1998) y *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994* (2004) y Eloy Urroz se interna en el estudio del 2000 en *El águila, la serpiente y el tucán: cómo se logró el triunfo de la alianza para el cambio con la participación del Partido Verde Ecologista de México* (2000), Padilla regresa al año del terremoto, un momento histórico que precisa una reevaluación meditada no solo por él sino por la sociedad mexicana en su conjunto.

Registro y recreación del terremoto: a) fotografía

Antes de adentrarse en la fotografía sobre el 85 mexicano, Padilla realiza un análisis del género fotográfico. Si bien en el último siglo la fotografía se convirtió en una de las nuevas artes visuales, Padilla considera que al lidiar con eventos históricos relacionados con la destrucción y lo terrible (las guerras mundiales, el Holocausto, etc.), la fotografía se encuentra ante una disyuntiva: batalla entre el deber moral de informar la realidad de lo terrible (como los campos de concentración nazis) "y la capacidad del arte para reinventar lo real alterándolo, distanciándose y creando puntos de vista subjetivos que muestren lo que la realidad no suele mostrar" (56). Según Padilla, en estos casos el deber de representar lo terrible de la realidad suele ganar. Es por ello que el autor cree que la fotografía no contribuye "a la meditación estética de lo terrible" (56), puesto que "se somete a la historiografía, renunciando así a la transformación estética de la realidad por mediación del sujeto que la captura" (59). Como ejemplo de este fenómeno, Padilla se refiere al registro fotográfico del Holocausto y afirma: "No hay composición ni ambición estética alguna en las fotografías del Holocausto; *What you see is what you get*. Esto, en vez de provocar una implicación de la humanidad en el hecho, ha generado su debilitamiento en la conciencia occidental" (61). En este caso, Padilla concibe la fotografía como un simple medio de información que no ofrece una meditación profunda sobre el objeto que proyecta. Por otro lado, el autor plantea que la reproducción masiva de las imágenes provoca un "debilitamiento en la conciencia" sobre los hechos reflejados. Esto sucede, según él, debido a dos fenómenos: por un lado, la sobreexposición de las imágenes las convierten en lugares comunes, provocando un desapego por parte del espectador. Por el otro, considera que hoy en día existe una cantidad abrumadora de imágenes que compiten entre sí para posicionarse dentro de los medios, debido principalmente a la facilidad con la cual una persona tiene acceso a una

cámara. Me parece que la validez de ambos puntos puede ser cuestionada. Si bien en nuestros días las imágenes fotográficas están por todas partes, resulta difícil creer que una fotografía que proyecte centenares de cuerpos amontonados en una pila (como el caso del mismo Holocausto) pueda pasar desapercibida por un espectador. Hoy en día esas imágenes siguen tan vigentes como al principio, estremeciendo profundamente a los espectadores. El mismo Padilla aclara que no cuestiona el alcance de ciertas fotografías para recrear imágenes estéticamente bellas de lo terrible, pero éstas, afirma, son escasas.

El hecho puramente informativo y testimonial del género fotográfico es lo que Padilla observa en la mayor parte del corpus sobre el 85. Padilla analiza una exposición presentada en las Rejas de Chapultepec en el año 2005, titulada "Del desastre a la reconstrucción". Sin discutir alguna de las fotografías en concreto, Padilla destaca su relación con el fotoperiodismo, y por ende, con el afán informativo de los hechos. La exposición resultó ser "un desfile de lugares comunes del desastre, una reiterativa y fragmentaria crestomatía visual de cómo eran las cosas antes de que se levantase la ciudad de ahora, figuras humanas dedicadas en otros tiempos a informar y útiles hoy para admirar menos su capacidad artística que su heroísmo informativo" (122). Por otro lado, el autor argumenta que la exposición sirve de muy poco para la reflexión sobre el evento, y que el mismo título contiene más tintes políticos que artísticos. Es decir, la exposición plantea a través del título ofrecerle al espectador un registro historiográfico sobre un episodio que el país ha superado, ya hubo una reconstrucción de lo caído, enfatiza.

A diferencia de la exposición en Chapultepec, "Eternidad fugitiva" (2006), presentada en Bellas Artes, mostró otra cara de la fotografía sobre el terremoto. De dicha exposición Padilla destaca una fotografía de Sergio Toledano, titulada *Soldados*. En la imagen se observa la silueta de cuatro soldados, varios policías y algunos civiles, bajo una atmósfera de polvo y humo en la

noche del 19 de septiembre de 1985. Tres de los soldados, en actitud de vigilancia, miran de frente a la cámara, mientras el cuarto, de perfil, se protege del polvo cubriéndose la boca con una manta. El último soldado de izquierda a derecha hace una seña con su brazo derecho, impidiendo el paso. Sin embargo, justo al centro de la fotografía se encuentra un semáforo sin funcionar, del que cuelga un signo vial: "Prohibido dar vuelta en U". Justo debajo del signo se observa un adolescente de perfil que parece guiar a varios policías que van detrás de él, el segundo, se agarra la cabeza con el brazo izquierdo, en señal de atónito. En el fondo, a la espalda del primer soldado, se ven dos luces, al parecer de carros de bomberos, dirigidas a un enorme edificio. Según Padilla, a pesar de estar relacionada también con el fotoperiodismo, esta fotografía de Toledano supera el deber testimonial, y alcanza un alto nivel artístico: "La artificialidad y la irrealidad de esas imágenes —atributos difícilmente aceptables en el periodismo gráfico— les permiten irónicamente ser reconocidas como obras de arte sublime. El trabajo de Toledano pregona así el triunfo de lo subjetivo artificial, intemporal y unificador de la fotografía artística sobre la objetividad realista, perecedera y fragmentaria de la fotografía testimonial" (126).

b) La crónica

Otro de los medios que se dedicaron a registrar los eventos del terremoto fue la crónica, género en el cual destacan *Nada, nadie: las voces del temblor* (1988) de Elena Poniatowska y *"No sin nosotros" Los días del terremoto 1985-2005* (2005) de Carlos Monsiváis.[42] Antes de entrar a las crónicas del terremoto, Padilla habla del género cronístico. Considera que "Sometida al imperio de informar y denunciar cuanto antes lo ocurrido, la crónica suele someter la estética a la fragmentariedad, la inmediatez y la conciencia de que no será posible a ese género sin ficción trascender los límites del lenguaje para fijar el desastre en la memoria y permitir a la colectividad

[42] Ambos libros son recopilaciones de varios textos periodísticos publicados durante los días del terremoto.

implicarse plenamente con lo ocurrido" (42). Es decir, según Padilla, al igual que la fotografía la crónica batalla entre el deber de dar testimonio de la realidad o recrearla; en su caso específico, a través de la ficcionalización de los hechos relatados.

Pasando al caso mexicano, Padilla observa que "el libro de Monsiváis permanece como una profunda, valiente y sentida reflexión sobre lo que hay detrás de la catástrofe" (42).[43] Y añade que "lo que vale de la crónica monsivasiana es la implicación analítica y estética del autor en primera persona, la presencia en el desastre de una subjetividad sensible e inteligente que se muestra capaz de dar sentido a los acontecimientos pasados a fin de entender también el presente y de proyectarlos hacia un futuro donde la experiencia como maduración se imponga a la catástrofe como trauma" (43). No obstante, Padilla insiste: "la obra de Monsiváis todavía nos interpela en lo que tiene de trascendente, creativa, analítica y estética. El conflicto del testimonio, empero, subsiste: al interior del texto se debaten aún el testigo y el creador, el hombre que entonces acudió a un llamado de índole moral con el que luego será tasado éticamente" (43). Y finalmente concluye: "La avasalladora inteligencia, la altura del sarcasmo, el coqueteo del autor con la sublimidad del desastre sísmico y sus consecuencias sociales son esporádicas y se apagan gradualmente hasta que su crónica se muerde la cola. Frente a lo inescrutable, el arte se suicida, se autoaniquila en el pantano del periodismo" (42)[44].

Ahora bien, hay que señalar algunos alcances de la crónica de Monsiváis que Padilla deja de lado. El autor no subraya, por ejemplo, que la crónica de Monsiváis incluye otras voces subalternas en su relato (Poniatowska lo hace aún más); posibilita la participación de la

[43] Es la única que estudia, la de Poniatowska la menciona, pero ni siquiera le da crédito en las referencias. Hay que destacar que el libro de Poniatowska está compuesto mayormente de entrevistas, y la voz de la autora aparece en pocas ocasiones.

[44] Para críticos como Claire Brewster, sin embargo, la crónica de Monsiváis sí se preocupa por recrear el momento y las emociones de los afectados. Según anota, "Monsiváis re-created the devastation, terror, sounds, and smells of the earthquake and the raw emotions that were a common experience to all present. … he abandoned his traditional wit and cynicism and was sensitive to those around him, sharing their emotions" (103).

ciudadanía en el registro de los hechos y promueve el derecho de expresión y de representación. Es cierto que en la crónica Monsiváis funge como mediador y elige el material que será incluido. Sin embargo, existe también ese complejo proceso democrático recién detallado.

c) Instalaciones de arte visual

Pasando al arte del terremoto, Padilla discute un par de exposiciones de artes visuales. A diferencia del objetivo testimonial de la mayoría de fotografías y crónicas, el arte del terremoto sí se dedicó a representar la destrucción del desastre. Sin embargo, argumenta Padilla, se negó a la recreación del dolor, y por ende, no "implicó" al espectador en lo que estaba representando, trayendo como consecuencia la falta de comprensión del suceso histórico. El autor estudia dos instalaciones de arte presentadas en el Salón de Espacios Alternativos de la Ciudad de México. La primera de Gabriel Orozco, Mauricio Maillé y Mauricio Rocha, titulada "Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas" y la segunda hecha por el Colectivo Compañía Luz y Fuerza compuesto por Rubén Ortiz Torres, Mario Rangel, Diego Toledo y Emmanuel Lubezki, cuyo título fue "Todo lo que no es tradición es plagio". La primera instalación estaba compuesta de un andamio que aludía a los que habían abundado en la Ciudad de México después del terremoto. Pero en la instalación dominaba sobre todo el vacío, que indirectamente hacía referencia a los edificios caídos. La segunda consistía en una serie de materiales desechables dispuestos en el suelo y columnas rotas, todo esto rodeado de televisores, en el fondo se proyectaban imágenes del filme *Simón en el desierto* (1965) de Luis Buñuel.

A propósito de estas instalaciones, Padilla subraya que es "un arte acorde con su realidad: efímero, tambaleante, esquivo y profundamente escéptico. … el arte del terremoto mexicano rechazará la permanencia tanto del objeto artístico como del hecho que lo ha inspirado" (99). Y añade, "Lo que queda es un espacio vacío, el andamiaje siempre provisional y siempre

insuficiente sobre el que se sostiene lo supuestamente eterno, la columna quebrada e inútil. No por nada aquellas dos obras magnas del terremoto fueron instalaciones. De ellas solo quedan testimonios evanescentes" (100). Finalmente concluye al afirmar que "Coherentes con la ausencia que representaban, las obras fueron desmontadas, fragmentadas y finalmente disueltas de la memoria factual para quedar en puro y descarnado concepto" (98).

Recuento

Hagamos un recuento de las limitaciones de la fotografía, la crónica y las instalaciones de arte visual según Padilla. Empecemos por las primeras dos. Para el autor, ambas se encuentran demasiado atadas a la historiografía, al realismo testimonial que aspira registrar, dar notica y denunciar objetivamente lo que capta. La crónica tiene urgencia de comunicar y le falta tiempo para reflexionar; la fotografía es por fuerza fragmentaria, y mediante la repetición continua las imágenes se convierten en lugares comunes, evitando que el espectador se sienta atraído. El arte del terremoto, por otro lado, es también fragmentario, efímero, perecedero. La conclusión de Padilla es que los tres carecen de algo: son incapaces de "implicar" al espectador en el asunto tratado, y por ende, éste no llega a comprender cabalmente. Al discutir los tres medios, Padilla enfatiza a cada momento esta carencia. Para él, es el arte el medio capaz de "implicar" al espectador. A lo largo del ensayo resalta esta cualidad como algo específico del arte, siendo su mayor virtud ante la sociedad. Pero no todo el arte la tiene, solo las obras que parten de la subjetividad del artista para transformar la realidad y llevar a cabo una "meditación estética" a través de la "artificialidad y la irrealidad". Así, el artista crea una obra "intemporal y unificador[a]" que promueve la "fijación del desastre" y una "implicación de la humanidad en el hecho".

Como ejemplo de este tipo de arte Padilla destaca la fotografía *Soldados* de Sergio Toledano, anteriormente mencionada (ver Fig. 3). Analicémosla brevemente. Más allá de mostrarnos la realidad sobre un incendio o la caída de edificios, la fotografía recrea un momento de pasmo, de incredulidad, de impotencia, pero también de imposibilidad, de insuficiencia, de precariedad; plantea la fragilidad del ser humano ante un mundo que creía conocer y dominar, y sin embargo, aquel mundo ha dejado de ser, está en ruinas y ya no se puede regresar a él, como el signo vial cerca del centro de la fotografía indica: está prohibido dar vuelta en U, aunque los soldados insistan en que hay que retroceder.

Fig. 3. Sergio Toledano, *Soldados*.

Regreso ahora al segundo epígrafe de este capítulo, al poema de José Emilio Pacheco que habla precisamente sobre la representación del desastre en el 85:

Las fotos más terribles de la catástrofe

no son fotos de muertos.

[…]

No: las fotos más atroces de la catástrofe

son esos cuadros en color donde aparecen muñecas

indiferentes o sonrientes, sin mengua, sin tacha,

entre las ruinas que aún oprimen

los cadáveres de sus dueñas, la frágil vida

de la carne que es como hierba

y ya fue cortada. (27-29)

La distinción que hace Pacheco entre los dos tipos de fotografía coincide con la que hace Padilla entre el registro de la realidad y la recreación de la misma a través del arte. El registro es limitado mientras la recreación se proyecta. Por un lado, la fotografía realista de un cadáver nos muestra literalmente la muerte, pero las fotografías de las muñecas, al fungir de metáforas, van más allá. Además de permitirnos reflexionar sobre la muerte, nos hacen pensar también en la precariedad de la vida y en el valor que los seres humanos le damos. Pacheco usa palabras como "cuadros en color" para contrastar lo vivo, de lo blanco y negro de la muerte y "muñecas indiferentes o sonrientes", que nos hacen reflexionar sobre nuestra indiferencia ante la muerte de gente que no conocemos. Es de este modo que el arte, según Pacheco y Padilla, nos lleva a dar un paso más allá de la realidad. Padilla diría que nos "implica" en el asunto. Tanto las ideas de Padilla como las de Pacheco en relación a la recreación del dolor y el sufrimiento en el arte, se contrapondrían con las ideas de Theodor Adorno en "La crítica de la cultura y la sociedad". Mientras el alemán insiste en que después de Auschwitz no se puede volver a escribir poesía, los

mexicanos lo consideran no solo posible, sino necesario.[45] De hecho, en la entrevista Padilla me comentó lo siguiente: "Yo creo que ese planteamiento de Adorno fracasó porque se ha escrito mucha poesía después de Auschwitz. Adorno se olvidó de una cosa: que existe la belleza de lo terrible, que ha estado presente en la ficción desde que el mundo es mundo, desde Troya, desde Homero. La literatura no debe más que ser fiel a sí misma, pero si de algo debe hablar es de lo terrible."

El arte de la implicación

Volvamos al concepto de "implicación" que según Padilla logra el arte. ¿A qué se refiere Padilla cuando utiliza este término? ¿De qué manera es capaz el arte de implicarnos? Primero habría que partir del posible origen del término. Me parece que proviene del mismo año del terremoto. La sociedad mexicana, al solidarizarse con los damnificados, se implicó en sus vidas. Ante la ineptitud del estado, puso manos a la obra, implicándose en el destino del país. Ahora bien, ¿cómo funciona esto en el arte? Al disertar brevemente sobre este fenómeno, Padilla plantea otra serie de atributos exclusivos al arte. Para empezar considera que el arte "permite que la experiencia sea vivida por el no testigo … El lenguaje del arte redime a la colectividad de la inmediatez del acontecimiento y lo vuelve en verdad comunicable, es decir, *común* por encima de las barreras del tiempo y del espacio" (133). Y luego añade: "Cuando se han terminado los testigos directos del dolor, el arte permite que las generaciones siguientes puedan también experimentarlo, quizá con mayor realismo y lucidez, pues lo experimentan a su salvo" (133). Entonces, el arte implicaría al espectador al permitirle "vivir" un suceso que no vivió, "experimentar el dolor" de los que sufrieron, y todo esto, "con mayor realismo y lucidez".

[45] Esta idea en la obra de Padilla es expandida en su libro *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible* (2013). A través del análisis de diferentes figuras arquetípicas en la cultura popular tales como la madrastra o el caníbal, Padilla postula que gracias a la ficción podemos darle forma a nuestros miedos utilizando este tipo de figuras.

Entender el suceso con mayor lucidez podría ser posible, puesto que el espectador puede observarlo y analizarlo desde la distancia. Pero "vivir" y "experimentar el dolor" de manera más realista es sin duda una exageración extraordinaria. Por supuesto, a través de la catarsis el espectador puede conmoverse fuertemente, pero de ahí a vivir y experimentar el dolor de manera más realista, hay una gran distancia. Ni la fotografía de Toledano ni el poema de Pacheco consiguen esto. Promueven, eso sí, una reflexión profunda y sentida. A favor de Padilla, podríamos decir que no es el primero ni el único escritor en exagerar de esta forma los alcances del arte y la literatura. Maarten van Delden, al discutir este fenómeno en la literatura de América Latina, nos recuerda: "Consider Paz's argument linking poetry and religion, Fuentes's idea of "redemption through culture," Vargas Llosa's definition of literature as a form of "permanent insurrection," or Julio Cortázar's notion that a "revolution in language" will produce a "revolution in reality" —all of these claims are clearly overblown" ("Conclusion", 233).

A pesar de la exageración de Padilla sobre las facultades del arte, hay que reconocer sus aportes y reflexiones desarrollados a lo largo de *Arte y olvido del terremoto*. Por un lado, el autor no da por sentado que su posición en la sociedad está garantizado. Si así lo entendiera, no se preocuparía en reflexionar acerca de la función del escritor dentro de la sociedad contemporánea. Del mismo modo, si estuviera completamente convencido de que el arte y la literatura son totalmente indispensables, no se ocuparía de distinguirlos y ensalzarlos frente a otros medios. En el fondo de estas reflexiones, se encuentra una silenciosa preocupación acerca de lo que él hace. Por otro lado, se observa también una preocupación sincera del escritor acerca del olvido del año del terremoto por parte de la sociedad mexicana. Para cerrar esta sección, utilizando las palabras del autor cuando se refiere a la actitud de la sociedad durante el terremoto, podríamos decir que

en *Arte y olvido del terremoto*, Padilla intenta *rescatar* el 85 *rescatando* su profesión y su creación: el ejercicio de escritor y la literatura.

III Vestigios del 85 en *Si volviesen sus majestades*

En la conclusión de *Arte y olvido del terremoto*, Padilla reflexiona acerca del origen de su inquietud sobre el tema, y afirma que probablemente "haya estado en mi desde antes, mucho antes, quizá desde el adolescente que fui durante el terremoto y del adulto que comencé a ser en sus inmediatas y terribles secuelas" (127). ¿Pueden hallarse huellas de esa inquietud en su obra temprana? ¿Y si las hay, de qué manera informan la temática, forma o estética de sus narraciones? En esta sección me propongo estudiar su novela *Si volviesen sus majestades* (1996), rastreando posibles conexiones entre las lecturas del 85 que hace Padilla y la forma y contenido de la novela. No planteo que la novela se refiere directamente al 85, sino que está construida en base a algunas de las lecturas que hace Padilla sobre este año, tanto desde el punto de vista estético como histórico.

La anécdota

Durante casi todo el relato, la trama de *Si volviesen sus majestades* parece ser relativamente simple: un Senescal, o sirviente real, aguarda el regreso de los reyes durante más de tres siglos en un castillo oscuro de un reino despoblado. A lo largo de la narración, acompañado por su crítico de cabecera y bufón real, el Senescal gasta su tiempo libre componiendo diferentes escritos de carácter histórico y autobiográfico que van construyendo la novela. En dichos textos, cuenta algunos pasajes de la historia del reino, su historia genealógica, su infancia y adolescencia y sus desdichas y amoríos con la reina. El tema central de la novela, por tanto, gira en torno a la escritura y el acto de narrar. En ella se discute cómo escribir, sobre qué temas hacerlo y qué materiales usar a la hora de construir un relato. En el desenlace, la trama

se complica, puesto que el lector se entera de que la historia del Senescal y del reino son producto del Autor con mayúscula, quien en su infinita soledad tuvo que crear, usando su ordenador, el "universo mundo" para no aburrirse, pero que un virus, creado por el mismo Autor, infectó el "universo mundo" provocando que el Autor se programara para entrar en el ordenador y combatirlo. Al final, un archivo infectado asesina al Autor, y con ello, inicia el Caos.

Estructura y estilos

Una vez enterado de la existencia del Autor, el lector debe retroceder en la narración para armar la historia y comprender los múltiples cuadros narrativos. En el marco principal se encuentra el Autor con mayúscula, inventor del "universo mundo", espacio-tiempo en el que se desenvuelven el Senescal, el bufón y antiguamente Sus Majestades. El siguiente marco lo forman los textos redactados por el Senescal, tanto su crónica como su diario-novela en la cual narra sus memorias familiares y personales. Dentro de su diario-novela se incluye una carta de su madre, creando un nuevo marco. E incluidas en la carta, se hallan diversas historias sobre la genealogía del Senescal. Además de los marcos, existen otros textos o relatos que dan sentido a la historia. A lo largo de la novela Padilla incluye novelas intercaladas al estilo cervantino, ya sea en forma de epístolas, traducciones apócrifas de un mismo texto, o personajes que participan en un "Pentamerón" organizado por el rey, en el cual narran historias para entretenerlo. De hecho, en una de esas historias que lleva por título "En que da noticia Fray Godrigo Comecuervos de una antigua creencia sobre el comienzo y el fin del mundo", se nos revela el final de la novela y el origen del Senescal, desde luego, en ese instante es difícil comprenderlo (121).

Al discutir el registro escrito de los sismos del 85 en *Arte y olvido del terremoto*, Padilla expone los alcances y las limitaciones del género cronístico. Considera que este género se encuentra demasiado cerca de la historiografía y que es motivado por el deber de informar lo que

sucede en la realidad, ofreciéndole al lector una versión objetivamente realista, pero escasamente meditada. *Si volviesen sus majestades* se construye, o mejor dicho se va construyendo, a base de la negación del valor estético y artístico de textos relacionados con la historiografía, lo biográfico, y desde luego, el género cronístico. Cada uno de los textos relacionados a estas vertientes se consume en el fuego o es descreditado a lo largo de la novela.

La historia abre con un primer texto de carácter histórico, redactado por el Senescal, y que lleva por título: "Séptimo borrador, Pestilentia In Regnum Invadit." El Senescal se propone escribir una crónica sobre los asuntos acontecidos en el reino durante el tiempo que Sus Majestades se encuentran ausentes. En el texto se narra una protesta estudiantil que "exigía para la Imaginación un espacio en el trono" (14) y una masacre llevada a cabo por el barón Lazrós contra los estudiantes. Se cuenta, también, la venganza de los aldeanos en contra del barón y su partida del reino. Una vez terminado el séptimo borrador, el Senescal decide entregárselo al bufón, única persona que lo acompaña ya en el castillo, con la intención de recibir buenas críticas y su aprobación: "habiendo terminado la otra noche un escripto intitulado Pestilentia In Regnum Invadit, el cual me había costado muchos desvelos, y a mi parecer era muy verdadero y digno de ser leído, ordené al bellaco del bufón que lo mirase con el cuidado de un cuestor, y que al cabo me dijese, sin empacho de ningún género, cómo le había parecido" (39). Para su mala fortuna, al bufón no le parece tan "digno de ser leído" y hace una crítica mordaz del texto. Cuenta el Senescal:

> [V]istióse el bufón unos quevedos que nunca antes le había yo visto, tomó gran bocanada de aire y una a una volvió a leer las anotaciones que con tinta roja había puesto en los márgenes del pliego. 'Por cuatro cosas es liçito estimar en algo un cualquiera escripto: la una es empessar el cuento comme il faut, sin reparar en lo

> que diçen unos, que se haçen llamar modernos, sobre el vano ornato de contar fuera del tiempo y el conçierto. La segunda, … por no tener la historia cosa alguna contra la fee ni buenas costumbres. La tertia, por hablar de cosas cuya verosimilitud arguye el lector, … donde falta la fee, falta el afeto o el gusto de lo que se lee. Y la quarta, por tratar con discreción de asuntos gratos y de mucho entretenimiento. Tal le digo, segnor mío causa no de haber hallado en su pliego alguna destas qualidades. Antes me pareçe que el cuento de su merced no tiene ni pies ni cabessa, es triste y asqueroso como una plañidera de pueblo chico, desabrido como una partida de bolos, lento como un film de Kolkowsky, y denso como él mesmo, por que no hallo con quién compararlo.' (40)

Las cuatro cualidades que debe tener la literatura para ser apreciada de acuerdo con el bufón, sin embargo, sí están contenidas en el texto del Senescal. La narración es lineal y la acción se ubica en un lugar bien definido. Por tanto, no causa mayor dificultad para el lector comprender lo que se cuenta. La historia es verosímil y no discute nada que vaya en contra de la fe o las buenas costumbres, pues regularmente se halaga a los reyes. Por lo de los asuntos gratos, si la narración tiene como narratarios a Sus Majestades, la represión del barón en contra de la turba estudiantil debe ser entendida como positiva por los reyes, pues el barón defendió su autoridad. Irónicamente, por medio del bufón, Padilla destaca "las virtudes" del género cronístico, que en realidad para el autor representan sus mayores debilidades. El texto del Senescal es una prosa tradicionalista con una narración lineal y por fuerza realista. Demasiado apegada a la historiografía, y lejana a la recreación artística, afirmaría Padilla.

Ante las críticas del bufón, el Senescal francamente se declara malo para el oficio de imaginar (42). El bufón, por su parte, le recomienda lo siguiente: "pongámosle fuego y a otra

cosa. Existen verdades pequeñas que a nadie ofenden ni interesan, causa que vienen y tratan de asuntos tan vanos que ni verdades pareçen. Escriva las memorias de su infançia, si es su gusto, o una redondilla, o un poema a las bondades de la vaca [para así] dar término a esa no esperada pretençión suya de andar creyéndose poeta" (42-43). El Senescal toma por buenos los consejos del bufón real y así comienza a redactar un diario, que sin embargo desea publicar. En él cuenta los asuntos de su niñez y adolescencia, las historias de su familia y el rencor que sentía hacia su madre y sus hermanos mellizos. En fin, todas cosas autobiográficas o verdades menores, como las denomina el bufón. Cuando está a punto de terminar la redacción del manuscrito, el Senescal reflexiona sobre la trascendencia de su segunda obra:

> [H]e concluido anoche un portentoso pliego intitulado Pestilentia In Personam Invadit, que si bien empezó siendo una memoria de infancia, al cabo lo han bendecido las musas con tan buen suceso, que agora que lo he leído me parece la mayor de mis obras. [B]astará que le cambie yo algunos nombres a los personajes de mi escripto, y bautizándole de novela, no faltará quien lo imprima y lo venda sin riesgo alguno allende nuestras fronteras, verbi gratia, en Kalifornia, do mañana mesmo pienso envialle con el bufón. Entonces … me cubriré de gloria, mis escriptos verdaderos serán tomados por mentiras verisímiles, a mayor gloria de la poesía, y harán las delicias del mundo, serán llevados a la pantalla grande por los genios de Kalifornia, y mi fama cubrirá la tierra entera. (110-111)

Sin embargo, la crítica del bufón es una vez más devastadora, y al final el Senescal condena también al fuego este texto. Para no hacer el cuento tan largo, cada uno de los textos escritos por el Senescal desaparece o de algún modo es desacreditado. Son textos de carácter histórico, como la primera crónica del Senescal, o autobiográfico como su diario convertido en novela.

Con la desaparición o el descrédito de los textos escritos por el Senescal, se niega las cualidades estéticas y artísticas de la crónica y de otros textos relacionados con la historiografía. Por otro lado, se afirma también la literatura ficcional. En última instancia, el único texto que no termina convertido en cenizas es el que leemos. Es decir, se afirma el producto final, en el que destaca la creación artística en contra de lo histórico y autobiográfico, como veremos enseguida.

Creacionismo y *dislocación*

Si volviesen sus majestades fue una de las novelas presentadas junto al "Manifiesto del Crack." Además de criticar a la literatura *light* y afirmar la tradición narrativa que Eloy Urroz denominó como "la novela profunda", algunos de los autores formularon en sus apartados la poética de sus novelas, al igual que sus influencias literarias más cercanas.

En la tercera parte del "Manifiesto," firmada por Padilla y titulada "Septenario de bolsillo", el autor delineó algunos de los aspectos estéticos más importantes de su novela. Dos de ellos me parecen de mayor trascendencia a la hora de entender esta obra: el creacionismo y la dislocación o Cronotopo cero, según la llama el autor. Padilla toma prestado el concepto acuñado por el poeta vanguardista Vicente Huidobro, pero aclara que el creacionismo al que se refiere va más allá del significado que el chileno le dio a este término. Padilla anota que se refiere a un creacionismo al estilo de Faulkner, Rulfo u Onetti (218). El autor no amplía esta explicación, sin embargo, podríamos postular que se refiere a la creación de mundos ficticios que gocen de gran autonomía y que sean capaces de crear cada uno de sus componentes, al estilo de los mundos de Yoknapatawpha County, Santa María o Comala.

A pesar de la diferenciación que hace Padilla, la creación de mundos verbales autónomos que hacen Faulkner, Rulfo u Onetti no está tan alejada de lo que Huidobro aspiraba en su poesía. Para el poeta chileno, por ejemplo, el creacionismo es una "teoría estética general" (672) que

aspira a que el poema sea un objeto "independiente del mundo externo" (673). Además, en el creacionismo, el poeta "Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte. Cuando escribo: 'El pájaro anida en el arco iris', os presento un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que jamás veréis, y que sin embargo os gustaría mucho ver" (673). Esto mismo logra Padilla en su novela, puesto que nos ofrece un mundo *extraordinario* en el que un sirviente real habita un castillo medieval por tres siglos, y sin embargo, tiene a su disposición medios de comunicación y entretenimiento modernos. En las tardes, por ejemplo, gasta su tiempo libre leyendo historietas de Trafualdo el Fabuloso mientras que en las mañanas recibe llamadas telefónicas que le ofrecen diferentes productos. Esto sin mencionar que regularmente va al cine, y sueña con irse a su "amada Kalifornia, donde sólo sufren los extras, los amigos duran siempre, no envejecen las doncellas ni se despeinan los héroes" (52).

Para sus fines creacionistas, Padilla habla de utilizar la dislocación espacio temporal de la historia, ubicando el relato en el cronotopo cero, en términos bajtinianos. Es decir, en "el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno" (219).[46] En una entrevista con Berenice Villagómez, publicada en 2007, Padilla señala que esta dislocación espacio-temporal suele provocar un "extrañamiento" en el lector. A su vez, considera que "el efecto de extrañeza es parte del fenómeno literario que provoca la experiencia catártica" (315). Además de recurrir a la dislocación, Padilla cree que el creacionismo se puede conseguir a través del uso de los recursos que ofrecen la *comedia*, la *caricatura*, o el *cómic*. Pero también empleando la

[46] Aunque el cronotopo cero es un recurso empleado por Padilla regularmente, la técnica vuelve a aparecer de manera total en el drama *La teología de los fractales* (2008), en la que un grupo de teólogos escribe una enciclopedia sobre una especie al parecer inexistente, mientras al mismo tiempo intenta conseguir una prueba de la existencia de dios. El ambiente a veces parece medieval, a veces, pos-apocalíptico.

paremiología para "renovar el idioma dentro de sí mismo, esto es, alimentándolo de sus cenizas más antiguas" (219).

Tiempo, espacio y lenguaje

A propósito de esta novela, Eloy Urroz ha anotado que la acción se lleva a cabo en un "reino desaforado y milenario" (153). La novela está situada en un ambiente medieval y en ella se emplean dos versiones antiguas del castellano, combinadas con un latín macarrónico, como se observó al transcribir los diálogos entre el Senescal y el bufón. El Senescal afirma hablar la lengua culta, cercana a la prosa del Siglo de Oro, mientras que la lengua del bufón parece estar más cerca de la época medieval. El latín macarrónico lo usa solamente el Senescal. Como fuerte contraste con su lenguaje y espacio anacrónicos, en la novela existen objetos y medios de comunicación y entretenimiento modernos. El crítico Brian McHale en *Postmodernist Fiction* (1987), denomina a esta combinación "Creative anachronism" y "Anachronism in material culture" (93). Esto es, el ambiente en el que se desarrolla la historia pertenece a una época pasada (medieval), pero se encuentra permeado por la cultura material del siglo XX (medios de comunicación y de entretenimiento modernos como el teléfono, el cine, las historietas, equipos de béisbol, etc.). En el "Manifiesto", Padilla subraya la influencia del autor austriaco Christoph Ransmayr en esta novela. Debe referirse precisamente a esta combinación de lo antiguo con lo moderno, ya que Ransmayr empleó esta técnica en su novela *Die letzte Welt* (*El último mundo*) (1988) al incluir objetos y medios de comunicación modernos en una historia ubicada en la antigua Roma.

Sobre la forma en que Padilla emplea el lenguaje en sus novelas, Carlos Fuentes ha señalado en *La gran novela latinoamericana* (2011) que "Padilla se propone renovar el lenguaje desde adentro, desde las cenizas del lenguaje, que a menudo sólo son fuegos olvidados, aunque

no apagados. Para leer a Padilla, habría que leer de nuevo —o por primera vez— a los trovadores pero aprender —cuánto más difícil— a oír rapsodas, folkloristas, voces arcaicas, atavismos de la lengua" (363). A propósito de la novela que discuto aquí, Alberto Castillo Pérez ha comentado que más allá del Senescal, "El héroe de *Si volviesen sus majestades* es el lenguaje mismo y el interés se sostiene no sólo a través del entramado de la historia, sino, sobre todo, en los guiños literarios y culturales que se lanzan al lector" (87).

Castillo Pérez también señala esta novela por su "carácter elitista y burgués" (87). Sin embargo, una atención adecuada al trabajo con el lenguaje que hace Padilla demuestra lo contrario. Es cierto, la novela ofrece un alto número de referencias literarias que podríamos llamar elitistas. Se refiere, por ejemplo, al *Decameron* de Boccaccio o a la *Vita nouva* de Dante, pero generalmente el trabajo con el lenguaje tiene que ver con el que es utilizado en medios de comunicación como la televisión, el cine o el habla cotidiana. En su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, titulado "Elogio de la impureza," Padilla reflexiona acerca de la importancia del lenguaje popular a la hora de rejuvenecer y modernizar el lenguaje literario. Para ello usa la obra de Cervantes y afirma que "Allí estaba su pasión por el lenguaje de la germanía, su convicción de que son el vulgo y el uso quienes enriquecen el habla. Allí estaba su hondo sentido de la realidad conmoviendo la rigidez de la retórica clásica" (13). Y luego añade: "Con su crítica, Cervantes nos recuerda que nacemos cada día de la sangre derramada en el feliz combate de dos linajes verbales: uno solemne y otro risueño, uno ancestral y otro gestante, el uno tan necesario como el otro" (14).

Veamos la forma en que Padilla trabaja con el lenguaje y la cultura popular, empleando refranes y caricaturizando incuso a algunos de sus colegas y amigos más cercanos. En el momento en que se marchan los reyes, uno de los instantes más solemnes de la historia, se

compara la rapidez de su ida con la velocidad que "se pierde un Alka Seltzer en un vaso de agua limpia" (12). Al retirarse después de la masacre estudiantil, los soldados del barón se van cantando corridos como este: "no me esperes esta noche Mariquiña, la la la" (23). Al hablar sobre la duda, se filosofa de este modo: "he resuelto aprobar por buenas las palabras del jamás alabado, como se debe, gato Cheshire: que cualquiera ruta es buena para el viajero que desconoce su destino" (12). A la pasión se le compara "con el fervor de un hincha" (83) y el amor se busca en "apuntamientos a ciegas, los anuncios en el diario, los lances amorosos por la tele, los escaparates de fregonas, los teléfonos hirvientes, los amistades epistolares, las muñecas inflables, las terapias de grupo" (102). Cuando se molesta el bufón, repite una frase clásica del profesor Jirafales, de la comedia mexicana "El chavo del ocho": "Ta,ta, ta, ta, segnor" (96). Y luego cuando describe al personaje del Dr. Da Volpi, el Senescal nos cuenta que era: "un viejo de al parecer ochenta y tantos años, no tan corto de estatura como un niño, ni tan grande que no pareciese un enano. Ceñíale el cuerpo una filipina deslavada, con manchas de color bromáceo, y en los ojos unos quevedos que de tan gruesos cristales que parecía tener no cuatro sino millares de ojos" (80). Estos son solo algunos ejemplos de lo que hace Padilla con el lenguaje y la cultura popular, la cual utiliza a lo largo de la novela para crear humor, a veces a través de la parodia o la sátira, y que le ayudan a sus fines creacionistas.

Contexto

Dos epígrafes abren la novela. Por el momento me interesa el segundo, proveniente de una obra de teatro del autor irlandés Samuel Beckett, *Fin de partie* (1955-1957):

> *Hamm*: On n'est pas en train de… de signifier quelque chose?
>
> *Clov*: Signifier? Nous, signifier! (Rire bref) Ah, elle est bonne!

Por medio de este corto diálogo, Beckett subraya que la intención de su obra no es representar o profetizar una realidad externa. El mundo pos-apocalíptico que crea el irlandés es una abstracción en el que cada aspecto se reduce a su forma elemental. Según anota Charles R. Lyons, Beckett consigue este efecto a través de la eliminación y reducción del contexto, que imposibilita ubicar a sus personajes como individuos en una determinada sociedad (204). De igual manera, en el "Manifiesto" Padilla alude a este hecho al hablar de su novela. Anota que "Este mundo más allá del mundo no aspira a profetizar ni a simbolizar nada. Acaso hay a veces trampas para un efecto de extrañeza" (219).

Existen varias "trampas" a lo largo de *Si volviesen sus majestades*, dos de ellas me parecen las más importantes: una referencia a la masacre estudiantil de Tlatelolco en 1968 y otra relacionada con la frontera entre México y Estados Unidos y el año de 1994. La primera aparece justo al principio de la novela, en los primeros dos capítulos. Cuenta el Senescal:

> Allí estaban los mancebos … comenzaban ya a hacerse de palabras con los guardias. Y acullá unos más, armados con aerosoles, pintaban en los muros del castillo empresas que decían: Viva el poeta Igoriano de Nihlsburgo, Muera la Monarquía, Kill de Bill, Fuera Guardias Brunnas del Villaço, Make Love, Not War. O aquella otra empresa en lengua franca, a mi entender más bizarra, donde uno cuyo nombre no recuerdo, quien pensé ser hijodalgo un tanto loco, o a lo menos necio, exigía para la Imaginación un espacio en el trono. ¿Véisme pues, señores míos, con el ojo a hurtadillas y el corazón alerta? ¿Véisme mirando a un doncel entarimado que dice no hagáis caso, compañeros estudiantes, de cualquiera provocación? ¿Véisme viendo primero que diez luces de bengala se levantan por los cielos y que luego va un disparo de tanqueta a romperse, con mucha sangre y

> humo, en el pecho del gritador mancebo? ¿Véisme ver y no creer que ha salido del castillo, en toda gloria y guantes blancos, la guardia olímpica del barón Lazrós Van Köberitz, y trabado una cruel pendencia con la turba estudiantesca? (14, 18-19)

En el párrafo recién trascrito hay señales concretas que nos permiten leer este pasaje como una recreación de la masacre del 68 en México. Las palabras de uno de los líderes del movimiento estudiantil que más se recuerdan tienen que ver con no hacer caso a las provocaciones de los militares durante la manifestación del 2 de octubre. Los tanques de guerra en Tlatelolco es también una imagen inolvidable para la sociedad mexicana. Y finalmente, la última referencia tiene que ver con la guardia "olímpica", y que desde luego se refiere a los Juegos Olímpicos que se llevaron a cabo en México apenas días después de la masacre. También hay que recordar que fue precisamente la "Brigada Olímpica" la responsable de la masacre.

La otra referencia aparece en la segunda parte de la novela. El Senescal decide marcharse a su amada Kalifornia, y se despide del reino con las siguientes palabras:

> Adiós, tierra mía, triste cuna de mis penas, ya con estas me despido, pues no volverás ya nunca a verme ni averiguarme la mala sangre. Adiós familias y honores, adiós amores y culpas, a Dios quedad iglesias y herejías. Adiós naciones libremercantes, banderas de cinco estrellas, ilustrísimos señores, cuestores de formulario, diccionarios para idiotas, pasaportes tipo B, cerrojos de cada puerta, licencias de conducir, actas de defunción, documentos de la existencia, academias de sí es no es (53-54).

Parece estar delimitando el territorio entre México y Estados Unidos. Habla, por ejemplo, de naciones libremercantes, en posible referencia al Tratado de Libre Comercio (TLC) entre

México, Estados Unidos y Canadá que entró en vigor en 1994. Se refiere a "familias" e "iglesias", destacando dos aspectos de suma importancia no solo en la cultura mexicana sino en el resto de América Latina.

De modo que Padilla incluye, aunque sea como "trampas", el 68 y el 94, dos de los momentos más importantes de la segunda mitad del Siglo XX en México. La matanza que se refiere al 68 es el momento más recordado en la novela, puesto que el Senescal no puede olvidarse de ella. Una y otra vez, ansía que el barón que cometió la masacre se pudra en el infierno. Si regresamos a las interpretaciones de la historia mexicana que hace Padilla en *Arte y olvido del terremoto*, observamos que el autor argumenta que la sociedad mexicana se niega a olvidar momentos como el 2 de octubre o las crisis de 1994, y sin embargo el 85 parece un año olvidado. La pregunta sería la siguiente: si desde joven Padilla consideraba que el 85 debería ser recordado ¿por qué no incluye una referencia en la novela a este año, aunque según él, no aspire a representar o simbolizar nada?

No lo incluye a través de referencias, pero me parece que consciente o inconscientemente, hasta cierto punto recrea por medio de la ficción algunos de los detalles más característicos de este año. Uno de los aspectos más distintivos de este año fue la ausencia, o mejor dicho, el vacío de autoridad por parte del estado mexicano ante el desastre. De igual forma, en la novela se observa este vacío, ya que los reyes hace más de tres siglos abandonaron el reino. Además, mientras el Senescal cuenta algunas historias de Su Majestades, nos enteramos de que mientras estaban presentes, el rey ocupaba su tiempo cuidando de sus mascotas mientras que la reina se entretenía con diferentes amantes. El otro epígrafe de la novela, que se relaciona con el vacío de poder, proviene de la obra de teatro *King Lear* de William Shakespeare. Es un

diálogo entre el bufón y el rey, en el que se enfatiza la decadencia del rey y una crisis de identidad y autoridad:

> *Lear:* Does any here know me?
>
> This is not Lear. Does Lear walk thus? Speak thus?
>
> Where are his eyes? Either his notion weakens,
>
> his discernings are lethargied.
>
> Ha! Waking? 'Tis not so.
>
> Who is it that can tell me who I am?
>
> *Fool*: Lear's shadow.

Por otro lado, recordemos que una de las interpretaciones de Padilla sobre el 85 tiene que ver con el fracaso y la falta de consolidación de la sociedad civil. Esto se refleja también en la novela, aunque desde una perspectiva quizá un poco exagerada. Después de la masacre descrita en páginas anteriores, el pueblo se une brevemente para vengar a sus muertos y asalta el castillo. Intentan instalar diferentes tipos de gobierno, pero fracasan. Al final se marchan todos del reino y queda en soledad el Senescal y el bufón. La solidaridad evidenciada durante el 85 mexicano, entonces, aparece en la novela solo por un instante, y aunque tiene fines de justicia, al final no se consolida.

Finalmente hay que hablar de la construcción espacio-temporal en la novela. Es un mundo anacrónico y sin embargo existen aparatos y medios modernos. ¿Más allá del afán creacionista de Padilla, cuál es el objetivo de unir lo anacrónico con lo moderno y crear este mundo? A lo largo de su historia, México ha sido un país tradicional en el cual lo moderno existe apenas en algunos espacios y momentos. ¿Existe alguna relación entre este hecho y la técnica de Padilla? ¿Se conecta esto con sus interpretaciones históricas sobre el 85? Es decir, sobre la falsa

modernidad del país y "el fracaso civilizatorio". Me parece que sí, de la misma forma que Padilla concibe a México como un país fundado en cimientos modernos defectuosos, el ambiente de su novela recrea esta situación. Es por ello que estamos en un mundo en el que lo tradicional domina, y lo único moderno que se encuentra son los aparatos y los medios de comunicación. Es una modernidad parcial, o mejor dicho, mutilada. En la novela lo moderno solo sirve para hallar entretenimiento, y solamente para algunos personajes.

IV Conclusión

A pesar de las referencias históricas que se hallan en *Si volviesen sus majestades*, de ninguna manera puede afirmarse que la novela está situada en un contexto concreto. Existen comentarios sobre momentos históricos como el 68 y el 94 en México, pero después el lector se encuentra con ese ambiente medieval permeado por medios de comunicación modernos. Por el tipo de lenguaje empleado en la novela, el lector tiene la impresión de estar leyendo una obra del Siglo de Oro español, y por ende quizá inconscientemente dé por sentado que la historia está situada en esa época. Si bien aceptar este hecho sería un error, por otro lado pone de relieve lo que parece ser una tesis de la novela con relación a la historia: que es el lenguaje (o su recreación artística) el medio capaz de remontarnos al pasado (o lo que creemos que fue). Así, el lenguaje funge como espacio en esta novela; es decir, todo lo que se cuenta ocurre solamente dentro de ese lenguaje "arcaico" inventado por Padilla. Quizá por eso mismo incluso el autor ficticio de la historia muere al final a manos de uno de sus creaciones, y se anuncia que a partir de ese momento comienza el "Caos."

Mi lectura apuntó a que la novela se encuentra construida en base a algunas lecturas históricas de Padilla en relación al 85, como la ausencia de autoridad, el fracaso de la sociedad civil, o la modernidad parcial que se observa en el país. Así, en esta etapa de su carrera Padilla se

acerca a la historia de manera indirecta. Si bien algunos momentos históricos parecen informar su temática y estética, esto es solo parcialmente. Al utilizar referencias históricas como estrategias literarias, o como las llama el autor: "trampas" para desconcertar al lector, Padilla reduce las posibilidades de que sus lectores comprendan de manera concreta momentos históricos como el 85. Si en *Arte y olvido del terremoto* insistía en que el arte debe "implicar" a su espectador para que éste comprenda de mejor manera un momento histórico, en *Si volviesen sus majestades* el autor no lo consigue. Sin embargo, creo que a partir de obras como *Las antípodas y el siglo* (2001), Padilla seguirá explorando las maneras más adecuadas de acercarse a la historia y al rol con el cual debe cumplir el escritor al adentrarse en el análisis y comentario histórico, al igual que las funciones "implicatorias" con las cuales cumple la literatura. Sobre estos y algunos otros puntos, como las relaciones entre modernidad y diversidad, trata el tercer capítulo. Todo esto enmarcado por la importancia que autores como Borges, Arreola o García Márquez, tienen en los cuentos estudiados.

CAPÍTULO TRES

La presencia de Borges, Arreola y García Márquez: tradición y modernidad en *Las antípodas y el siglo* (2001)

A pesar de la contradicción que entraña, y a veces con plena conciencia de ella […], desde principios del siglo pasado [XIX] se habla de la modernidad como de una tradición y se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio. Al decir que la modernidad es una tradición cometo una leve inexactitud: debería haber dicho, otra tradición.

—Octavio Paz, *Los hijos del limo*

I Introducción

Hasta el momento, Ignacio Padilla ha publicado ensayo, crónica, teatro, novela, cuento, e incluso literatura infantil. Quizá el reconocimiento más importante que ha recibido hasta el momento, sea el Premio Primavera de Novela Espasa-Calpe en el año 2000 por *Amphitryon*, su obra más conocida. Sin embargo, a pesar de que esta novela le dio mayor visibilidad y reconocimiento, Padilla insiste en que el género prosístico que más le interesa, y para el cual se siente más capaz, es el cuento. En una entrevista con Tomás Regalado López, el autor habla de este tema y nos ofrece su visión del cuento. En la línea de Cortázar y su metáfora deportiva, Padilla anota:

> [H]e descubierto que mi visión del cuento está vinculada a una metáfora a la que acudo generalmente: la diferencia entre los cien metros y la maratón. Cuando me defino como cuentista me veo como un corredor de cien metros, que vive en un mundo donde se corre principalmente la maratón y que nunca debo pretender o aspirar —a menos que ocurra un milagro— a correr la maratón mejor que aquellos grandes novelistas que me han estremecido. En cambio, me siento a gusto, me siento capaz de escribir algún día un cuento a la altura de esos

> corredores de cien metros que a mí me formaron: Poe y Maupassant, pero también los latinoamericanos, Quiroga, Borges, Cortázar, Francisco Tario... . (Web)

Desde la independencia política de los países latinoamericanos el cuento surgió y se posicionó como un género importantísimo. Partiendo de "El matadero" (1838-1840) de Esteban Echeverría, posteriormente la región contaría con su primer maestro, el uruguayo Horacio Quiroga, y después vendrían Borges, Arlt, Onetti, Arreola, Rulfo, Bombal, Cortázar, Monterroso y Peri Rossi, por mencionar solo algunos nombres. Padilla, con su proyecto Micropedia, busca unirse a este grupo de renombrados cuentistas de la región.[47] Dicho proyecto consiste en la redacción lenta y metódica de cuatro colecciones de cuentos, y surge, según anota el autor en la entrevista con Regalado, de una "nostalgia de los grandes volúmenes cuentísticos" (Web).[48] Y más adelante agrega:

> Yo sí creo en la conformación no de cuentos separados, sino de grandes líneas cuentísticas como las que tiene América Latina en su gran tradición. Me he propuesto hacer la hipérbole de esta declaración: no sólo propongo un libro de cuentos, sino cuatro libros de cuentos trabajados despacio, sin ningún tipo de apremio y sin un número predeterminado de páginas. Escribir cuentos en la entera libertad de tiempo, de tema, de mis propios intereses. (Web)

Con *Las antípodas y el siglo* (2001) Padilla nos ofrece la primera entrega de su proyecto. La escasa crítica que existe sobre esta colección ha señalado que el libro se encuentra unificado

---

[47] Hasta el momento ha publicado Micropedia I: *Las antípodas y el siglo* (2001), Micropedia II: *El Androide y las Quimeras* (2008), Micropedia III: *Los reflejos y la escarcha* (2012) y la primera parte de Micropedia IV: *Las fauces del abismo* (2014). Ahora mismo se encuentra trabajando en la segunda parte de esta última colección de cuentos, cuyo nombre tentativo será *Lo volátil y las fauces*, según me comentó en la entrevista.

[48] En la entrevista Padilla me comentó lo siguiente a propósito de este proyecto: "Con la Micropedia busco sistematizar mi propuesta literaria en la que ha habido accidentes llamadas novelas y ensayos, pero también es un gesto de lealtad al género que me eligió para escribir lo mejor que puedo escribir, que son cuentos."

en torno al tema del viaje y las desventuras que sufren los protagonistas. Siridia Fuentes Trigal, por ejemplo, considera que "los viajeros funcionan como hilo conductor de los doce relatos" (31), mientras que Regalado propone que existe una "temática común en torno a los viajes de exploradores" (Web), y Julio María Fernández añade que "el eje es el viaje y el tiempo" (Web). A mi parecer, sin embargo, existe una línea más precisa y quizá un tanto oculta, que unifica la colección y que me propongo explorar en este tercer capítulo: una razonada exploración sobre algunas de las ideas filosóficas e instituciones modernas más importantes, tales como el estado-nación, la razón y el rigor científico y el progreso material-capitalista y su relación con proyectos coloniales. Los críticos se han referido de manera muy general a la influencia de la literatura de viajes como *The Jungle Book* de Rudyard Kipling, *Heart of Darkness* de Joseph Conrad o de algunos textos de Paul Bowles (Regalado, Web) en esta colección de cuentos. Otros, como Fuentes Trigal, han explorado de manera panorámica la importancia del gótico imperial británico en *Las antípodas y el siglo* y *El Androide y las Quimeras*, sobre todo en cuanto al uso de elementos característicos de este género, como lo son: la ubicación de historias en tiempos remotos, la creación de seres grotescos y extravagantes (fantasmas, por ejemplo) o la inclusión de espacios tales como los castillos o los ambientes fantasmales y lóbregos. En este tercer capítulo, sin embargo, me interesa leer esta colección de cuentos en relación a la tradición literaria latinoamericana, particularmente cuentística, y enfocarme no en la literatura de viajes sino en la aproximación que hace Padilla al tema de la modernidad, una de las preocupaciones constantes para los escritores latinoamericanos, como anota Maarten van Delden: "If, as Octavio Paz claims, the history of Latin America is the history of different attempts to achieve modernity, then perhaps the history of Latin American intellectual life is the history of different attempts to define modernity" (*Carlos Fuentes* 38). Al hablar de las aproximaciones de Padilla al tema de la

modernidad, trazaré conexiones con tres escritores en particular: Jorge Luis Borges, Juan José Arreola y Gabriel García Márquez.

¿Qué se entiende por modernidad?

Hablar de modernidad siempre resulta complicado, sobre todo por ser un concepto complejo y multidimensional. Para los efectos de este capítulo, emplearé la definición que nos ofrece el pensador alemán Jürgen Habermas en su libro *The philosophical Discourse of Modernity* (1985). Según el alemán, se entiende por modernidad la época que comienza con la Ilustración y que encuentra sus ideales filosóficos en la razón secular (contrapuesta a las visiones religiosas del mundo que dominaron antes de esta época) y el progreso a través de una ciencia objetiva, cuyo mayor propósito consiste en modificar y mejorar cada aspecto de la vida humana, desde la política hasta la económica. Con la modernidad, nacen instituciones como el estado-nación, cuyo objetivo consiste en alejarse del totalitarismo monárquico a través de la promoción de formas democráticas de gobierno y la emancipación individual. Con la modernidad comienza también una mayor circulación de bienes, que junto a la industrialización engendra una sociedad capitalista, dividida en clases sociales.[49]

II El factor Borges y "El Sur": Nacionalismo, modernización y colonialismo en "Las antípodas y el siglo"

El cuento que abre, y da nombre a la colección, narra la peregrinación de un grupo de personas (los descendientes de los "kirguses") a través del desierto del Gobi. Siguiendo una ruta

[49] Desde luego que existen visiones mucho más negativas de la modernidad que la que ofrece Habermas. Recordemos que filósofos como Friedrich Nietzsche consideraban a la época moderna como decadente en comparación al mundo antiguo de los griegos. El alemán insistía en que en la época moderna, el modelo de hombre fuerte se había "corrompido" debido a la fe cristiana y las ideas democráticas de igualdad. Siguiendo esta línea crítica, teóricos como Michel Foucault hablan de la época moderna en términos de "sujeción" y "alienación" del individuo.

que comienza en Beijing y que se dirige hacia Occidente, los peregrinos buscan con ansiedad los rastros perdidos de la ciudad santa que les ha sido asignada desde el principio de los siglos: Edimburgo. Su profeta, el ingeniero escocés Donald Campbell, fue quien reveló a sus antepasados el conocimiento sobre dicha ciudad, además de haberles proporcionado las medidas para construir una "réplica [exacta] de la capital escocesa" (15) en pleno desierto del Gobi. La Edimburgo que buscan, por ende, es una imitación, que desde hace ya un tiempo indeterminado fue arrasada por una tormenta de arena hasta sepultarla "bajo una duna gigantesca y muda" (20). En la segunda parte de "Las antípodas y el siglo" se explica la llegada de Campbell a las tierras del Gobi. Cuenta el narrador que el propósito del ingeniero escocés era el de dar alcance a la expedición de Younghusband, el "inglés que reinventó los pasos de Marco Polo" (16). Sin embargo, poco tiempo después de salir en busca del inglés, Campbell es atacado por un grupo de guardias tibetanos y es abandonado a morir en el desierto. A punto de morir, el ingeniero es rescatado por un grupo nómada de kirguses; se recupera parcialmente en el aspecto físico, pero en cambio, su mente queda desbalanceada por los golpes y el sol. Así, Campbell vive junto a este grupo durante cuarenta años, pero su mente le hace creer que fue rescatado por la armada británica y llevado de regreso a casa: la ciudad de Edimburgo, en donde cree impartir cátedra diariamente en Old College. La cátedra que imparte, sin embargo, es a los kirguses, quienes lo confunden con un profeta. Posteriormente, un grupo mayor de gente se une a los kirguses y sigue las instrucciones detalladas de Campbell para construir una copia exacta de Edimburgo. Cuenta el narrador: "Así, poco a poco y sin remedio, una mezcla de paciencia y devoción les permitió conocer a cuántos pies de altura debía elevarse el castillo de Edimburgo, cuál era la longitud exacta del puente que entrelaza High Street con la estación de Weaverly, o de qué manera podía

uno calcular sin error el perímetro del Cementerio de Canongate o la distancia precisa entre una y otra agujas de la catedral de Saint Giles" (18).

Posibles lecturas del cuento

Cuatro posibles lecturas surgen en torno a este cuento. Si lo interpretamos de forma literal, el cuento trata sobre el exilio y sus posibles secuelas sicológicas. Por otro lado, puede leerse también como una alegoría del olvido, o mejor dicho, sobre la imposibilidad de olvidar: Campbell es incapaz de olvidar su amada Edimburgo y por eso su mente distorsionada imagina estar en casa y no en el desierto. El olvido, además, es un tema recurrente en esta colección. En el cuento "Hagiografía del apóstata", por ejemplo, el protagonista ha cometido un asesinato, y para intentar olvidarlo se dirige al desierto. Ya ubicado en una cueva, el personaje comienza un duelo teológico entre el bien y el mal que contiene su alma, con la intención de abandonarse al olvido a sí mismo. De igual manera, "Bestiario mínimo" trata sobre la dificultad de olvidar circunstancias traumáticas y las consecuencias físicas y sicológicas de las mismas. Otro de los temas que trata Padilla en esta colección es la representación de la realidad en el arte. "El chino de las cabezas", por ejemplo, trata sobre lo sublime en el arte, a partir de un grupo de pintores chinos que se dedican a pintar los rostros horrorizados de personas recién decapitas. "Las antípodas y el siglo" puede leerse también en esta dirección, es decir, como una alegoría de la mimesis y la imitación en el arte: la Edimburgo que los kirguses crean es una representación exacta de la Edimburgo escocesa, y a su vez la Edimburgo que nos ofrece Padilla es una recreación de la ciudad real. Por último, la cuarta forma de leer el cuento, que es la que me interesa desarrollar a continuación, puede ser como una alegoría del nacionalismo, y las secuelas colonialistas dejadas por los proyectos de modernización en naciones no-europeas.

El ejemplo de "El Sur" como punto de partida

En su conocido y admirado cuento, “El Sur”, Jorge Luis Borges cuenta la historia de Juan Dahlmann, bibliotecario argentino de doble ascendencia: germana y española (criolla). Mientras lee *Las mil y una noches*, Dahlmann se golpea la cabeza en una ventana, sufre de septicemia y es llevado a un hospital. A partir de ese momento, el cuento posibilita dos lecturas: a) Dahlmann se recupera de su enfermedad y visita la vieja estancia de su familia en el sur argentino, en donde se enfrenta a un compadrito y posiblemente muere, o b) no se recupera y muere en el hospital, pero antes comienza a delirar debido a la fiebre, y por ende, todo lo que se narra después de la visita al hospital no ocurre en la realidad sino en su mente. El mismo Borges, en una entrevista con James Irby, comenta que “Todo lo que sucede después que sale Dahlmann del sanatorio puede interpretarse como una alucinación suya en el momento de morir de la septicemia, como una visión fantástica de cómo él hubiera querido morir” (34). Siguiendo esta nota de Borges, en “Desire as a Mimetic Form in ‘El Sur’ by Jorge Luis Borges”, Antonio Fama sugiere que en la segunda parte del cuento el deseo de Dahlmann *desplaza la realidad* (392). Es decir, en su deseo por ser auténticamente argentino, “the real is displaced by the desirable” (393). Y poco después Fama agrega: “the narrative discourse follows a mimetic model fostered by the desirable” (396). La ironía recae, según Margarita Saona, en que la “la configuración de lo nacional, de lo que Dahlmann cree que es lo nacional, se produce desde referencias puramente literarias, románticas, nostálgicas. Y hay una cierta sonrisa en la manera en que se presenta la comprensión que Dahlmann tiene de sí mismo y de la realidad de su país” (142). Finalmente, Saona concluye que en el cuento “La patria y lo criollo son delirios realizables únicamente en la fantasía” (142). Al fin de cuentas, entonces, una de las lecturas posibles del cuento de Borges sería el de una narración que se aproxima al tema del nacionalismo desde una posición incrédula, y por ende, presenta una deconstrucción de las identidades nacionales.

Existen múltiples conexiones entre el cuento de Borges y "Las antípodas y el siglo". Un accidente (incidente en el caso de Campbell) es el que motiva a ambos protagonistas a cambiar radicalmente sus oficios y vidas cotidianas. Es, de cierta forma, lo que los "orilla" a transformarse en un ser nuevo, a intentar metamorfosear sus identidades. Por otro lado, si en el cuento de Borges el deseo de ser auténticamente argentino lleva a Dahlmann a desplazar la realidad al imaginar una forma de ser argentina basada en el mimetismo de textos como el *Martín Fierro*, en "Las antípodas y el siglo" el deseo de regresar a su añorada Edimburgo provocará que Campbell imagine y promueva la construcción de una réplica exacta de la capital escocesa. Cuenta el narrador: "Nadie sabe cuánto tiempo ni de qué manera añoró aquel hombre el viento de Escocia mientras su piel y su cerebro se cocinaban bajo el sol. De pronto, todo se transformó para él en un amasijo de realidades alternas o deseadas, y el vaivén de su memoria malherida no pudo ni quiso mantenerle en el desierto" (16-17). Significativamente, la necesidad que sienten ambos de seguridad ante un momento de crisis, los llevará a refugiarse en una abstracción de la nación. Dahlmann regresará al origen mítico de la nación argentina, el Sur, mientras que Campbell, abandonado en el desierto del Gobi, apelará a su antiguo hogar y el corazón de su patria: Edimburgo. Ambos (si leemos la segunda parte de "El Sur" como un sueño), ante la imposibilidad de regresar a casa (Campbell) o ser auténticamente argentino como el gaucho (Dahlmann), recurrirán a la imaginación (o al delirio) para concretizar sus deseos. En el caso de Campbell, cuenta el narrador que al "regresar a casa": "Tal vez en un principio su ciudad, las cosas y los rostros que le recibieron en su casa solariega de Lawnmarket le parecieron difusos, como si sus torres, sus facciones y aun su idioma estuviesen contaminados por un ingrato recuerdo chino que insistía en perturbar su cráneo dolorido" (17).

Si en “El Sur” cabe la posibilidad de explicar racionalmente los acontecimientos que le “suceden” a Dahlmann después del accidente (como un posible sueño, o deseo, según el mismo Borges), en “Las antípodas y el siglo” tenemos una voz narrativa que se esmera en ser racional, en dar explicaciones lógicas sobre lo que sucede con la mente de Campbell y la concepción que los kirguses tienen de él (como profeta). Si bien parecería que el cuento cae en la clasificación de “relato fantástico” (ya que Campbell y el lector se enfrentan a dos representaciones de una misma realidad), en verdad “Las antípodas y el siglo” representa un ejemplo de “cuento extraño”, según la clasificación de Tzvetan Todorov: el narrador omnisciente deja claro que la doble visión de Campbell se debe a su mente desequilibrada, y que su concepción como profeta por parte de los kirguses no es más que una mera confusión.

En más de una ocasión Borges se refirió a “El Sur” como una de sus mejores obras. Es “acaso mi mejor cuento”, afirma en una posdata de 1956 en la parte de “Artificios” en su libro *Ficciones* (*Obras completas*, 483). Allen W. Phillips se aventura en un intento por explicar esta afirmación del escritor argentino. El crítico considera que probablemente “la alta estima en que Borges tiene su cuento podría ser atribuida, por lo menos en parte, al hecho de que en él ve no sólo una culminación sintética de su arte, sino también una posible justificación íntima de toda su literatura y de toda su vida de literato argentino” (147). Y a continuación, Phillips agrega que en este cuento “Borges ha conseguido fundir algunos de sus temas preferidos: el sueño, el tiempo, el destino y la muerte” (147). A todo esto, habría que agregar su fascinación por el Sur como espacio mítico del origen de la nación argentina.

Tanto el sueño como la muerte, pero sobre todo el tiempo y el espacio, representan temas centrales en “Las antípodas y el siglo”. El mismo título del cuento nos remite a estos dos últimos temas. Por un lado, el término antípoda, entendido según el Diccionario de la Real Academia

Española, como "cualquier habitante del globo terrestre con respecto a otro que more en lugar diametralmente opuesto" (Web) nos lleva al tema del espacio. Por otro lado, "siglo", entendido no como un periodo de cien años, sino como "Tiempo en que floreció alguien o en que existió, sucedió o se inventó o descubrió algo muy notable" (RAE, Web) nos remite al tema del tiempo. En la historia narrada, el "siglo" se refiere al periodo que va desde el encuentro de Campbell con los kirguses hasta el momento de la destrucción de la réplica de Edimburgo a manos de la tormenta de arena: un periodo de cuarenta años. Mientras que las antípodas se refieren a Campbell (Europa) y los kirguses (Asia).

Modernización y colonialismo: Imágenes y metáforas sobre la materialización

Partiendo del modelo de "El Sur", en "Las antípodas y el siglo" Padilla lleva a cabo una crítica sobre la expansión de proyectos de modernización[50], mostrando las secuelas coloniales que conlleva la aplicación de dichos proyectos fuera del contexto histórico, geográfico e ideológico en el cual surgen, tal y como sugiere Jürgen Habermas en "Modernity —An Incomplete Project". Es decir, en la Europa de la Ilustración, y guiados por la razón y el secularismo. En "El Sur" Borges plantea que el nacionalismo moderno es una construcción que a su vez crea identidades fijas, y por ende va en contra de la libertad individual: en el cuento, debido a su nacionalismo libresco, Dahlmann muere al seguir su deseo de ser argentino —si aceptamos la segunda parte del relato como real. Por su parte, en "Las antípodas" Padilla seguirá esta idea de Borges, enfocándose en la transformación que sufre la identidad de los kirguses. Al

[50] Jürgen Habermas, en *The Philosophical Discourse of Modernity*, apunta que el concepto de modernización se refiere a: "a bundle of processes that are cumulative and mutually reinforcing: to the formation of capital and the mobilization of resources; to the developments of the forces of production and the increase in the productivity of labor; to the establishment of centralized political power and the formation of national identities; to the proliferation of rights of political participation, of urban forms of life and of formal schooling; to the secularization of values and norms; and so on" (2).

percibir a Campbell como un "profeta" que les anuncia "la santa ciudad que les había sido asignada desde el principio de los tiempos" (13), los kirguses comienzan a transformarse, o mejor dicho, a ser transformados por las ideas del escocés. Esta transformación de las formas sociales de organización y de señas identitarias, se basará en uno de los ideales modernos por excelencia: el progreso y su materialización a través de un proceso de modernización que sufre este grupo. Antes de Campbell, "el mundo para ellos era apenas un sabanal de dunas rescatadas a la vida por dos ríos miserables y cretácicos" (15-16). Es decir, los kirguses eran nómadas. Sin embargo, poco después "Con la ayuda de quienes habían conocido el mundo y a los hombres que habitaban más allá de la Gran Muralla, consiguieron transcribir una a una sus palabras [de Campbell], las vertieron con cuidado en tablillas de madera, y se adueñaron de ellas hasta hacerse sedentarios (17-18). La materialización de las palabras de Campbell en tablillas refuerza aún más la idea sobre la concretización, o la puesta en práctica de sus ideas por los kirguses. Sus palabras no quedarán en el viento, serán llevadas a cabo al pie de la letra y tomarán forma.

Un aspecto muy interesante de este proceso de modernización, y de la internalización del mismo que sufren los kirguses, es que se sigue como si representara una nueva religión. El narrador cuenta que al construir la nueva Edimburgo, surge un "santuario inmenso de una nueva religión, una fe esperanzadora cuya liturgia templaria había de leerse en grados de inclinación, líneas azimutales, tiros parabólicos y un sinfín de operaciones topográficas que los nuevos habitantes de Edimburgo ejecutaron sin chistar a lo largo de varias décadas" (18-19). Este seguimiento "religioso" de las ideas de Campbell demuestra un modo colonizado de los kirguses.

La construcción en réplica de la capital escocesa representa no solo el inicio de un proceso de modernización para este grupo no-europeo, sino también de colonialismo. Recordemos que el cuento comienza no con la historia de Campbell sino con la peregrinación de

un grupo de gente proveniente de China (algunos de ellos, podría decirse, descendientes de los kirguses). Y la peregrinación tiene como objetivo encontrar las huellas perdidas de lo que fue la réplica de la capital escocesa. La peregrinación y búsqueda de Edimburgo representa, para los kirguses, la ansiedad de ser modernos, el seguimiento e imitación de modelos europeos exactos y el fracaso de los mismos (puesto que la copia de Edimburgo se esfuma para siempre y el grupo que la busca vuelve a ser peregrino). Dicha ansiedad es bien representada en la siguiente cita, apenas en el primer párrafo del cuento:

> Uno tras otro, hombres y bestias se desplomaban exhaustos sobre las dunas boqueando en su agonía una plegaria…. . De repente sus ojos, secos ya de tanto regar espacios infinitos de piedra y sal, volvían a hincharse de agua para que la capital de Escocia brillase un instante en ellos como un palacio perpetuo en ámbar. Se diría que también ahí, en sus retinas, alguien había excavado un paquidérmico bastión de calles, puentes y ventanas. (13-14)

La colonización de los kirguses, sin embargo, no se evidencia solamente en el aspecto material sino también en sus costumbres e identidad como grupo. Cuenta el narrador, por ejemplo, que aprendieron a pronunciar "el nombre arcano de la ciudad con un acento tan perfectamente celta… *Edim-b´roh*" (14); y que soñaban con llegar a su cuidad para saciar "allí la sed del viaje bailando al compás de gaitas que ellos mismos habrían construido con vejigas de yak y chirimías a modo de pipetas" (14). De igual manera, se dice que "Estaban seguros de que no les costaría aprender más tarde cómo era obligatorio vivir y morir en la ciudad que ahora construían: ya beberían cerveza de raíz en alargados recipientes de cerámica, y sus hijos, devotos de las hadas y los elfos, acabarían por odiar más a los ingleses aunque comenzaran a vestirse como ellos, aunque acabasen por hablar su idioma con acento caledonio" (19). Como Dahlmann,

los kirguses son incapaces de construir una identidad propia que surja de sus propias experiencias y necesidades. Si el personaje de Borges no puede despegarse de su pasado colonial (su genealogía lo condena), los kirguses, al seguir el modelo propuesto por Campbell, terminan siendo una copia, una mera imitación de los ciudadanos de la original Edimburgo.

A manera de conclusión: emancipación y crítica

Con "Las antípodas y el siglo" Padilla abre esta colección de cuentos con una aproximación al tema del nacionalismo y las identidades nacionales en relación a los proyectos de modernización y sus secuelas coloniales al ser aplicados fuera de su contexto original. Los kirguses, al seguir modelos establecidos, son incapaces de alcanzar una emancipación individual y colectiva, uno de los ideales planteados por la modernidad según teóricos como Habermas. Al mismo tiempo, al implementar modelos europeos fuera de su contexto geográfico y filosófico, el proyecto de modernización de los kirguses fracasa porque ellos no llegan a entender su verdadero significado. No por nada esta modernización (fundamentada en valores seculares en occidente) es concebida como un evento religioso en el cuento. Al ser religioso, se le sigue al pie de la letra y no hay necesidad de explicaciones. Por ende, no existe la *crítica*: uno de los valores trascendentales de la modernidad que contiene en sí los gérmenes de emancipación individual y colectiva. A fin de cuentas, por lo tanto, el cuento representa no tanto una crítica directa a los proyectos de modernización sino a la implementación de dichos proyectos fuera de contexto. De este modo, Padilla comparte las ideas de Habermas, quien además de defender el proyecto de modernidad como algo todavía válido y vigente (que aún no ha terminado), nos advierte que la modernidad y la modernización tienen un contexto histórico específico al igual que una ideología base: El siglo dieciocho y la Ilustración, y la razón como medio.

III Lo nuestro/lo otro: Identidad, autenticidad y rigor científico en "Apuntes de balística" (El factor Arreola)

El factor Arreola

La crítica constante a la condición humana (individual o colectiva), siempre desde puntos de vista irónicos o satíricos, es uno de los elementos constantes en la obra de Juan José Arreola. Dentro de esta crítica, hay una que está dirigida a la sociedad moderna y los procesos de modernización. Basta con regresar a uno de los cuentos de Arreola más antologados para entender este fenómeno: "El guardagujas", incluido en *Confabulario* (1952). Si bien el cuento ha sido leído desde aproximaciones variadas, una de las interpretaciones constantes tiene que ver con una alegoría en relación a México y sus intentos fallidos de modernización. En el relato, los pasajeros del tren raramente llegan al destino deseado por causa del malfuncionamiento de la industria ferroviaria. En cambio, a lo largo del trayecto observan y padecen las limitaciones materiales y de planeación de los proyectos ferroviarios; sus consecuencias (atrasos o desvíos), etc. El cuento representaría, entonces, una crítica de los proyectos de modernización que empiezan pero raramente cumplen con sus objetivos, sirviendo de poco a los ciudadanos mexicanos. Un caso extremo de la crítica a la época moderna es "Baby H. P.", también incluido en *Confabulario*. Este relato breve critica el pragmatismo y la mecanización de la vida moderna a través de un producto inventado en los Estados Unidos: una máquina en forma de traje para niños pequeños, construida para convertir sus berrinches en energía de consumo en el hogar, consumida por electrodomésticos.

Un cuento de Arreola que ha recibido poca atención de la crítica, y al cual me parece que Padilla regresa en *Las antípodas y el siglo*, es: "De balística", incluido también en su

Confabulario.[51] En este cuento, Arreola continúa con su crítica a la modernidad, pero desde un ángulo diferente. En esta ocasión parte de una máquina de guerra antigua como lo es la "balista", para contrastar dos visiones de mundo: una hispánica-clásica-humanista y otra estadounidense-moderna-pragmática. Mientras que la primera privilegia la cultura, la literatura, las costumbres de las civilizaciones y la parte irracional humana, la segunda valora lo material, las ganancias, la industria, la producción, la técnica, la lógica y la experimentación empírica.

El cuento abre con el siguiente diálogo entre un profesor español y un estudiante universitario estadounidense de visita en Numancia:

> [Profesor] Ésas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas del campamento de Nobílior. Más allá se alzan los emplazamientos militares de Castillejo, de Renieblas y de Peña Redonda. De la remota ciudad sólo ha quedado una colina cargada de silencio…
>
> [Estudiante] — ¡Por favor! No olvide usted que yo he venido desde Minnesota. Déjese ya de frases y dígame qué, cómo y a cuál distancia disparaban las balistas.
>
> [Profesor] — Pide usted un imposible. (45)

De principio a fin (con excepción de algunas intervenciones breves del narrador en la parte final), el cuento se construye a través del diálogo continuo entre ambos personajes a propósito de las balistas romanas, tema central de la tesis doctoral del estudiante de Minnesota, y en el cual el profesor español representa una autoridad. A través del diálogo, Arreola desarrolla (desde una postura irónica, tan común en toda su obra) una distinción entre las identidades de los dos personajes y sus sociedades. Pero sobre todo, hace una crítica del pragmatismo del hombre moderno, representado por el estudiante estadounidense. En el texto citado arriba, el profesor

[51] En esta misma colección Padilla rescribe otros cuentos clásicos de la literatura latinoamericana como lo es "Tema del traidor y del héroe" de Borges, solamente que en un contexto imperial en el cuento "Darjeeling".

abre con un tono poético, casi épico: "Ésas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor"; y también: "De la remota ciudad sólo ha quedado una colina cargada de silencio…" (45). El estudiante, en contraste, subraya que ha venido desde lejos, que ha hecho una inversión económica y de tiempo. Por ello, espera que esa inversión produzca ganancias y le reditúe conocimiento empírico exacto del "qué, cómo y a cuál distancia disparaban las balistas" (45). Para el profesor, sin embargo, obtener información verídica de un montón de ruinas resulta "imposible" pues todo está *cargado* "de silencio…" (45).

El estudiante va a Numancia con el propósito de aprender cómo funcionaban las balistas con un experto en el tema. El detalle que no alcanza a comprender es que el profesor es experto no porque conozca cómo funcionaban dichas maquinas guerreras, sino porque ha sido uno de los pocos investigadores en reconocer que con el material histórico disponible, resulta imposible entenderlas cabalmente. El profesor entiende que lo único verificable es la confusión sobre el tema, y paradójicamente, el conocimiento que posee sobre las máquinas tiene que ver con la ignorancia que se tiene sobre ellas. Significativamente, la imposibilidad de comprender el funcionamiento de las balistas no lo frustra, por el contrario, le permite apreciar otros aspectos culturales de las civilizaciones estudiadas. A pesar del tono irónico que eligió Arreola para componer su relato, el lector comprende que al profesor le interesan los textos literarios, las costumbres, o las funciones y efectos sicológicos de la guerra y las armas. Según le cuenta al estudiante, la importancia de los textos que se refieren a las balistas recae en que los autores fueron capaces de "transmitirnos valiosísimos textos griegos que van de Eneas el Táctico a Herón de Alejandría, sin orden ni concierto" (46).

Si bien la mayor parte del relato el profesor diserta sobre la imposibilidad de comprender las balistas, al final posee una certeza a propósito de éstas: La máquina de guerra no triunfaba

por su potencial destructor, sino por lo que significaba: “Diga usted que las catapultas se empleaban para la guerra de nervios” (52), le recomienda al estudiante. Y más adelante agrega: “la balista era un arma psicológica, una idea de fuerza, una metáfora aplastante” (53). Para probar su punto, ofrece dos ejemplos históricos. El primero ocurre en la rendición de Segida, en donde ninguna balista fue disparada: la impresión que causó la balista en los pobladores fue suficiente (49). El segundo caso tiene que ver con la muerte de un pastor en otra ciudad: Los romanos llegan e instalan una balista frente a las puertas de la ciudad, se van y la abandonan ahí mismo. En la ciudad eligen al pastor para que vaya a investigar. En cuanto se acerca, por la simple impresión que le causa la máquina, “cayó muerto al pie de la balista, bajo una descarga de grajos que habían pernoctado sobre la máquina de guerra y que se fueron volando asustados” (52).

El estudiante de Minnesota es incapaz de comprender dichas reacciones ante la balista, le parecen absurdas: ¿Cómo va a rendirse toda una ciudad sin que se le dispare, cómo va a morir un pastor por el susto producido por unas aves? El potencial de las armas (y sobre todo las empleadas en la guerra) para el estadounidense, recae en su poder de destrucción material, en los daños físicos que pueden causar en la arquitectura o humanidad de los rivales. Ante la falta de información verídica e infalible, ante la nula posesión de objetos materiales que le ayuden a explicar el funcionamiento de las balistas, el estudiante está a punto de rendirse y cambiar el tema de su tesis doctoral. Le recuerda al profesor: “No olvide usted, por favor, que a mi regreso debo preparar una tesis doctoral de doscientas cuartillas sobre balística romana, y redactar algunas conferencias” (47). Y más adelante: “Piense usted, se lo ruego, en las doscientas cuartillas de mi tesis. En las dos mil palabras de cada conferencia” (47). A punto de rendirse, el profesor le recomienda:

> Sea imponente. Hable con detalle de la formación de un tren legionario. Deténgase a considerar sus dos mil carruajes y bestias de carga, las municiones, utensilios de fortificación y de asedio. Hable de los innumerables mozos y esclavos; critique el auge de comerciantes y cantineros, haga hincapié en las prostitutas. La corrupción moral, el peculado y el venéreo ofrecerán a usted sus generosos temas. Sea pertinaz. Hable sin cesar de las grandes concentraciones de balistas. Sea generoso en las cifras, yo le proporciono las fuentes. Diga que en tiempos de Demetrio Poliorcetes llegaron a acumularse ochocientas máquinas contra una sola ciudad. El ejército romano, incapaz de evolucionar, sufría retardos desastrosos, copado entre el denso material de sus agobiantes máquinas guerreras. (53)

Ante la recomendación, el estudiante pregunta: "¿Tendré éxito con eso?" (52). A causa de la incredulidad del estadounidense al no contar con pruebas materiales, al profesor se le ocurre una idea ingeniosa: regalarle una muestra tangible, que se pueda tocar y observar detalladamente, que cause impresión en su potencial público estadounidense: una gran piedra que vio por casualidad, "un guijarro basáltico, grueso y redondeado, de unos veinte kilos de peso" (54). Un discurso sobre los efectos sicológicos de la balista no impresionaría a nadie, según el estudiante, pero sobre todo a un público estadounidense que en teoría está interesado en escuchar una charla sobre armamento militar antiguo. La piedra, sin embargo, le aconseja el profesor, causará una gran impresión: "Llévese esta piedra a Minnesota, y póngala sobre su mesa de conferenciante. Causará una fuerte impresión en el auditorio" (54).

Arreola en "Apuntes de balística"

Si en su cuento Juan José Arreola utiliza la balista como punto de partida para criticar la cultura estadounidense-moderna-pragmática, en "Apuntes de balística" Padilla parte también de una descripción detallada de un arma de guerra, el rifle Hutchinson-Van Neuvel, para llevar a cabo una crítica de la identidad europea y el colonialismo, y postular la necesidad de enfoques humanistas dentro del campo de las ciencias modernas, necesarios para tratar con dilemas morales y éticos dentro del campo.

Los apuntes

Comencemos directamente con el título del cuento. El "apunte", en este caso, funciona como sinónimo de precisiones o exactitudes: el cuento traza una serie de detalles minuciosos, y que pretenden ser exactos, de la anatomía y naturaleza del rifle Hutchinson-Van Neuvel. Se diserta, por ejemplo, sobre el peso del arma, su longitud, alcance, rango de mira, precisión y orígenes de los materiales empleados en su fabricación. Así mismo, se discuten los posibles efectos del clima (humedad, temperatura, etc.) en la anatomía del arma. El objetivo de los apuntes es el de convencer a un público de la trascendencia de contar con rifles auténticos en los ejércitos europeos, o en dado caso, por lo menos adiestrar a sus tropas para reconocer las falsificaciones turcas o japonesas.

Estructura

Mientras el cuento de Arreola se construye en torno a un diálogo entre profesor y estudiante, en apariencia, el de Padilla se encuentra estructurado en forma de monólogo: un experto en balística señala las características específicas del rifle. Sin embargo, tentativamente, el discurso (ya sea oral o escrito, no se sabe a ciencia cierta su naturaleza) cuenta con un público hipotético que escucha, y al cual el experto en armas intenta convencer. El cuento se construye en torno a esta imagen. Por otro lado, el cuento de Arreola tiene como uno de sus temas centrales

el de la educación, y en el de Padilla este tema se encuentra también presente: el experto en balística funge como profesor mientras que el público hipotético sirve de estudiante; quien narra se esmera en instruir sobre el arma y la importancia de conocerla y distinguirla frente a las copias, mientras que el probable público escucha y aprende sobre el tema.

Armamento, identidad y colonialismo

Si en el cuento de Arreola la enseñanza del profesor recaía en mostrarle al estudiante la dificultad de conocer cabalmente el pasado, en el cuento de Padilla, el propósito del narrador es el de educar a través de una clara distinción entre la producción de armas europeas y las imitaciones turcas y japonesas. Es decir, al disertar sobre la diferencia entre rifles auténticos y las imitaciones, el narrador distingue entre "lo europeo" y "lo otro". De esta forma, la cátedra que ofrece sobre las armas sirve también como punto de partida hacia una definición de la identidad europea basada en la autenticidad y perfección, mientras que la identidad del resto estaría fundamentada en la imitación o la falta de autenticidad. Por otro lado, si la noción de identidad regional europea se construye en torno al armamento producido en la zona, y por ende, en las guerras que engendran, dicha identidad encuentra sus bases en la fuerza, la potencia, durabilidad, alcance, estabilidad, firmeza y precisión. Por lo contrario, la identidad no-europea se fundamentaría en sus opuestos, demostrando una actitud colonialista.

Distinción entre los rifles: auténticos versus imitaciones

A continuación ofrezco un par de tablas detallas que he creado basándome en los apuntes del balista. El propósito de las tablas es el de visualizar claramente los datos que ofrece, pero sobre todo, los datos que omite. La figura número uno representa la comparación entre rifles auténticos y sus imitaciones, y la número dos contiene el porcentaje de imitaciones usadas por cada uno de los ejércitos y la destreza de los mismos.

Tipo de rifle	Material	Longitud	Peso	Alcance	% de efectividad	Mirilla
Auténtico	Roble rojo de las Islas Fidji	15.4 Pulgadas (+/- condiciones atmosféricas)	3 libras, 2 onzas	800 yardas	Desconocido	Rango estrecho
Réplica	Madera turca (Capadocia del ´14) o japonesa (Oki Nawa del ´17)	Desconocida	Desconocido (madera porosa: con humedad el peso aumenta considerablemente)	780 yardas	20%	Rango estrecho

Fig. 1. Comparación entre un rifle Hutchinson-Van Neuvel y una imitación.

	% de réplicas en uso	Comparación de destreza
Ejércitos europeos	50 %	Mayor que los enemigos
Enemigos	20 %	

Fig. 2. Posesión de rifles auténticos y destreza de los ejércitos.

Los huecos del rigor científico

El primer detalle a resaltar de las gráficas, especialmente en la primera, es que existen constantes huecos sobre las características de las armas. En apariencia, los apuntes del balista son rigurosos. Sin embargo, se le escapan algunos datos. Quizá el más importante sea el de la efectividad del rifle auténtico. Sabemos, según sus anotaciones, que las imitaciones son efectivas solamente el 20 por ciento de los intentos, y asumimos que es un porcentaje bajísimo. Sin

embargo, cabe la posibilidad de que la efectividad del auténtico sea incluso menor. Por otro lado, en la segunda tabla se inscribe que la destreza de los ejércitos europeos es superior, pero no se ofrece ningún dato en concreto. Si bien el balista parece insistir en que sus apuntes forman parte de una explicación científica, al fin de cuentas incluyen detalles que no pueden ser corroborados dentro del relato, puesto que son especulativos.

Ahora bien, regresemos al objetivo del balista: recordemos que su propósito es el de convencer a un dado público sobre la importancia de tener rifes auténticos o por lo menos adiestrar a las tropas para que reconozcan las imitaciones extranjeras, fabricadas por los enemigos. Sobre el segundo tema, el narrador insiste desde la primera frase del cuento que resulta sencillo identificar las falsificaciones: "No niego que los falsificadores de Capadocia saben hacer bien su trabajo, pero basta un mínimo de pericia para reconocer un auténtico Hutchinson-Van Neuvel entre los numerosos ejemplares piratas que han invadido los ejércitos europeos en los últimos años" (35). Sin embargo, analizando el discurso y los datos del balista, nos damos cuenta de que hay apenas un par de formas para hacerlo: el peso del arma y su alcance. El peso del arma sería lo más perceptible, ya que según el narrador, la porosidad de la culata de las imitaciones provoca que absorba grandes cantidades de agua:

En reiteradas ocasiones se ha podido comprobar que si un occidental medio, armado con un auténtico Hutchinson-Van Neuvel, disparase durante tres horas a razón de quince proyectiles por minuto, el área de piel sobre su hombro acabaría por presentar un hematoma del tamaño de un limón maduro, mientras que en el caso de una falsificación, los disparos de un soldado en idénticas circunstancias terminarían por fracturarle la clavícula (36). Tanto el peso del arma como su alcance, requerirían práctica y experimentación individual por parte de cada uno de los soldados. En este caso, los datos duros del balista no son suficientes, y carecen de efectividad.

Deberes del rigor científico

La falta de efectividad de los datos del balista se debe a su acercamiento general y teórico del asunto. Como experto en balística no se fija en nada más, es un autómata que se centra exclusivamente en su campo. Siguiendo el mismo discurso científico, por ejemplo, plantea un ideal del ser humano en la guerra, el hombre-máquina, según lo nombra: un ser "En una palabra, … que hubiese conseguido apartar de sí todo rasgo emotivo: sus sueños de volver a casa, el rostro de quienes aguardan su retorno, e incluso su deber para con la patria" (39). Al balista no solo no le interesan otros elementos y características humanas como la individualidad, los sentimientos, su parte irracional, etc., sino que además fantasea con que estos pudieran ser eliminados de su naturaleza. Ante la incapacidad de contar con este tipo de ser, el recurso de la ciencia balística es el de concebir al ser humano como un ente parcial, mutilarlo y dividirlo para alejarlo de su complejidad. Al fin de cuentas, no le importa nada más de la persona que su eficiencia en la guerra. Si en el cuento de Arreola se criticaba el pragmatismo del hombre moderno y había muestras de empatía por acercamientos de carácter clásico-humanista, en "Apuntes de balística" existe una crítica similar, e implícitamente se sugiere la necesidad de un enfoque más humanístico en las ciencias modernas, que a su vez les permitirá lidiar con los problemas morales y éticos a los que deben enfrentarse. Al mismo tiempo, al mostrarnos la parcialidad y deficiencias de los datos del balista, Padilla critica la forma en que Europa se define en relación a naciones no-europeas, basándose en conceptos como autenticidad, perfección y superioridad (promovidos en más de una ocasión por ideas seudocientíficas como la fisiognomía).[52]

[52] Esta idea de Padilla sobre la relación entre la construcción de la identidad europea en relación "al otro", se encuentra conectada con la tesis propuesta por Edward Said en su libro *Orientalism*.

IV Al tribunal: una lectura de "Rumor de harina" en relación al nacionalismo, el genocidio en la época moderna y la revaloración del realismo mágico (marquesiano)

En "Rumor de harina" se cuenta parcialmente la historia de un juicio legal, cuyo propósito consiste en esclarecer las causas de muerte de un exmilitar y héroe local de una ciudad colonial, probablemente ubicada en Asia. El juicio ha sido convocado por las autoridades imperiales; el embajador y su comitiva escuchan la defensa a favor de la ciudad hecha por uno de sus ciudadanos. El defensor y personaje-narrador será el único con voz propia a lo largo del relato, y la empleará incesantemente para afirmar que los ciudadanos no tuvieron culpa alguna de la muerte del exmilitar, conocido como el Alférez, según su rango militar. Al mismo tiempo, su argumento incriminará a un grupo minoritario que había llegado recientemente a la ciudad como asilados a causa de la hambruna provocada por la Primera Guerra Mundial: los erilios, según se les conoce. Ellos provocaron todo, afirma el narrador. A pesar de desarrollar un argumento racional bien ordenado, en la defensa del narrador se hallan varios huecos que para un lector atento provocarán la duda sobre la veracidad y ética de su relato. A su vez, este mismo lector comprenderá que aunque matizadas, las palabras del narrador están cargadas de odio y xenofobia en contra de los erilios, y que los huecos de su argumento muestran parcialmente la verdad de lo acontecido: no solo los erilios no provocaron la muerte del Alférez, sino que además ellos mismos fueron víctimas de una masacre consentida por las autoridades, de la cual ni siquiera se habla formalmente en la parte del juicio que como lectores escuchamos.

El tema central del cuento, por ende, gira en torno a la justicia y la idea de enjuiciar. En este cuento, como intentaré probar, Padilla activa una serie de dispositivos que posibilitan varios juicios a distintos niveles, tanto dentro del marco del relato, como desde una perspectiva literaria e histórica. El cuento está enmarcado de tal manera que trata problemas concretos en la historia

moderna del mundo occidental: el nacionalismo extremo y el genocidio como su consecuencia fatal. De este modo, me parece, la construcción de la voz narrativa, estructura y anécdota están dispuestas de tal manera que engendran tres juicios diferentes, pero a su vez complementarios. El primer juicio ocupa el centro del relato, y es importante en tanto que permite los siguientes dos: se trata de la reapertura del caso por la muerte del Alférez. El segundo juicio es figurado, y puede emprenderlo un lector atento en contra de un narrador parcial que intenta falsear los hechos y ocultar la verdad. Y el tercero estaría representado por un juicio por parte del autor en el que reevalúa la importancia y validez del realismo mágico que alguna vez negó. Con "Rumor de harina" Padilla reivindica los aspectos políticos de esta estética, e incluso, al contextualizar el relato vemos que el regreso le sirve a Padilla para acercarse a un momento histórico concreto: el Frente del Cáucaso durante la Primera Guerra Mundial, y fabular en torno a la violencia que durante esos años se vivió ahí, específicamente en relación al genocidio armenio (1915-1923).

Genocidio y modernidad

Diferentes intelectuales han intentado pensar el tema del genocidio, particularmente el ejemplo del Holocausto, en relación a la época moderna. Tal es el caso del sociólogo Zygmunt Bauman en su libro *Modernity and the Holocaust* (1989), en el cual postula que el Holocausto es un producto de la modernidad y sus usos de la razón, la industria, la ciencia y la categorización de las especies. De igual manera, Michael Papazian en "Philosophy and the Age of Genocide: Reflections on the Armenian Genocide", propone que el genocidio es provocado por la modernidad y sus ideologías: los avances en tecnología (y el "mass murder" como consecuencia), el secularismo, el nacionalismo y el racismo que posibilitan el imaginario de la destrucción de un grupo étnico (23). Finalmente, Papazian concluye de manera radical al proponer que "a proper response to genocide should be a realistic skepticism about modernity

and its connection to progress. In particular, as more of the world falls under the spell of modernization, new cases of genocide might be expected" (24).

En el contexto mexicano, como ha anotado Maarten van Delden en su artículo "The Holocaust in Mexican Literature", intelectuales como Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) y Carlos Fuentes en su libro de ensayos *En esto creo* (2002), han trazado también conexiones entre el genocidio y la época moderna. Adelantándose a Bauman, en 1950 Paz señaló que el Holocausto y los campos de concentración forman parte emblemática de la modernidad (Van Delden, 566-67). Por su parte, Carlos Fuentes conecta el Holocausto con las ideas intelectuales y filosóficas de la era moderna, especialmente el progreso. Según anota Van Delden, "He relates the faith in progress to a turning away from a previously-held tragic understanding of the world, a turning away which, in a process that is described in a somewhat murky fashion, produces the genocidal behavior of Hitler and his followers" (569). En el caso de Padilla, el genocidio estará también conectado con el nacionalismo y la xenofobia; y la razón—una de las filosofías fundamentales de la modernidad—, será empleada no para combatir la barbarie sino para intentar ocultarla.

Primer juicio: el caso del Alférez

"Rumor de harina" se encuentra estructurado en forma de monólogo, desarrollado por el representante de la ciudad ante un embajador imperial y sus allegados. La comitiva ha ordenado que se reabra el caso del Alférez, puesto que falleció de manera extraña. El narrador insiste una y otra vez que fue el trato con los erilios, esa gente extraña, hablante de un idioma incomprensible y cargada de vástagos, lo que provocó que el Alférez perdiera la razón, y al final terminará por suicidarse al saltar de una torre mientras cargaba un maletín negro que contenía "un gigantesco huevo de cigüeña" (96), al cual insistía en proteger.

Incluso si como lectores creyéramos el argumento del narrador, todavía nos quedaría una pregunta: ¿quién defiende a los erilios? O por lo menos ¿quién habla por ellos? Es decir, entendemos que toda la situación a la que estamos expuestos es parcial e incompleta. Debido a que la única voz que escuchamos directamente es la del narrador, todo el asunto sobre la llegada de los erilios y el posible efecto dañino que pudieron tener en el Alférez lo conocemos por su voz. Y a quienes se culpa, los erilios, no ofrecen su testimonio. El pueblo entero ha perecido, y no parece importarle a nadie dentro del marco del relato. Además, el cuento termina con el testimonio del narrador-personaje, y al final no conocemos la deliberación de la comitiva. No sabemos qué pasará, si habrá justicia para el Alférez y los erilios, un grupo que fue masacrado dentro de los límites de la ciudad.

Segundo juicio: un narrador indigno

Al estar frente a una situación parcial que no será complementada dentro del marco del cuento, el lector que "se implica" con la historia —siguiendo la idea de Padilla en relación a la trascendencia de la literatura— se verá motivado a desentrañarla. El lector atento entenderá que se enfrenta ante un narrador indigno de confianza, motivado por un nacionalismo radical que lo lleva a producir un discurso xenofóbico que oculta una verdad histórica. Como avanza la narración el lector se da cuenta no solo de que el discurso del narrador no es para nada convincente, sino que además se encuentra cargado de racismo y odio que pretende desestimar la matanza de una minoría étnica: el de los erilios.

Para explicar la muerte del Alférez, el narrador se ve forzado a hablar de la llegada y establecimiento de los erilios. Cuenta que este grupo llegó a la ciudad a causa de una hambruna general en la región, provocada por la guerra. A pesar de la hambruna, según comenta el narrador: "la benevolencia" de la ciudad colonial quedó demostrada al recibir a los erilios como

refugiados (89). Sin embargo, los erilios debían pagar impuestos de residencia y además se alimentarían exclusivamente de los desechos que los ciudadanos produjeran.

El encargado de recibir a los erilios es el personaje del Alférez, antiguo héroe de la ciudad por haberlos cubierto de gloria durante una batalla en Ceilán (hoy en día Sri Lanka). El Alférez es el responsable de lidiar con toda la burocracia y de traducir "ese idioma incomprensible" de los erilios, según subraya el narrador (91). El trato con esos seres, continúa el narrador, será el detonante de la locura del Alférez y finalmente provocará su suicidio.

Aunque sutil, el desprecio por parte del narrador hacia el nuevo grupo étnico se percibe relativamente fácil. Y es más que obvio que esta visión del narrador es compartida por la mayoría de ciudadanos. La primera vez que habla de los erilios se refiere a ellos como "esos seres tan pobres en belleza aunque tan ricos en entendimiento" (89). Es decir, sutilmente afirma que los erilios son feos, pero obedientes. Como avanza la narración aumenta el tono violento y los describe como un grupo "repugnante" (91) que habla un idioma "incomprensible" (91), que viene "cargado de vástagos" (92) y que "se multiplican con el vértigo característico de los seres inferiores" (92).

En la parte final del cuento leemos que los erilios se comportaban de manera ejemplar en la ciudad y "hasta comenzaban ya a hablar nuestro idioma con palabras torpes aunque suficientes para prodigarnos constantes agradecimientos" (94). Sin embargo, la ciudad mantiene su desconfianza y a partir de ese momento comienza a percibirlos de peor manera. El narrador intenta explicar este fenómeno en las siguientes palabras: "Algo hallaban de ofensivo en aquella bonanza que les hacía interpretar sus saludos como burlas veladas" (94). Finalmente, leemos que una familia de erilios es atacada por la población y esto provoca una matanza general en la plaza

pública sin mayores repercusiones legales, puesto que "Aquellos no eran tiempos de hacer preguntas" (95). Cuenta el narrador:

> [E]sa misma tarde una multitud enardecida de ciudadanos la emprendió sin motivo contra una familia de erilios que, para su mal, pasaba en ese instante frente a las filas de racionamiento en el mercado. Enseguida un numeroso grupo de erilios se dirigió a la plaza para exigir justicia por sus muertos, pero el caos en la ciudad había crecido ya de tal manera, que el disturbio perdió proporción. Nadie, señores míos, sabrá nunca si es verdad que los erilios iban armados. Si el señor Gobernador ordenó entonces que la guardia real disparase sobre ellos, basta recordar en su defensa que los erilios, después de todo, no podían ser considerados humanos. (94-95)

Si bien a lo largo del relato el narrador intenta culpar a los erilios de la muerte del Alférez, en realidad el lector comprende que la llamada locura en él fue provocada por las actitudes y acciones de los ciudadanos del pueblo en contra de los erilios. Es decir, debido al maltrato y desprecio que los pobladores infringían en ese grupo. Es el Alférez quien según el narrador se negaba "a ponderar la justa dimensión de nuestra benevolencia hacia los erilios" (91). En otras palabras, notaba claramente el desprecio que los ciudadanos sentían y asumían frente a los erilios. Además, el Alférez deseaba escapar de la ciudad, puesto que ya no soportaba presenciar tales tratos. Según unos vecinos, cada noche se refugiaba en su casa en los arrabales de la ciudad y llorando se dirigía a su maletín, que como sabremos al final contenía un huevo de cigüeña: "volaré contigo sobre estos muros miserables para que nadie pueda dañarnos" (93). Así, como lectores hallamos dos verdades que se entrelazan y deliberamos lo siguiente: a) los erilios no provocaron daño alguno sobre el Alférez y b) el Alférez se preocupaba por el bienestar de los

erilios. Y si nos tocará enjuiciar al narrador del relato, lo condenaríamos por su parcialidad, falseamiento a la verdad y falta de ética.

Tercer juicio, primera sesión: justicia para el realismo mágico

En el desenlace de "Rumor de harina", mientras se habla de la matanza de los erilios, surge un elemento significativo que ayuda no solo a comprender mejor el relato, sino además a apreciar la madurez que va cobrando la obra de Padilla en *Las antípodas y el siglo*. Al ser acribillados, el cuerpo de los erilios no sangra sino que produce un polvo blanco. Cuenta el narrador: "ni siquiera puede decirse, como afirman de vez en cuando algunos calumniadores, que haya habido sangre en aquel encuentro, pues los erilios, como ustedes bien saben, no dejaban al morir más que esa harina blanca que ese día cubrió la plaza de punta a cabo y que hoy resulta tan agradable al paladar" (95). Algunos críticos como Siridia Fuentes Trigal se han acercado panorámicamente a la cuentística de Padilla, y se han referido a *Las antípodas y el siglo* como una colección de relatos fantásticos ("Lo fantástico del mal"). En la mayoría de los casos estoy de acuerdo, pero no en el cuento que aquí trato: "Rumor de harina" debe apreciarse como un cuento mágico-realista.[53]

Aunque sea para cuestionarlo, la mayoría de las veces los teóricos de lo fantástico siempre regresan al autor y libro iniciador del debate: Tzvetan Todorov, y sus ideas sobre lo fantástico expuestas en *Introducción a la literatura fantástica* (1970). Todorov anota que lo fantástico consiste en una percepción ambigua sobre los acontecimientos en apariencia sobrenaturales que suceden en un relato. Al toparse con esta clase de hechos, los personajes, el narrador o el lector son incapaces de discernir si en realidad esos acontecimientos rompen con

[53] Si bien al realismo mágico puede clasificarse dentro del campo que contiene toda la literatura fantástica, en el caso de la literatura hispanoamericana este género o subgénero tiene su importancia aparte, y debe ser tratado como tal.

las leyes del mundo objetivo, o si es que puede hallarse una explicación racional que los justifique. Es en este punto en el que estamos frente a un relato fantástico. Por lo contrario, continúa Todorov, si los personajes, el narrador o el lector pueden explicar dichos eventos de manera racional, entonces estamos frente a un cuento "extraño" y si los eventos se aceptan como una realidad en sí misma, y por ende, no provocan la perturbación, estamos frente a un cuento maravilloso. Solo para ofrecer ejemplos concretos de esta clasificación, "La noche boca arriba" de Cortázar representa un cuento fantástico, pues nunca se está completamente seguro si el personaje principal es un indígena que sueña que monta una motocicleta o si es un motociclista contemporáneo el que sueña que está en la selva huyendo de unos guerreros aztecas. En cuanto al relato extraño, "El almohadón de plumas" de Quiroga surge de inmediato, ya que al final del cuento el narrador explica las causas de la enfermedad de la esposa de manera racional. El género de lo maravilloso, por otro lado, se encuentra en la obra de Carpentier o García Márquez. Que un personaje como Mackandal se metamorfosee en mariposa o que Remedios la Bella se aleje volando, no provoca ambigüedad; esos hechos simplemente suceden y se toman como parte de la realidad textual. "Rumor de harina" caerá dentro de este tipo de relatos.

Si bien los teóricos del realismo mágico han destacado que existe controversia al definir sus características al igual que al diferenciarlo de otros modos fantásticos, la aproximación de Amaryll Chanady resulta convincente y adecuada. En *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy* (1985), Chanady señala que el realismo mágico se caracteriza por la existencia de dos perspectivas coherentes, aunque conflictivas entre sí, de la realidad. Una de ellas se encuentra relacionada con una visión racional y la otra con una sobrenatural (22-23). Esta contradicción se resuelve, según la autora, al aceptar los elementos sobrenaturales como perteneciente a la realidad textual (26), como en el ejemplo de Mackandal y

Remedios la Bella que acabo de ofrecer. Todo esto se logra, según Chanady, por medio del autor implícito, ya que éste "accept[s] the world view of a culture in order to describe it. He abolishes the antinomy between the natural and the supernatural on the level of textual representation" (25). Así, en un relato mágico-realista debe haber una "authorial reticence, or absence of obvious judgments about the veracity of the events and the authenticity of the world view expressed by characters in the text" (30).

Siguiendo la caracterización del realismo mágico que hace Chanady, "Rumor de harina" debe ser clasificado dentro de esta categoría. En el cuento se hallan esas dos visiones de la realidad, una racional y la otra sobrenatural, pero al final esta contradicción se resuelve y los hechos acontecidos se aceptan como parte de la realidad textual. Por un lado, en el cuento se narra la historia de un juicio en una ciudad colonial, y mientras defiende el honor de la ciudad, el narrador-personaje habla sobre los erilios, su llegada y su muerte a manos de la guardia imperial. Por el otro, nos encontramos que al morir, los erilios no sangran sino que producen harina. Esta contradicción entre la visión de mundo racional y la sobrenatural, como anota Chanady, se resuelve en el cuento, ya que el elemento sobrenatural (la producción de harina) no perturba ni al narrador ni a otros personajes, y tampoco al lector. El autor implícito, siguiendo a Chanady, mantiene esa "authorial reticence" y crea un *mundo auténtico* dentro del marco del cuento en el que no se cuestiona la *veracidad* de los hechos ocurridos.

Si bien para otros escritores el hecho de que este cuento pertenece a la corriente mágico-realista no representaría mayor importancia, en el caso de Padilla es fundamental para comprender de mejor manera su obra, y específicamente las relaciones que traza con las generaciones de escritores hispanoamericanos anteriores, como García Márquez. En sus inicios, el realismo mágico representó para Padilla una estética demasiado influyente. Su influencia fue

tal, que en lugar de crear algo nuevo, sus relatos parecían una mera imitación decadente del realismo mágico marquesiano. Baste el siguiente ejemplo, proveniente de "El milagro y la muerte" de su primera colección de cuentos *Subterráneos*:

> Nunca nadie olvidaría esa tarde mágica de otoño en que llovieron flores en el pueblo que se levanta junto al mar de las tortugas. Los que lentamente fueron despertando por el silencioso caer de las primeras flores, asomaron las caras de asombro por dinteles y portadillos. 'Esto es lo que pasa cuando nace un ángel', dijo una de las mujeres más viejas. 'No', respondió otro anciano. 'Lo que pasa es que una nube de atardecer ha caído sobre nosotros'. (72)

Además de recordarnos el inicio de *Cien años de soledad*: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo" (9), en "El milagro y la muerte" se retoma ese elemento mágico-realista de la lluvia de flores (también proveniente de *Cien años*), pero en realidad no tiene mayor trascendencia. En el cuento, la lluvia de flores que parecía tan linda para los pobladores, al final termina por matar a los habitantes al producir un polvo extraño. En el cuento no existen referencias históricas o geográficas, y los elementos mágico-realistas no tienen una función política ni social dentro del relato. Padilla sigue el realismo mágico como estética y nada más. Entendiendo la excesiva fijación a esta estética, junto con Alejandro Estivill, Eloy Urroz y Jorge Volpi intentarían curarse de esa influencia con *Variaciones sobre un tema de Faulkner* (1989), particularmente con el cuento "Ojos que no ven", no solo parodiando el realismo mágico sino además negando su valor literario al considerarlo como una estética en decadencia e inverosímil.[54]

[54] El análisis de este cuento y la negación de la vigencia del realismo mágico ya fueron desarrollados en la "Introducción" de esta tesis, ver la sección dedicada a *Variaciones*.

Después de negar e intentar alejarse del realismo mágico, Padilla regresa y reivindica los aspectos políticos de esta estética. En "Rumor de harina" el realismo mágico ya no es una mera imitación vacía y sin sentido como lo fue en los primeros cuentos de Padilla, ahora cobra substancia y le permite desarrollar una crítica al nacionalismo, la xenofobia y el genocidio. A su vez, le da voz a un grupo marginado. La siguiente cita contiene las primeras dos oraciones de "Rumor de harina":

> Mucha razón tiene el Señor Embajador cuando afirma que nuestro pan es el más dulce del Imperio, y puedo asegurarles que cualquiera de nosotros se batiría gustoso con quien osara ponerlo en duda. Las bondades de nuestra harina, señores míos, son sólo un reflejo de la virtud de nuestra gente, un premio divino a la dignidad con que supimos sobrellavar la hambruna que por cinco años asoló estas tierras tan dejadas de Dios y de Sus Majestades. (89)

La harina que produce el pan más dulce del imperio es el orgullo de la ciudad, los ciudadanos se batirían a duelo contra quien lo negase, afirma el narrador. Pero la harina proviene de los cuerpos masacrados de los erilios, esos seres que pagaban impuestos de residencia y que mantenían limpia la ciudad al alimentarse solamente de los desperdicios que en ella se producían. Si a lo largo del cuento presenciamos un discurso nacionalista radical en contra de un grupo étnico diferente, construido por un narrador parcial y hasta mentiroso, al final, comprendemos que la riqueza de la ciudad proviene no solo del esfuerzo sino de las mismas vidas sacrificadas de los erilios. Que la ciudad se orgullezca de su pan en lugar de avergonzarse, es un gesto hipócrita y de nula sensibilidad ante la matanza. No se desea recordar la masacre, es más, ni siquiera se plantea que haya ocurrido, es una negación descarada. Al final, el narrador-personaje se preocupa

exclusivamente en defender el honor de su ciudad y de los suyos, sin interesarle lo que haya sucedido con los otros.

Deshumanización y consumo

Después de caracterizar a los erilios como feos, obedientes y repugnantes, y de afirmar que "se multiplican con el vértigo característico de los seres inferiores" (92), el narrador concluye que "los erilios, después de todo, no podían ser considerados humanos" (94-95). Es decir, para minimizar la masacre utilizan la estrategia de deshumanizar a las víctimas. El proceso de deshumanización de las víctimas durante una matanza, y específicamente durante un genocidio, según anota Henry C. Theriault, es aceptado por la mayoría de expertos en el tema como un factor fundamental en el proceso de eliminación: "In conjunction with greed for land or an ideology of hatred, viewing the target group as less than human allows perpetrators to conceive of genocide. For on-the-ground direct killers and enabling bystanders, the dehumanized status of victims is necessary for overcoming ethical compunctions against killing" (27). Así, durante la conquista de América se concibió al nativo como "nit [stupid] and soulless", al armenio en la Primera Guerra Mundial como "disease[d] and infidel" y a los judíos durante la Segunda, como "Vermin and subhuman" (27).

Si bien este proceso de deshumanización hacia las víctimas es aceptado como verdadero, y por ende, es visto como un gran factor, usando como ejemplo el caso armenio, Theriault argumenta en contra de esta postura. Según el autor, si se buscan maneras no solo de eliminar sino además de "atormentar" a las víctimas, es precisamente porque los perpetradores los consideran humanos: "death-through-torment is possible precisely because of the human status of the victims" (30). Para Theriault, que se abuse sexualmente a las hijas en frente de las madres o familiares, que se mate al padre en frente de los hijos, etc., implica un dolor más allá de lo

físico, y va a lo sicológico y a otras capacidades humanas: *amor o responsabilidad por los demás, empatía, etc.* (30-31).

Así, Theriault insiste en lo siguiente:

> [I]t is not the endpoint that should be the focus [dehumanization], but the process itself, through which genocide perpetrators consume the humanity of their targets by converting it into their own pleasure, in what might be termed a 'genocidal exchange economy of suffering.' If victims were left at the end of the process without humanity conceptually and literally— they usually died or were murdered at this point— their recognized humanity was at the core of a process the goal of which was to destroy it (31).

Desde luego, continúa Theriault, existe desde el arranque una sensación de superioridad por parte del perpetrador, que a su vez se incrementa al reducir y eliminar la humanidad de su víctima: "Thus, rather than victims beginning with low status or having their status lowered, through domination the perpetrator's status increases. And, the increase depends in part on the 'worthiness'— that is, the humanity— of the victims." (31).

El término "Genocidal exchange economy of suffering" resulta útil para el caso de "Rumor de harina." Si bien en el cuento no hay evidencias de tortura u otros maltratos, resulta por demás interesante que los erilios produzcan harina y que los pobladores de la ciudad, una vez que los han eliminado, horneen el mejor pan del imperio a costa de los erilios. Si bien el término teórico de Theriault se refiere a un asunto concreto de tortura y tormentos, en el caso de "Rumor de harina", "Genocidal exchange economy of suffering" funcionaría de manera literal. Es decir, los ciudadanos consumen literalmente la humanidad de los erilios al convertirlos en pan. Como consecuencia, siguiendo a Theriault, el estatus del perpetrador se incrementa: Mientras que antes

de la llegada de los erilios la ciudad era conocida por pasar y aguantar hambre, con la eliminación de los mismos la ciudad y sus ciudadanos ganan en fama y reconocimiento: producen el pan "más dulce del imperio" (89). Por lo contrario, los erilios o lo que sucedió con ellos parece que quedará en un solo rumor, como el título del cuento lo indica.

Esta palabra, "rumor", puede leerse desde dos posiciones. Primeramente, si seguimos al narrador, podríamos decir que solo se refiere a la buena fama de la ciudad por producir el pan más dulce del Imperio. Por otro lado, y creo que esta lectura es la importante, como lectores comprendemos que la anécdota que se narra en el cuento es la de un juicio parcial e incompleto (solo escuchamos directamente la voz del defensor de la ciudad). La historia, entendemos, ha sido distorsionada, la ciudad no recibió la harina como un premio divino por sus bondades. Por ende, podríamos decir que quizá exista un "rumor" en el aire acerca del origen de la harina, una verdad vedada en el espacio público, que sin embargo continúa escuchándose vagamente por los alrededores. Quizá se cuenta de manera informal y en voz baja lo que realmente ocurrió con los erilios; quizá exista una suerte de memoria colectiva (aunque soterrada) por "la verdad oficial" que pretende fijar el narrador.

El huevo de cigüeña del Alférez

Además de la harina, el otro elemento simbólico importante del cuento es el "gigantesco huevo de cigüeña" (96) que el Alférez cargaba en su maletín. La ciudad considera que una prueba de la locura del Alférez se halla en las palabras amorosas dirigidas al huevo: "No temas, le decía, yo velaré por ti, hijo mío, te cobijaré hasta que nazcas y volaré contigo sobre estos muros miserables para que nadie pueda dañarnos" (93). Como anoté anteriormente, el argumento del narrador sobre el supuesto rechazo del Alférez hacia los erilios es una mentira. Parece ser que incluso "la locura" del Alférez es una farsa: el narrador y la ciudad consideran una locura que el

Alférez sienta amor y compasión por los erilios. Que el Alférez protegiera el huevo significa que se preocupaba por la vida. Mientras la ciudad promovía el odio hacia los erilios, el Alférez parece intimar con alguno de ellos. Que los erilios no sangren y produzcan harina, ubica el cuento fuera de un contexto realista, y lo posiciona, como intenté demostrar, dentro de la corriente mágico-realista. Si producen harina al morir, no sería descabellado deducir que al reproducirse lo pueden hacer como las aves; es decir, a través de huevos. El Alférez se refiere al huevo de cigüeña como "hijo mío", y desea incesantemente escapar de la ciudad volando, creando una conexión con la cigüeña misma. En el folclore occidental, la cigüeña se encuentra relacionada con la paternidad y el nacimiento (Leach y Fried 1083). Por ende, podría argumentarse que en efecto, el Alférez tuvo algún acercamiento e incluso una relación afectiva con uno de los erilios, engendrando un ser híbrido, un mestizo de las dos etnias. Además, en el cuento se describe al Alférez como un hombre al que "Quizá la vida lo había maltratado un poco, especialmente en asuntos de mujeres" (91) y se menciona que "No por nada una mujer digna de crédito asegura que fue precisamente unos días después de la llegada de los erilios, cuando vio al Alférez deambular por la calle abrazando ya su infausto maletín" (92). No podemos olvidar que el caso del Alférez se reabre debido a su antigua ocupación como militar y héroe local. Que sea un exsoldado el que precisamente proteja la vida y promueva con sus acciones el entendimiento y la convivencia entre diferentes grupos étnicos no es un elemento irónico en el cuento. Me parece que este hecho apunta a algo distinto: un rechazo por parte del autor hacia el determinismo. Un exmilitar acostumbrado a deshacerse de los enemigos y motivado por su ideología nacionalista a ver diferencias antes que semejanzas, es capaz de distinguir la violencia injustificada sobre un grupo indefenso y sin culpa. Al involucrarse con los erilios, afirma y promueve otra forma de ser, mucho más amable e inclusiva.

Tercer juicio, segunda sesión: un posible contexto

Fiel a su costumbre, Padilla ofrece referencias contextuales a penas visibles. Debido a esto, pareciera que la intención de su cuento es aproximarse al tema del genocidio desde un punto de vista universal. Sabemos que el genocidio en contra de los erilios fue cometido en una ciudad colonial en Asia, posiblemente en Bangladesh o la India, ya que el narrador menciona su cercanía a Anandapur, nombre de poblados ubicados en cada uno de los dos países (90). Me parece, sin embargo, que la referencia histórico-geográfica más importante y verificable es la Campaña del Cáucaso durante la Primera Guerra Mundial, cuyos principales contendientes fueron el Imperio Turco-Otomano y el Imperio Ruso. Cuenta el narrador:

> En esos días … Había levantamientos desde el Cairo hasta Sri Lanka, y el hambre nos tenía tan agobiados que parecíamos más bien una nación de espectros. Del continente sólo nos llegaban cartas donde el canciller nos instaba a soportar aquellas duras pruebas en tanto no se resolviese el compromiso de las finanzas imperiales en la Campaña del Cáucaso. (90)

La región del Cáucaso es conocida como la cuna de la civilización humana, fue ahí donde se inició la agricultura, y por ende, el sedentarismo. Una de las principales características de la zona es su diversidad cultural, étnica y lingüística. Según anota Rauf Huseynov, para el Siglo XIX cerca de cincuenta grupos étnicos ocupaban la región (147). Por este motivo (además de su gran cordillera), se le conoce como "La montaña de los lenguajes" (146). Con toda esta diversidad, la región es también conocida por sus constantes conflictos bélicos y políticos a lo largo de la historia (149-152). Uno de los conflictos más trágicos en la época moderna se desarrolló durante la Primera Guerra Mundial: El Frente del Cáucaso.

Fue durante el Frente del Cáucaso que se ejecutó el genocidio armenio a manos del Imperio Otomano, considerado como el primer genocidio moderno. Un genocidio, según las Naciones Unidas, es entendido como una serie de "actos … perpetrados con la intención de destruir total o parcialmente a un grupo nacional, étnico, racial o religioso, como tal" (Web). Entre estos actos se encuentran "matanzas" y "traslado por la fuerza" (Web). A partir de 1915, los armenios fueron forzados a dejar sus casas, ubicadas en la zona conocida como "la meseta armenia." El genocidio se llevó a cabo mayormente por medio de deportaciones forzadas a nivel masivo, generalmente dirigidas a los desiertos del sur, a lo que hoy en día es Irak y Siria. (Freedman, 23). En las "marchas de la muerte" se encontraban mayormente mujeres, ancianos y niños, puesto que los hombres por lo general eran asesinados en sus propias villas o reclutados para la guerra (Hovannisian). En un alto porcentaje, los armenios deportados perecieron de hambre, sed, enfermedad o agresiones por parte de los militares que escoltaban las deportaciones. Un elemento clave para que se llevara a cabo el genocidio, de acuerdo con el experto Richard Hovannisian, fue la Primera Guerra Mundial. El historiador considera que el genocidio armenio muy probablemente no hubiera ocurrido sin el estallido de la Guerra, ya que ésta permitió ocultar lo que sucedía con los armenios (7). Ante tanta atrocidad y muerte durante esos años, lo ocurrido con los armenios parecía solo un ejemplo más de la devastación provocada por la Guerra.

Tomando como referencia más importante y verificable el Frente del Cáucaso, "Rumor de harina" puede leerse dentro del contexto del genocidio armenio. Si bien el genocidio en "Rumor de harina" no ocurre en esta zona, es la Campaña del Cáucaso, según el narrador, la que provoca la hambruna en la ciudad. A su vez, esta misma Campaña fuerza a los erilios a bajar de la cordillera y dejar su lugar de origen para hallarse como refugiados en la ciudad, en la cual se

concreta el genocidio. En esta misma línea, como recién anoté, según Hovannisian el genocidio armenio no habría ocurrido sin el Frente del Cáucaso y la Primera Guerra Mundial.

Existe también relación entre el origen geográfico tanto de erilios en el cuento como del pueblo armenio. Me refiero a que en el cuento de Padilla los erilios bajan de una cordillera, su lugar natal. Por su parte, los armenios ubican el origen de su pueblo en el Monte Ararat, la montaña más alta de la Cordillera Armenia, y representa, desde luego, uno de los símbolos más importantes para este grupo.

El hecho de que Padilla haya elegido que los erilios produjeran harina en lugar de sangre, puede relacionarse también con el contexto de la región del Cáucaso, y con el pueblo armenio. Como ya mencioné brevemente, la zona es importante universalmente porque fue ahí donde el ser humano comenzó a desarrollar la agricultura, y desde luego, especies como el trigo son originarias de la región. Por otro lado, al ser los erilios "sacrificados" por "el bien" de la ciudad y producirse pan con su cuerpo, encontramos un paralelismo con las creencias cristianas y el cuerpo de Jesús. El pueblo armenio, no podemos dejar de lado, es considerado como el primer país oficialmente cristiano. Se cree, además, que fue en el Monte Ararat en donde el Arca de Noé se posó después del diluvio (Freedman 7).

Quizá la relación más importante entre el cuento de Padilla y el genocidio armenio tenga que ver con la negación, primero del Imperio Turco y luego la República de Turquía, del genocidio como tal. En la ponencia "Negacionismo y mentira. Una reflexión sobre la mentira histórica en el caso armenio" presentada por Celina A. Lértora Mendoza en el *Congreso Internacional Sobre Genocidio Armenio* (Buenos Aires, 9-11 abril, 2014), la autora nos recuerda los métodos empleados por estado Turco para enmascarar la realidad sobre el genocidio: "a) ocultamiento de pruebas materiales, documentos o testimonios; b) obstaculización sistemática de

la investigación; c) negación de la calificación ético-jurídica del hecho establecido; d) exigencia de la "justicia absoluta" como condición de aceptación de la responsabilidad propia" (152). Los primeros tres métodos empleados por el estado Turco para ocultar la verdad histórica sobre el genocidio armenio pueden hallarse en "Rumor de harina" en relación a la matanza de los erilios. El juicio intenta resolver el misterio sobre la muerte del Alférez, pero no se ocupa en lo absoluto de la masacre cometida en contra de los erilios. Es decir, no existe una investigación enfocada en estos eventos. Por otro lado, en el cuento solo se escucha el testimonio del representante de la ciudad que eliminó a los erilios, pero no hay quien hable por ellos. Además, el narrador afirma que nunca se sabrá si es que los erilios en verdad llevaban armas durante su matanza (detalle realmente dudoso, según las evidencias mostradas en el relato). Y es posible que no se sepa, porque nunca habrá investigación o si la hay, los ciudadanos podrían ocultar o falsear las evidencias, obstaculizando la investigación. Finalmente, recordemos que la masacre se minimiza a lo largo del relato, e incluso, para evitar remordimientos morales, los ciudadanos insisten en que los erilios "después de todo no podían ser considerados humanos" (95). Así, según anota Mendoza en referencia al negacionismo por parte del estado Turco, "La mentira es habitualmente el recurso –individual y/o colectivo- de quienes han cometido un acto reprochable, para escapar a sus consecuencias éticas y eventualmente jurídicas. La forma más habitual de la mentira es sencillamente negar haber cometido tal acto" (152). Sin embargo, continúa Mendoza, "la mentira suele ser difícil de sostener cuando los hechos son notorios. Por eso una forma más sutil de la mentira es el encubrimiento, conjunto de procedimientos que tienden a diluir el conocimiento del hecho, o a dificultar su exacta comprensión por parte de terceros" (152). Tal y como ocurre en "Rumor de harina."

A manera de conclusión: *El bachiller Rocamadour*, una versión preliminar del cuento

A lo largo de esta sección he intentado demostrar el valor que "Rumor de harina" tiene en la obra de Padilla, tanto desde el punto de vista literario como político. Para concluir, y siguiendo en esta línea de argumentación, me gustaría hacer una breve comparación de este relato con una versión preliminar que apareció bajo el título de "El mal suceso del bachiller Rocamadour Muskaria", cuento incluido en la antología *Otro ladrillo en la pared* (1996).

La diferencia más obvia entre las dos versiones es el tipo de lenguaje empleado, ya que en una primera instancia, el cuento estaba escrito al estilo de *Si volviesen sus majestades*; es decir, representó un intentó por recrear el español de la época del Siglo de Oro. De igual manera, siguiendo la estética de *Si volviesen*, no existe un contexto concreto en el cual se desarrolla la historia. Estas dos características debilitan el potencial del cuento: por un lado su alcance en cuestión de lectores es limitado pues su lenguaje "anacrónico" resulta poco accesible al lector común, y por el otro, a falta de un contexto, el cuento no encuentra mayores resonancias con la realidad. Como indica el título, la historia se enfoca en la vida del bachiller (o estudiante universitario) y no en la de un exsoldado y héroe local como en "Rumor de harina." En esta primera versión, el bachiller sí pierde la razón a causa de la presencia de los erilios, pero en lugar de cargar un huevo de cigüeña, trae un huevo de "urulón", ave inventada por Padilla. El simbolismo que acarrea el huevo de cigüeña, por ende, se encuentra ausente en la primera versión. En la misma línea estaría la caracterización de los erilios. En esta primera versión su imagen no es la de un ser humano, sino la de un monstruo grotesco que se arrastra y se alimenta solamente de las heces del pueblo. En "Rumor de harina", por lo contrario, la imagen de los erilios, aunque maltratada, no deja de contener rasgos humanos. Por lo tanto, que sus cuerpos produzcan harina en lugar de sangre, no tiene mayor simbolismo ni carga política. Es decir,

representaría una forma del realismo mágico similar al que encontramos en “El milagro y la muerte”: como estética y nada más.

La estructura, tan importante en “Rumor de harina”, es muy distinta en “El mal suceso”. Esta primera versión se encuentra estructurada en torno a la visita del narrador al palacio real. En dicha visita, la historia que cuenta el narrador tiene como propósito entretener a los nobles del reino. Es decir, la noción de juicio y la idea de justicia no existen. Además, con la harina el pueblo no produce pan sino obleas, de las cuales los nobles disfrutan mientras escuchan el relato. Aunque en esta historia el pueblo ve también con malos ojos a los erilios, el narrador, por lo contrario, se expresa bien de ellos y no existe ese discurso nacionalista xenofóbico. Por lo contrario, exhibe compasión.

“Rumor de harina” tiene mayores repercusiones tanto literarias como sociales, históricas y políticas. Está enmarcado de tal manera que trata problemas concretos en la historia moderna del mundo occidental: el nacionalismo extremo y el genocidio como su consecuencia fatal. Está escrito, por otro lado, en una época profundamente marcada por estos dos problemas: además del genocidio armenio durante el Frente del Cáucaso, resulta difícil negar la posibilidad de que la escritura del relato haya sido influenciada por acontecimientos similares en Guatemala (genocidio de los mayas de 1981-1983), Bosnia (el genocidio en contra de musulmanes de 1992-1995), Ruanda (el genocidio de los tutsi en 1994), y por supuesto, en México la matanza de tzotziles en Acteal, estado de Chiapas, en 1997.

V Conclusión

Si para algunos críticos la colección de *Las antípodas y el siglo* se encuentra unida en torno al tema del viaje y los fracasos de los viajeros, me parece que mi aproximación demuestra la importancia que cobra el tema de la modernidad. De igual manera, aunque a primera vista se

observa la influencia de algunos autores como Kipling o Conrad, la fuerte presencia de escritores de la región como Borges, Arreola y García Márquez nos permiten entender de mejor manera esta colección de cuentos, al igual que la influencia de estos tres maestros en la obra de Padilla. En *Las antípodas y el siglo* Padilla realiza una serie de aproximaciones a diversos temas de relevancia histórica para los escritores de la región: el colonialismo y la modernización, la identidad y el rigor científico, y el nacionalismo y el genocidio. En una gran parte de los casos, los temas son tratados desde una postura literaria cosmopolita, siguiendo la veta de escritores como el mismo Borges, Arreola y García Márquez. En el caso de los primeros dos cuentos discutidos: "Las antípodas y el siglo" y "Apuntes de balística", a Padilla le interesa acercarse a los temas desde un punto de vista universal, y en ocasiones teórico, como en el caso del rigor científico o las relaciones entre modernización y los procesos coloniales. Ya en "Rumor de harina", quizá el mejor de sus cuentos, pasa a fabular en torno a eventos históricos concretos como el genocidio armenio. Este enfoque concreto, sin embargo, no le impide que su cuento se explaye y ofrezca resonancias más amplias, tanto literarias como sociales y políticas.

En los cuentos analizados en este capítulo no existe una crítica unidimensional en contra de la modernidad y sus diferentes proyectos e ideales. Se critica, por ejemplo, la xenofobia y la fijación de identidades que surgen debido al nacionalismo moderno, provocando eventos catastróficos como el genocidio, además de reducir la emancipación individual y colectiva tan ansiada en la época moderna. A primera instancia, parecería que se critica también a "la razón", filosofía fundamental de la modernidad. Sin embargo, más allá de criticarla, me parece que Padilla crítica la forma en que la razón es empleada para enmascarar la barbarie en lugar de combatirla, como al hablar del genocidio. Por otro lado, al tratar el tema de la ciencia y el rigor científico, Padilla plantea la necesidad de incorporar herramientas humanísticas y filosóficas que

permitan a las ciencias lidiar con dilemas morales y éticos a los que se enfrentan. En la misma línea, Padilla crítica no a la ciencia en sí, sino al empleo de discursos seudocientíficos que promueven la superioridad de grupos europeos, rechazando la definición de naciones no-europeas como inauténticas, defectuosas e inferiores. Del mismo modo, al criticar la aplicación de proyectos de modernización fuera de su contexto de origen, Padilla defiende la importancia de la crítica, tan promovida durante la época moderna, al igual que la importancia del secularismo en la sociedad, al posibilitar precisamente la crítica. Para concluir, Padilla no plantea la necesidad de buscar nuevas alternativas alejadas del proyecto de modernidad, sino cuestionar la forma en la cual en nuestra época seguimos sus filosofías, ideales y proyectos.

CAPÍTULO CUATRO

Historia, revolución e identidad en *Amphitryon* (2000) y *Espiral de artillería* (2003)

I Introducción

En el primer capítulo de esta tesis hablé brevemente sobre algunos temas de carácter histórico en la obra de Ignacio Padilla. Analicé, por ejemplo, el cuento "Desiertos tan amargos" en el contexto de la ciudad de Los Angeles durante la Segunda Guerra Mundial. Este cuento, argumenté, reivindica el trabajo de los braceros mexicanos en Estados Unidos, al mismo tiempo que critica las posturas xenofóbicas de la sociedad angelina y estadounidense a través de la reformulación del mito del Rey Midas. En el mismo capítulo, al analizar *El peso de las cosas*, abordé el contexto de la transición a la democracia en México en el año 2000. En sus ensayos, postulé, Padilla plantea la necesidad de redefinir el concepto de nación en México con el propósito de promover un nuevo modelo de ciudadanía en el país, que a su vez posibilite el diálogo entre gobernantes, intelectuales y ciudadanos. También, en el segundo capítulo, analicé la forma en que Padilla se acerca al terremoto del 85, argumentando que al intentar "rescatar" ese momento histórico en la historia del país, Padilla lleva a cabo una apología del arte y la literatura que a su vez pretende reposicionar al hombre de letras en un lugar imprescindible dentro de la sociedad mexicana. De igual manera, en la última parte del tercer capítulo me acerqué al tema del genocidio armenio, demostrando la importancia que tiene el cuento "Rumor de harina" en la obra de Padilla; sobre todo en relación a la reivindicación política del realismo mágico que hace el autor en ese cuento.

Los temas de identidad y revolución fueron también brevemente tratados en los capítulos anteriores. Por ejemplo, en el primer capítulo hablé brevemente de las relaciones entre revolución e identidad nacional en "Los Anacrónicos". En este cuento, argumenté, Padilla

satiriza algunos de los símbolos nacionales como la bandera tricolor para cuestionar la construcción de héroes nacionales basada en la virilidad. De igual manera, al hablar del arte y memoria del 85 en el segundo capítulo, analicé brevemente el surgimiento de la sociedad civil en México, que de cierta forma representó un evento revolucionario para la sociedad mexicana de aquel momento.

Si he resumido brevemente la forma en que esta tesis ha tocado los temas de la historia, la identidad y la revolución, ha sido para mostrar su presencia constante en la obra de Padilla. Estos temas, además, han tenido una gran importancia en la literatura y la cultura en América Latina. Desde la llegada de los europeos a tierras americanas, los cronistas de Indias se plantearon la necesidad de escribir la historia que ellos mismos estaban haciendo. Sus crónicas son textos de carácter histórico que sin embargo recurren a la ficción para intentar dar sentido a una realidad desconocida para ellos y sus lectores. Estas mismas crónicas, como en su momento anotaron Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez, fundarían las bases de la novela moderna en América Latina: *Terra Nostra* o *Cien años de soledad* le deben mucho a esos textos. La revolución, por otro lado, ha sido un fenómeno constante en los países latinoamericanos desde sus Independencias políticas. Dicho tema, además, está unido al tema de la identidad nacional y regional. En México, por ejemplo, la Revolución de 1910 ayudó a construir una identidad nacional, fundamentada en la noción de mestizaje racial. En palabras de Octavio Paz, es gracias a la Revolución que "México se atreve a ser" (*El laberinto* 180). También, la Revolución cubana no solamente moldeó la identidad de esta nación caribeña, sino que significó en su momento un símbolo de esperanza para los demás países de la región ante la explotación, la desigualdad y el intervencionismo estadounidense. Para intelectuales como Roberto Fernández Retamar, la revolución, o mejor dicho la figura del revolucionario (o del rebelde), resulta fundamental a la

hora de definir la identidad regional en América Latina, según propone en *Calibán* (1971). En este cuarto y último capítulo me gustaría volver a los temas de la historia, revolución (rebeldía) e identidad en la obra de Padilla, y estudiarlos de manera más cercana en sus novelas *Amphitryon* (2000) y *Espiral de artillería* (2003). En particular, me interesa ver la forma en que Padilla indaga en torno a la construcción de identidades individuales y colectivas en momentos históricos convulsivos como la guerra o las revoluciones.

II Historia, identidad y rebeldía en *Amphitryon*

En el año 2000, gracias a su novela *Amphitryon*, Ignacio Padilla recibió el Premio Primavera de Novela convocado por la editorial barcelonesa Espasa-Calpe. Dicho premio le significó una mayor presencia en el mundo literario tanto en español como en otros idiomas, puesto que a partir de este premio comenzaron las traducciones de su obra.[55] La novela de Padilla, ambientada en la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial, cuenta la historia del proyecto "Amphitryon", cuyo objetivo consiste en "entrenar a una pequeña legión de impostores que tomarían ocasionalmente el lugar de los jerarcas [nazis] en apariciones públicas consideradas de riesgo" (131). En un momento determinado, sin embargo, dicho proyecto cambia radicalmente de objetivo, puesto que ahora se propone como un plan anti-nazi que busca remplazar a los líderes del régimen no para protegerlos sino para frustrar sus planes, entre ellos el exterminio judío. A través de la narración, y siguiendo el proyecto "Amphitryon", diferentes personajes asumen otros nombres, y con ello, nuevas identidades. En *Amphitryon*, por ende, se funden los temas de historia e identidad.

[55] Hasta el momento la obra de Padilla ha sido traducida a más de veinte idiomas, entre ellos: el alemán, coreano, francés, griego, hebreo, inglés, italiano, neerlandés, polaco, portugués, ruso, sueco y turco. Al inglés se han traducido *Amphitryon* y *Las antípodas y el siglo*. Este último título fue traducido por Alastair Reid, el poeta escocés que había traducido, entre otros, a Jorge Luis Borges y a Pablo Neruda.

Además de la publicidad y el reconocimiento internacional que le valió *Amphitryon*, la novela le generó a Padilla una gran cantidad de críticas negativas que cuestionaron la legitimidad que podía tener un autor mexicano al escribir sobre la Alemania nazi, el Holocausto y la Segunda Guerra Mundial. Algunos críticos insistieron en que al tratar dichos temas, *Amphitryon* (al igual que *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi) se desentendía de las problemáticas mexicanas.[56] Andrea Kurz, en su artículo "La literatura mexicana contemporánea entre regionalismo y cosmopolitismo", se decía sorprendida por la "ausencia casi total de México" (23) en la novela de Padilla. Siguiendo esta misma línea, Hugo Méndez-Ramírez señaló en su momento: "Lo que me llamó más la atención, una vez más, es precisamente que no hay en toda la novela ni siquiera una mención a México, España o Latinoamérica" (11). Y más adelante añade que si la novela de Padilla aborda el tema de la identidad, por qué el autor no habla del pasado indígena o sobre el mestizaje.[57]

Aunque críticos como Kurz y Méndez consideran excéntrico el trato de estos temas "no-mexicanos", Padilla no es el primer escritor en el país en discutirlos. Desde 1967, José Emilio Pacheco con su obra maestra *Morirás lejos*, había tratado ya el tema del genocidio judío a lo largo de la historia, abarcando desde la época romana hasta los campos de concentración nazis.[58] Y Pacheco no solo había escrito sobre dicho tema, sino que incluso su novela incorporaba los posibles cuestionamientos que críticos o lectores pudieran tener debido a que un escritor mexicano estaba tratando el tema judío. En uno de los apartados de *Morirás lejos*, el narrador

[56] Tanto *En busca de Klingsor* como *Amphitryon* se convirtieron en dos de las novelas mexicanas más leídas y criticadas a principios del siglo veintiuno. Criticadas, mayormente, por tratar temas "no-mexicanos": el contexto nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Ambas novelas, además, han sido usadas por algunos críticos para definir el movimiento del crack. Según anota Brent Carbajal, "Unfortunately, while there does exist a body of criticism on many of the other novels by 'Crack' authors, the 'novelas del Crack' seem to now be being judged by *En busca de Klingsor* and *Amphitryon*" (125).
[57] Con estos comentarios ambos críticos se refieren tanto a la novela de Padilla como a la de Volpi.
[58] El mismo año, Carlos Fuentes publicó su novela *Cambio de piel* en la cual trata también el tema del Holocausto.

intenta descifrar la identidad de uno de los personajes de la novela, quien según él podría trabajar en una fábrica de vinagre, pero que en sus ratos libres podría ser un escritor aficionado que reflexiona sobre el nazismo y los campos de concentración en artículos periodísticos que le rechazan rotundamente los diarios de la Ciudad de México. Uno de los editores del periódico critica su insistencia de tratar el tema del Holocausto. En palabras del personaje:

> Si existen tantos conflictos no resueltos en México no podemos dedicar espacio a lo que sucedió en Europa hace ya muchos años. ¿Genocidio? Genocidio el de quienes mueren de hambre aquí mismo —Mire esto resulta contraproducente— Lo mejor que se puede hacer contra el nazismo es olvidarlo —No ve que cada nuevo ataque le da vida— Pero cómo se atreve a escribir sobre algo que no presenció. […] Además, si no es judío para qué diablos compra el pleito —A poco se imagina que alguien se lo va a agradecer —Por qué no escribe sobre los indios de México. (64-65)

Ante estas interrogantes que cuestionan la escritura de ficción enfocada en temas no nacionales en México, las conclusiones de Maarten van Delden en su artículo sobre la representación del Holocausto en la literatura mexicana, resultan iluminadoras. Van Delden señala que autores como José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Salomón Laiter, Esther Seligson y Margo Glantz escriben sobre el tema no como foráneos a dicha historia sino sintiéndose parte de la misma. En palabras del crítico:

> [T]hey see Western history and Mexican history as overlapping rather than separate entities. Overall, they write about the Nazi genocide, not in order to contrast it with the Mexican historical experience, nor in order to place these two series of events in a mutually illuminating relationship. Instead, they write about

> the Holocaust because they regard it as part of the historical and cultural legacy with which they, as authors belonging to the Western tradition, must come to terms. (573)

Además de los artículos de Kurz y Méndez, se han escrito varios trabajos críticos sobre *Amphitryon*, la obra de Padilla que mayor atención ha recibido por parte de la crítica. Las aproximaciones han sido tanto de carácter formal como temático. Nina Pluta, por ejemplo, en su artículo "El género seudocriminal. Inspiraciones policíacas en las novelas mexicanas de cambio de siglo", al hablar de la importancia del género policiaco en la construcción de la novela, propone que *Amphitryon* debería ser considerada como una obra "seudocriminal". Es decir, como una narración que se aproxima (y a la vez cuestiona) el tema de la justicia en relación al genocidio judío.[59] Por su parte, Ezequiel de Rosso se dedica al estudio estructural de la novela, compuesta de cuatro partes (cada una narrada por un narrador diferente). De Rosso considera que es a través del secreto como recurso literario mediante el cual Padilla construye la novela. En palabras del crítico: "*Amphitryon* desarrolla un modelo de narración que construye secretos cuya develación, en general, se aplaza infinitamente. Es decir, [Padilla] construye un texto cuyo motor es más el secreto que su revelación, más los desplazamientos discursivos que la verdad. Así, el secreto se nos presenta como un problema relacionado con la circulación de saberes más que con el problema de la verdad" (168).[60]

Los acercamientos temáticos a *Amphitryon* tienen que ver con el tema de la historia y la identidad. Claudia Macías Rodríguez, por ejemplo, analiza "el problema de identidad desde el

---

[59] Pluta clasifica *En busca de Klingsor* dentro de esta misma vertiente novelística.

[60] De Rosso menciona brevemente que esta novela de Padilla comparte características con *Los adioses* (1954) de Juan Carlos Onetti, en cuanto el secreto es el motor de la historia (171). Cabe mencionar que esta idea sobre el secreto como motor de la narración se remonta a Deluze y Guatari, quienes en "Tres novelas cortas, o 'qué ha pasado'" proponen que este modelo narrativo puede usarse para definir y caracterizar a la *nouvelle*. Curiosamente, *Amphitryon* no cabe dentro de la clasificación de *nouvelle*.

enfoque mítico del doble y del impostor" en relación a la memoria (27). Maarten van Delden, por otro lado, señala que en la novela de Padilla: "It is this theme of uncertainty –both in the realm of identity and in our knowledge of the past– that is Padilla's real concern, rather than the Holocaust and the problem of how to represent it" (572). Y más adelante, significativamente añade que "The Nazi period acts more than anything else as a backdrop to the action of the novel" (572).[61] Me parece que esta última anotación de Van Delden podría contener una de las claves para comprender la importancia de *Amphitryon* en la obra de Padilla, sobre todo en la aproximación del autor al tema de la historia. En *Amphitryon*, la historia no es la preocupación central de Padilla. El autor, me parece, está más preocupado en ahondar en la forma en la cual el individuo se desenvuelve en determinado momento histórico, y ver la influencia que dicho contexto, al igual que su pasado genealógico, tiene a la hora de construir su identidad individual. Varios personajes principales de la novela, como mostraré a continuación, más allá de estar relacionados con el proyecto "Amphitryon", intentan desesperadamente cambiar de identidad no por el proyecto mismo sino porque en el fondo no soportan más la pesada carga que significa su pasado genealógico. Ante la necesidad de desarrollar una identidad que les proporcione mayor libertad individual, los personajes reniegan y se rebelan contra sus predecesores sanguíneos.

Amphitryon abre con la historia de Viktor Kretzschmar (cuyo auténtico nombre es Thadeus Dreyer), contada por su hijo, Franz T. Kretzschmar. Viktor, sin tener mayores indicios de que en el futuro su nombre original será usado en el proyecto "Amphitryon", cambia de identidad camino al frente de batalla. Gracias a su triunfo en una apuesta de ajedrez, consigue un

[61] Hay otras lecturas más políticas sobre esta novela, como la que señala Ignacio Sánchez Prado de Anne-Marie Stachura: "by connecting the Amphitryon myth of supplanted personalities to Eichmann's trial, Padilla undermines both the foundational myth of the State of Israel —by questioning the ability of his trial to truly deliver justice for Holocaust victims— and the myth of transnational justice at large, by plotting a narrative in which evil can escape the Law through forgery" (57).

puesto de guardagujas en una zona alejada del conflicto bélico, salvando de esta forma la vida. Al padre de Viktor, sin embargo, el cambio de identidad de su hijo lo contraria seriamente, puesto que para él parece ser preferible tener un héroe en la familia a cambio de un hijo muerto. Cuenta el narrador: "En alguna parte de mi equipaje conservo aún una fotografía donde mi abuelo, un campesino del Vorarlberg de quien apenas tengo noticia, despide en la estación del pueblo al último de sus vástagos uniformados. El viejo muestra ahí una sonrisa satisfecha, inconcebible en quien entrega a su hijo a una guerra que pronto sería una causa perdida" (18). Y más adelante agrega: "Estoy seguro, no obstante, de que el viejo campesino de la fotografía, que antes lo había entregado a la guerra convencido de que pronto recibiría su tercer medalla luctuosa, nunca le perdonó haber renunciado así al sacrificio en aras de la patria" (25). Viktor, a diferencia de los personajes de Efrussi y Schley (también narradores de la historia de los cuales se hablará a continuación), no se rebela directamente contra su padre. Si he hablado de su historia es para mostrar las viciadas relaciones entre padres e hijos que observamos en *Amphitryon*.

Si bien los personajes de Efrussi y Schley están conectados con el proyecto "Amphitryon", ambos buscan huir desde una edad temprana de las manías y vicios de sus progenitores. Significativamente, Padilla vuelve a la infancia de sus personajes para hablar de su identidad y la necesidad que sienten de escapar para conseguir una libertad individual. Tal es el caso de Jacobo Efrussi, hijo de Isaac, joyero de Viena. La ascendencia judía le pesa demasiado a Efrussi, se siente fastidiado por su raza y harto de su padre. Su pasado genealógico lo obliga a ser de una forma determinada, le corta el aire. Cuenta el narrador, un viejo amigo de Efrussi: "Pensé en Efrussi, en nuestra soledad de niños marginados por los designios paternos. Casi pude escucharle cuando arrastraba los pies camino a la sinagoga, como si la sola idea de ostentar

innecesariamente su condición de judío por las calles de Viena le impusiese un peso insostenible" (75). Y más adelante el amigo agrega:

> Invoqué también sus numerosos éxitos de precoz genio del ajedrez, conseguidos siempre bajo la mirada vigilante de su padre, quien se esmeraba por hacer de aquellas victorias pueriles una demostración pública de la superioridad de su gente. Más que un juego, el ajedrez era para el joyero la prueba inequívoca de que una identidad colectiva y genial había sido sembrada en su hijo tras milenios de persecuciones, diásporas y defensas temerarias de una consciencia de raza mantenida con dolor y sangre. (75-76)

Efrussi es reclutado para la guerra, pero debido a los privilegios que le brindan las riquezas de su padre, podría haberla evitado, puesto que el padre le consigue un certificado médico que inventa una discapacidad física que le impide cumplir con el oficio. Sin embargo, Efrussi se juega su destino en una partida de ajedrez. Sobre tal duelo, cuenta el narrador: "Si mi padre [Viktor] vencía, aquel hombre ocuparía su lugar en el frente oriental y le cedería su puesto de guardagujas en la garita novena de la línea Múnich-Salzburgo. Si, por el contrario, mi padre era derrotado, se obligaba entonces a pegarse un tiro antes de que el tren llegase a su destino" (22). A través de *Amphitryon*, Efrussi es caracterizado como un jugador imbatible en el ajedrez, sin embargo, es en este juego en donde "pierde" su nombre. Aunque nunca se sabe en concreto, pareciera que él mismo provoca su derrota. Por absurdo que parezca, prefiere la guerra a seguir su destino de judío asignado por su padre y su grupo étnico. Es, a partir de este momento, que comienza a cambiar de nombres en la novela, convirtiéndose en Thadeus Dreyer. Por lo tanto, entra al proyecto "Amphitryon" como una consecuencia de su rebeldía ante el padre y su destino judío.

Intenta hacer su propia vida, construir su propia identidad individual y elegir su destino (aunque paradójicamente sea a través de un nombre ajeno).

Al igual que Efrussi, Richard Schley más allá de cambiar de nombre e identidad por el proyecto "Amphitryon", lo hace porque necesita escapar de su padre y su pasado genealógico. Schley proviene de una familia luterana. El padre, al igual que el de Efrussi, lo asfixia desde una edad temprana. Ante sus deudas de alcohol y juego, lo obliga a intentar vencer a Jacobo en el ajedrez, para así saldar la deuda contraída con Isaac. Harto de todo, Schley decide convertirse en seminarista católico para escapar del padre. Cuenta el personaje: "Decidí huir de casa para guarecerme en el seminario, no porque creyese firmemente que la fe católica ofrecía una auténtica liberación del exaltado luteranismo de mi padre, sino porque en el seno de aquella iglesia pensaba basar mi única posible rebelión contra él y contra su empeño de destrozarme la consciencia" (78). Al fin de cuentas, si Schley se involucra en el proyecto "Amphitryon" y se transforma después de la muerte de Efrussi en Thadeus Dreyer, es debido a que busca huir de su padre, rechazando su pasado y asumiendo un nuevo destino.

¿Por qué es importante que en *Amphitryon* personajes como Efrussi y Schley se rebelen ante sus progenitores (y los grupos que representan)? Si volvemos al contexto histórico (es decir, a la Alemania nazi de los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial: un mundo que te fuerza a odiar a quien es diferente y en donde ser judío te condena al exilio o a la muerte), la salvación de los personajes recae en superar lo que parece estar destinado para ellos debido a su pasado genealógico. Y lo superan de forma individual, no en masa como llegó a funcionar el nazismo o cualquier otra ideología totalitaria, atentando contra el individuo en aras de una colectividad abstracta.

Quien no supera su condición ni es capaz de despegarse de las ideas absurdas de su padre, es el personaje de Franz, hijo de Viktor Kretzschmar, cómplice del exterminio judío. Su padre, como se comentó al principio, pierde su auténtico nombre en una partida de ajedrez, y gracias a esto salva la vida al conseguir un empleo como guardagujas. A quien le cede su nombre, sin embargo, resulta ser bueno para los oficios de la guerra y obtiene un alto rango: el Coronel Thadeus Dreyer, miembro del Partido Nacional Socialista y de la cúpula nazi "condecorado con la Cruz de Hierro por sus acciones heroicas durante la guerra" (33). A pesar de cambiar su nombre voluntariamente, el padre de Franz es incapaz de cumplir con el trato y asumir cabalmente su nueva identidad. Tanto en el padre como en el hijo nace un resentimiento grave en contra del Coronel Dreyer. Franz insiste en que él debe "vindicar un día el honor perdido" de su padre (37). Tal honor, sin embargo, no existe. Su padre fue un cobarde asesino quien por su afán de venganza hizo que descarrilara un tren en el que creía presente a Dreyer, y en el cual mueren varias personas.

Franz, sin embargo, no consigue desligarse de la locura y el rencor del padre y termina por entrar al Partido Nacional Socialista con el pretexto de seguir al Coronel Dreyer y cobrarle, según las palabras del mismo personaje, por "haber sobrevivido" (39). Una vez en el partido, se une a las juventudes nazis mientras realiza una carrera de ingeniero ferroviario. Mientras tanto, planea la venganza en contra del Coronel. Su cobardía, no obstante, le impide confrontar a Dreyer, y decide intentar su "aniquilación total de mi enemigo mediante su pública humillación en una partida de ajedrez" (46). A final de cuentas, la búsqueda de venganza del personaje lo muestra como un ser ridículo, mediocre e hipócrita que disfraza su gusto por el nazismo. Al hablar de la guerra, cuenta el personaje: "Nuestras tropas invadieron Polonia en otoño de 1939. Una algarabía de marchas, estandartes y metales opacaba el ceniciento espectáculo de miles de

hombres orientados como uno sólo a la inmolación. En el contingente del Reich reinaba un entusiasmo sin límites, y no puedo negar que yo mismo, olvidando por un momento cuánto aborrecía todo aquello, me dejé llevar por la tempestad" (51).

El supuesto disgusto por el nazismo, sin embargo, es una mentira, ya que al final Franz participa activa y cínicamente en el exterminio judío, como él mismo confiesa:

> Durante algo más de tres meses, sin considerar los verdaderos motivos para ello, había colaborado de manera significativa en el diseño de una prolija cartografía ferroviaria de la frontera germano-polaca encaminada, según supe más tarde, a hacer más contundente la primera gran ofensiva militar del Führer. Ahora debía ocuparme del ingrato trabajo de establecer las bases para reconstruir algunas ferrovías que agilizarían el traslado de materiales y prisioneros a campos de trabajos forzados que nuestros efectivos habían comenzado a construir en Polonia. Debí intuir que aquellas funciones, descritas en mi orden de emplazamiento con burocrática frialdad, encerraban en el fondo una ominosa carga de sangre. Para mí, sin embargo, someter mis conocimientos ferroviarios a ese o cualquier otro objetivo era algo por competo indiferente. (54-55)

A diferencia de Efrussi y Schley, quienes se rebelan en contra de identidades fabricadas por sus padres y sus grupos étnicos y religiosos, Franz es incapaz de hacerlo, y termina convirtiéndose en un ser despreciable.

III Historia, revolución e identidad en *Espiral de artillería*

Tres años después de *Amphitryon*, Padilla publicó su novela *Espiral de artillería*, en la cual los temas de la historia, la rebelión y la identidad vuelven a ser centrales. La novela traza las peripecias que sufre un país ficticio del este de Europa en su camino a la democracia después de

la caída del Muro de Berlín. A diferencia de *Amphitryon*, en la cual el contexto histórico sirve más como trasfondo que como tema principal, en *Espiral de artillería* el tema de la historia tendrá un papel más importante. La novela, me parece, intenta reconstruir a través de la ficción las experiencias de vida de individuos que la historia oficial comúnmente no deja hablar: seres que podríamos llamar víctimas de la historia. Esto se observa, sobre todo, a partir del narrador de la novela, de quien nunca conocemos su identidad, pero sí sus sufrimientos durante la transición a la democracia.

Espiral de artillería cuenta la historia de un régimen comunista del este de Europa que ha entrado en franca decadencia: sus oficiales son pasivos, sus informantes no informan. En fin, el régimen es un "huracán de fuerzas desarticuladas y personajes errabundos" (114). Su líder, el Gran Brigadier, es una momia sin fuerza que está a punto de morir. La decadencia del régimen es tal, que ni siquiera cuenta con rivales internos que justifiquen el totalitarismo del gobierno en turno. Por esta razón, el partido decide crear el mito de Eliah Bac, un insurgente revolucionario que en teoría promueve la democracia. Su medio de promoción, sin embargo, es el terrorismo (ejecutado por el mismo partido para desprestigiar un verdadero movimiento democrático en el país). En el desenlace de la novela, no obstante, finalmente cae el régimen y llega la democracia al país.

Espiral de artillería, por lo tanto, se construye en torno a dos géneros novelísticos muy importantes dentro de la historia literaria en América Latina: la novela de la dictadura y la narrativa sobre la revolución. La prosa dedicada al tema de los dictadores latinoamericanos es tan vieja como las Independencias de los países de la región. Su origen, de acuerdo a la crítica, se remonta a la narrativa argentina del siglo diecinueve y la figura de Juan Manuel de Rosas (1793-1877). En ese contexto, aparecen textos como "El matadero (1838-1840) de Echeverría, *Facundo*

(1845) de Sarmiento, o *Amalia* (1851) de José Mármol, éste último considerado el prototipo de la novela del dictador que vendrá más adelante. Ya en el siglo veinte, aparecen obras como *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, o *El otoño del Patriarca* (1975) de García Márquez. Con todas estas novelas, *Espiral de artillería* comparte varias características. Entre ellas, el ambiente que "se dibuja en la novela como un lugar de pesadilla donde impera el terror" (223), característica distintiva del género, según señala Neslihan Kadiköylü en su artículo "La evolución del tema de la dictadura y la figura del dictador en la novela latinoamericana". Si la obra de Padilla se caracteriza por la oscuridad de sus personajes y las incómodas atmosferas por las que transcurren, *Espiral de artillería* es el relato más desgarrador y desesperado que el autor haya escrito hasta el momento. En este mundo que crea Padilla todo es destrucción, fracaso, aburrimiento. El único espacio en el que se puede estar más o menos a gusto es en el burdel de la Leoparda, una mezcla de madame-burócrata-soldado.

Otro aspecto que comparte *Espiral de artillería* con la novela de la dictadura, es su aproximación universal al tema. De acuerdo con Kadiköylü, en la mayoría de las novelas pertenecientes al género el dictador funge como arquetipo universal del mal y la soledad. Esto se logra, como señala Kadiköylü, a través de "La indeterminación, tanto del lugar como de la identidad del dictador, [ya que esto] hace posible que la novela represente a todos los países de América Latina que sufrieron regímenes dictatoriales y, como en el caso de Tirano Banderas, logra una síntesis de la región" (226). En el caso de *Espiral*, si bien no se ubica dentro del contexto latinoamericano, sí posee alcances universales al suceder en un país inventado por Padilla que sugiere el contexto de la Europa del este. Igualmente, los temas del mal, la

revolución y la identidad son tratados de manera universal a través de la creación de personajes que fungen también de arquetipos, como veremos más adelante al hablar del narrador.

Además de la novela de la dictadura, desde luego, está el tema de la revolución, tan importante para el continente, y según críticos como Roberto Fernández Retamar, fundamental a la hora de definir la identidad latinoamericana. En México, la Revolución mexicana (1910-1920) marcó al país en cada uno de los sectores de la sociedad, y engendró, en el ámbito literario, un género nuevo como lo es la narrativa de la Revolución. A lo largo del siglo veinte, y lo que va del veintiuno, se observa una constante preocupación de los escritores mexicanos por dar sentido a los hechos ocurridos durante los periodos revolucionario y posrevolucionario. Desde *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela, pasando por *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yánez, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, o *Los relámpagos de agosto* (1964) de Jorge Ibargüengoitia, los escritores mexicanos se han acercado desde diferentes ángulos al tema de la Revolución. Con todas estas novelas, *Espiral de artillería* comparte una visón muy negativa del tema de la revolución, ya que en la novela de Padilla ni siquiera surge por una causa justa. Por lo contrario, es una dictadura la que promueve la revolución a través del personaje de Eliah Bac para de ese modo evitar una verdadera rebelión del pueblo. Por otro lado, la actitud de los ciudadanos hacia la revolución es descrita también de muy mala manera. Al hablar de la invención de Bac, el narrador comenta que el pueblo "Ni siquiera las interesa qué es lo que quiere cambiar. Lo que necesitan es un héroe" (148). A propósito del tema de la revolución (o el personaje revolucionario) en relación al contexto mexicano que generó *Espiral de artillería*, Padilla comentó lo siguiente en la entrevista que me concedió:

> [*Espiral de artillería*] Es una novela que habla sobre el final de la Guerra Fría, y sobre el principio de la violencia en las antiguas repúblicas soviéticas. O eso creí

> yo. Una vez terminado el libro, que en el fondo es sobre la invención de un héroe, descubrí que lo que está en él es el lanzamiento zapatista: el héroe de utilería, el héroe que no tenía nada adentro, que parecía teoría de la conspiración, como inventado por intereses.

A pesar de estas últimas palabras del autor, en *Espiral de artillería* la visión sobre el tema de la revolución es mucho más compleja, como puede observarse en la actitud del personaje-narrador. Dicho personaje no tiene una visión blanco y negro sobre el tema de la revolución. Durante la primera parte de la novela se debate entre ser o no ser revolucionario, entre asumir un compromiso político ante las circunstancias de su país o por lo contrario tolerar al régimen mientras él no tenga inconvenientes. Posteriormente, sin embargo, debido al miedo (o quizá su pasividad ante el compromiso político) el personaje opta por colaborar con el gobierno, convirtiéndose en héroe nacional al "asesinar" a Eliah Bac.

Con la llegada de la democracia, sin embargo, el personaje es refundido en la cárcel por haber colaborado con el antiguo gobierno. Ya en la cárcel, termina totalmente desagarrado física, emocional y espiritualmente debido a la tortura y a todas las drogas que le suministran para conocer la verdad sobre Eliah Bac. En el desenlace, como lectores comprendemos que el narrador es parte de "un engranaje más en un aparato cuya mecánica no alcanzaba a conocer" (51). Y no representa solamente *un pequeño engranaje*, sino también un chivo expiatorio que paga no tanto por su apoyo al régimen sino para simbolizar que se ha hecho justicia. El personaje, sin embargo, nunca participa en actividades que vayan en contra de la libertad o la vida de alguien. Si durante la democracia las autoridades pretenden usarlo como símbolo de la justicia, ante el lector queda como lo opuesto: un arquetipo que representa la injusticia y la violencia aplicada por un estado supuestamente democrático. Al fin de cuentas, por ende, este

personaje-narrador termina siendo una víctima más de la historia. Esto se enfatiza en el desenlace, ya que ni siquiera es capaz de concluir su narración (otro preso es quien la termina).

IV Conclusión

Tanto *Amphitryon* como *Espiral de artillería* son dos novelas que indagan en torno a los temas de la historia, la identidad, la revolución (y la rebeldía). Ambas novelas representan aproximaciones cosmopolitas, que sin embargo, no dejan de estar conectadas con temas fundamentales en la literatura y cultura mexicana y latinoamericana. Aunque a primera vista las novelas parecieran tratar los grandes temas históricos como la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto, o la transición a la democracia en los países del este de Europa, un análisis detallado sobre la construcción de la identidad de los personajes nos permite apreciar que en realidad Padilla está más preocupado en entender al individuo que a esos grandes momentos históricos. Si regresamos por un instante a las críticas que David Toscana le hace a Padilla en el primer capítulo (y a las mismas postulaciones de Toscana sobre el trato de temas cotidianos en la narrativa mexicana contemporánea), podemos ver que en realidad Padilla realiza aproximaciones similares a las que Toscana propone. Solamente que a diferencia de Toscana en *El último lector*, Padilla busca aproximaciones más universales.

CONCLUSIONES

El hecho es que cada escritor crea *a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.*

—Jorge Luis Borges, "Kafka y sus precursores"

I Introducción

A lo largo de esta tesis hemos visto la forma en la cual la obra de Ignacio Padilla da continuidad a diferentes tradiciones literarias e intelectuales en América Latina. Entre ellas, el debate entre nacionalistas y cosmopolitas, el cuestionamiento sobre el papel del escritor y la literatura en nuestras sociedades contemporáneas, la importancia de restablecer el diálogo entre intelectuales, ciudanía y gobernantes en México, el "olvido" del terremoto de 1985 como momento histórico, el estudio sobre las relaciones entre los procesos de modernización, el colonialismo y la diversidad cultural y étnica, y la indagación en torno a la formación de identidades individuales y colectivas en momentos históricos convulsivos como la guerra y la revolución. Además, su obra evidencia una preocupación por continuar diversas tradiciones literarias, como por ejemplo, el regreso que hace a la novela picaresca desde una perspectiva dislocada en la cual confluyen el mundo antiguo y el moderno; la vuelta a la narrativa de la Revolución desde una temática gay, o a la novela de la dictadura ubicada más allá de las fronteras latinoamericanas; el análisis de la fotografía, la crónica y las instalaciones de arte visual inspiradas en el terremoto del 85, la reivindicación política del realismo mágico, la aproximación al ensayo de identidad nacional o la continuidad de cuentos de Juan Rulfo, Juan José Arreola y Jorge Luis Borges.

Por medio del estudio de la obra colectiva del grupo del crack se mostró la importancia que autores canónicos como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Juan Rulfo tuvieron al

inicio de la carrera literaria de estos jóvenes escritores. Se mostró, también, la importancia del contexto mexicano en el cual apareció el "Manifiesto del Crack", sobre todo los debates en torno a la literatura nacional entre las revistas *Nexos* y *Vuelta* y el semanario *Macrópolis*. Gracias a este debate observamos cómo los escritores del crack rechazan las posturas más populares y nacionalistas de *Macrópolis* y *Nexos* en relación a la producción de "literatura fácil", mientras que aceptan el legado de *Vuelta* y sus posturas cosmopolitas y universales a través de la producción de "literatura difícil".

Además de clarificar la trascendencia que tiene el contexto mexicano en el surgimiento del crack, la historia de este grupo ayuda a situar a Padilla en el contexto histórico-cultural en el cual se forma como escritor: el México de finales de los ochenta marcado por la entrada del país en los mercados económicos globales. Este contexto promueve, a su vez, el constante debate entre lo nacional y lo cosmopolita, discutido en el primer capítulo. Dicho capítulo pone en debate al escritor regiomontano David Toscana e Ignacio Padilla, sobre todo a partir de las críticas del primero en relación a escritores que privilegian la literatura cosmopolita al ubicar sus obras en espacios alejados del contexto geográfico, histórico y político mexicano o latinoamericano. En *El último lector*, planteo, Toscana realiza una fuerte crítica a escritores como Padilla a través de la parodia y la sátira del cosmopolitismo, o mejor dicho, de lo que él considera un mal entendido cosmopolitismo. Al retomar ciertas partes temáticas y ambientales de la obra de Rulfo, argumento, Toscana postula la necesidad de crear una literatura regional en México (y por extensión en América Latina) enfocada en la vida cotidiana que a partir de lo local discuta temas de carácter nacional. Si bien considero que las postulaciones de Toscana en relación a la producción de una literatura regional en el país son válidas e interesantes literariamente, demuestro cómo su misma novela contiene tintes cosmopolitas que él mismo critica. Además

señalo que el tipo de aproximaciones propuestas por Toscana son limitadas puesto que hoy en día no se puede analizar a México o Latinoamérica sin considerar las influencias del exterior.

Por otro lado, en cuanto a las críticas que hace a escritores como Padilla, planteo que Toscana juzga a este escritor por un lugar común: su novela *Amphitryon*, ubicada en el contexto nazi durante la Segunda Guerra Mundial. La obra de Padilla, demuestro, es mucho más compleja y diversa, sobre todo en cuanto a las aproximaciones a los temas mexicanos se refiere. En la segunda parte del capítulo, por ende, analizo la evolución de Padilla en relación a los temas de lo nacional y lo cosmopolita. Primeramente planteo la preocupación del autor por alegorizar a la región Latinoamericana en su obra temprana, así como por tratar temas locales del campo mexicano. Más tarde en su carrera, sin embargo, el autor se reconfigura y se concibe a sí mismo como parte de una tradición hispánica y de una literatura en español, que sin embargo, no niega las influencias de otras literaturas occidentales. No obstante, tampoco reniega del trato de temas nacionales; como escritor, como intelectual y como ciudadano le preocupan dichos temas. En ocasiones su aproximación a lo nacional es de manera directa, como en su libro de ensayos *El peso de las cosas*, en otras, da continuidad a tradiciones literarias como la narrativa de la Revolución a partir de nuevos enfoques como el caso de "Los Anacrónicos", y otras veces, parte de un tema mexicano más allá de las fronteras nacionales para tocar temas universales como en "Desiertos tan amargos".

El estudio del ensayo *Arte y olvido del terremoto* (2010) y la novela *Si volviesen sus majestades* (1996) en el segundo capítulo nos ayudó a comprender cómo Padilla distancia la ficción de la crónica o la fotografía, con el objetivo de ofrecer una apología de la literatura y del escritor de ficción para de esta forma reposicionarlos en un lugar indispensable dentro de la sociedad contemporánea. A su vez Padilla va construyendo una poética personal que llamo de la

implicación, y que consiste precisamente en conseguir que el lector llegue a implicarse histórica, social y políticamente con los hechos narrados. Por otro lado vimos también cómo *Si volviesen sus majestades* pudo haber sido influenciada por las ideas literarias, sociales y políticas de Padilla en relación al 85 mexicano. La gran ironía de la novela es que no consigue implicar a sus lectores desde el punto de vista histórico, uno de los puntos clave según las ideas de Padilla en relación a las funciones y capacidades del arte.

En el tercer capítulo enfocado en *Las antípodas y el siglo* propuse que la colección se encuentra unificada en torno a una razonada exploración sobre algunas de las ideas filosóficas e instituciones modernas más importantes tales como el estado-nación, la razón y el rigor científico y el progreso material-capitalista y su relación con proyectos coloniales. En dicha colección Padilla regresa a cuentos como "El Sur" de Borges y "De balística" de Juan José Arreola, además de reconciliarse con el realismo mágico marquesiano que en sus orígenes había negado, ahora validando su vigencia e importancia política. Si en el segundo capítulo hablé de las propiedades implicativas de la literatura según Padilla, en este tercero vimos que una de las formas mediante las cuales el lector puede implicarse con lo que lee es a través del cuestionamiento de la verdad propuesta por narradores mentirosos, xenofóbicos o racistas como en los cuentos "De balística" y "Rumor de harina".

Finalmente, en el cuarto y último capítulo al estudiar las aproximaciones que hace Padilla a los temas de la historia, identidad y revolución en *Amphitryon* (2000) y *Espiral de artillería* (2003) observamos las relaciones de dichas novelas con la tradición literaria latinoamericana según los temas que tratan y su conexión con narrativas de la revolución o con la novela de la dictadura. Para concluir propuse que más allá de acercarse a temas históricos en ambas obras, lo que en verdad le interesa a Padilla es explorar la forma en que el contexto histórico afecta la

construcción de identidades colectivas e individuales en periodos convulsivos como la guerra o las revoluciones.

II Implicaciones

Que la obra de Padilla continúe diferentes tradiciones literarias e intelectuales de la región demuestra que al autor a pesar de sus aproximaciones cosmopolitas está interesado en las problemáticas de su país y la región latinoamericana. En otras palabras, la obra de Padilla no es apolítica ni indiferente ante las realidades históricas latinoamericanas aunque el mismo autor insista en que no cree en la idea de una literatura nacional o regional. Me parece que uno de los momentos en los que observamos de manera más clara el compromiso sociopolítico de Padilla ocurre en el tercer capítulo de esta tesis, y en particular, en el cuento "Rumor de harina". Cuando surge el grupo del crack el consenso general de la crítica es que los autores, incluido Padilla, se pronunciaban en contra del realismo mágico. Recordemos aquella frase de Padilla en el "Manifiesto" que afirmaba que el realismo mágico se había "convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico" (217). Años después Padilla aclararía que el rechazo al realismo mágico estaba relacionado con el quiebre con autoras mexicanas como Laura Esquivel y su *bestseller Como agua para chocolate*. Sin embargo, con *Variaciones sobre un tema de Faulkner* los autores de crack parodiaron el realismo-mágico de García Márquez, sobre todo en su cuento "Ojos que no ven", al considerarlo como una tendencia desgastada e inverosímil en la época en que escriben. Para Padilla más que para ningún otro escritor del grupo, el despegarse del realismo mágico en esa época cumplía con un papel importantísimo después de que su obra temprana había imitado de sobre manera dicha estética. En "Rumor de harina", sin embargo, muestro con detalle la forma en que Padilla regresa a García Márquez y reivindica la trascendencia política del realismo mágico en una etapa más madura del escritor mexicano. El

regreso al realismo mágico, por otro lado, le permite a Padilla criticar el nacionalismo extremo, defender la pluralidad cultural y étnica y promover el respeto, la compasión y la comprensión de otras culturas.

La obra de Padilla además de su compromiso político evidencia también una preocupación por el desplazamiento que ha sufrido la literatura en las últimas décadas debido al encumbramiento de otros medios como la fotografía, el arte conceptual, la crónica, la historiografía y los medios cibernéticos como el internet. Recordemos que en *Si volviesen sus majestades* un virus cibernético que no puede ser controlado por el autor entra violentamente en la historia que se está narrando y la destruye provocando el caos. Ante el desplazamiento sufrido por la literatura en su obra Padilla intenta reposicionarla en un lugar imprescindible dentro de la sociedad, y para ello la promueve como el medio perfecto para explorar, analizar, develar y comprender nuestra realidad cotidiana e histórica. Al realizar una apología de la literatura en *Arte y olvido del terremoto* Padilla nos ofrece también su visión particular sobre las capacidades del arte, construyendo a su vez una poética personal que en el segundo capítulo defino como "el arte de la implicación". Dicha poética postula la necesidad de que la literatura sea capaz de involucrar al lector con lo que lee para que de ese modo la literatura y el autor tengan un papel importante dentro de la sociedad.

Desde luego, como anoté en su momento, los argumentos que utiliza Padilla para reposicionar la literatura en un rol central dentro de la sociedad tienen sus limitaciones. Al negar la trascendencia de discursos como la crónica, la fotografía, el arte conceptual, etc., Padilla rechaza medios que pueden estar al alcance de otro tipo de ciudadano en el país. Dichos discursos, además, son capaces de producir un tipo de conocimiento diferente al de la literatura

de ficción; y desde luego, provienen de otro tipo de intelectual, alejado del modelo clásico en México. Es decir: el letrado auspiciado o colaborador del estado.

Al defender la especificidad de la literatura y las cualidades específicas del arte Padilla intenta justificar y darle sentido a su oficio y su creación artística. Y en última instancia su existencia como hombre de letras dentro de la sociedad que habita. Por otro lado, el autor se pregunta ¿por qué seguir haciendo literatura? Y también: ¿por qué debemos seguir leyendo y estudiando textos literarios? Es ahí donde surge su idea sobre el rol implicador de la literatura. Su poética de la implicación representa una nueva versión del compromiso socio-político tanto de la literatura como del escritor, ya que el autor se plantea implicar histórica, política y socialmente a sus lectores con lo que están leyendo.

Al fin de cuentas en la obra de Padilla podemos ver los efectos y la gran influencia de los cambios sociales e históricos, al igual que las reformas políticas, económicas y educativas a partir de la década de 1980 en México y América Latina; sobre todo a partir de las reformas neoliberales y la entrada de lleno en un mundo globalizado. Es por ello que en su obra somos testigos de la vigencia que tiene el debate entre lo nacional y lo cosmopolita en México a partir de los ochenta. Según el autor México debe redefinirse como nación y considerar los cambios que ha sufrido el país en las últimas décadas. Además de debe preguntarse ¿qué es la nación y lo nacional?, debe comprender ¿hasta qué punto puede separarse lo nacional de lo global? Sobre todo tomando en cuenta la diáspora mexicana alejada del territorio nacional, pero unida cultural y lingüísticamente. En esta misma línea el país debe cuestionar el modelo de ciudadanía reinante hoy en día, basado en la promoción de una educación superior fundamentada en la técnica, la economía y la productividad. Para ello, según considera Padilla, hay que retomar aproximaciones humanísticas en la educación superior. Dicha aproximación promoverá el pensamiento crítico

hacia la construcción de nuevos y mejores modelos de representación democrática a través del diálogo y la colaboración entre gobernantes, intelectuales y ciudadanos.

Otro de los aportes de la obra de Padilla tiene que ver con aspectos más teóricos y universales, sobre todo a partir de aproximaciones cosmopolitas a los temas de modernidad, la nación, el colonialismo, la diversidad étnica y cultural y la construcción de identidades individuales y colectivas en momentos históricos convulsivos. En el tercer capítulo, por ejemplo, vimos cómo Padilla concibe los procesos de modernización como una extensión del colonialismo en contextos no-occidentales. Sin embargo, antes de criticar dichos procesos Padilla advierte que esto ocurre debido a que se aplican fuera del contexto en el cual surgieron: la Europa de la Ilustración. Esto es útil porque a pesar de que hoy en día ya no se vive bajo un colonialismo en América Latina, las élites continúan promoviendo proyectos de modernización sin analizar a fondo si estos son compatibles con la realidad de sus países (como ya advertía José Martí a finales del siglo diecinueve).

Por otro lado, al realizar una crítica de la identidad europea en cuentos como "De balística" Padilla cuestiona procedimientos seudocientíficos que intentan promover una idea de autenticidad de la cultura europea en demérito de otras culturas consideradas como imitaciones. La crítica de Padilla es un llamado a la pluralidad y una defensa de la autenticidad de cada grupo étnico. Como lo es también su cuestionamiento sobre la forma en que hoy en día seguimos el modelo de la modernidad: la razón hay que emplearla para cuestionar críticamente pero no para intentar ocultar la barbarie. La ciencia, por otro lado, debe replantear sus aproximaciones al ser humano desde perspectivas más abiertas, y no tan enfocadas exclusivamente en números y fórmulas.

A continuación incluyo la entrevista que le realicé a Ignacio Padilla durante su visita a UCLA en el año 2015.

APÉNDICE

De viajes, cuentos y literatura (nacional): Entrevista con Ignacio Padilla (2015)

Ignacio Padilla (Ciudad de México, 1968) es autor de ensayos, crónicas, teatro, novelas y cuentos. Su obra ha sido traducida a más de veinte idiomas, entre ellos el alemán, francés, griego, inglés e italiano. Su obra más conocida, *Amphitryon*, fue galardonada con el Premio Primavera de Novela en España en el año 2000. Con su proyecto "Micropedia" compuesto de cuatro colecciones de cuentos escritas a lo largo de casi quince años Padilla se une y ensancha la tradición latinoamericana del cuento encabezada por Jorge Luis Borges y Juan Rulfo, dos de sus grandes influencias. Ignacio ha recibido múltiples reconocimientos, entre ellos, el Premio Luis Cardoza y Aragón por *Arte y olvido del terremoto*, ensayo en el cual el autor mexicano explora las posibilidades que el arte ofrece a la hora de mantener una memoria viva sobre catástrofes naturales o históricas a partir de los terremotos de la Ciudad de México en 1985. En 1996, junto a Jorge Volpi, Eloy Urroz y otros escritores, presentó públicamente el "Manifiesto del Crack", documento en el que se anunciaba la necesidad de renovación de la novela mexicana. Del año 2000 al 2003 fue agregado cultural en la embajada mexicana en Londres. Actualmente es catedrático en la Universidad Iberoamericana, y desde el 2011 miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.

Ignacio estuvo de visita en UCLA los primeros días de noviembre del año 2015, en donde fue invitado por la profesora Maite Zubiaurre a participar en "The Urban Humanities Initiative: LA-Mexico City. Proximity and Destiny." En dicho evento Ignacio realizó una lectura de un

texto titulado “The Earthquake that Art Forgot” y posteriormente participó en una mesa redonda con el profesor Maarten van Delden. El día 3 de noviembre me reuní con Ignacio para hacerle la siguiente entrevista. En esta conversación Ignacio nos habla de la influencia que tuvo su formación religiosa y familiar en su escritura, la importancia del viaje en su vida de literato, lecturas y autores que influyeron en su obra, el cuento como su género predilecto y su proyecto “Micropedia.” Ignacio habla también sobre México y su idea de literatura nacional, la generación de escritores mexicanos a la que pertenece, las facultades de la ficción y el arte y sus futuros proyectos narrativos.

Julio Puente García (JPG): Me gustaría empezar por tu biografía, tu formación. Has realizado estudios en literatura y comunicación en México, Sudáfrica, Escocia y España. Has publicado como muchos escritores mexicanos de tu generación desde muy joven. También, al igual que otros escritores de tu generación, tienes un doctorado en letras y combinas la escritura creativa con la docencia.

Ignacio Padilla (IP): En realidad mi vida es típica de un escritor de México y particularmente chilango. Todo chilango tiene padres de fuera: mi papá es de Michoacán, mi mamá de Jalisco, mi abuelo de Zapotlán. Nací y crecí en la clase media en el sur de la ciudad en torno a Coyoacán, que era *el Coyoacán literario*, en una familia humanista de buenos lectores exalumnos de universidades jesuitas, por eso me llamo Ignacio. Crecí con la educación religiosa de una familia mexicana típica como fue la mía y por eso me interesan cuestiones como la narrativa religiosa, la fe, la devoción y el análisis, pero muy en la línea ignaciana del humanismo religioso de la

reforma católica. Mi especialidad en el pensamiento cervantino, por ejemplo, es en el pensamiento religioso del Siglo de Oro.

Pertenezco a una generación de precoces lectores y precoces escritores subsidiados por un gobierno que sabiamente supo apoyar que escribiéramos desde muy jóvenes. Toda mi generación de escritores mexicanos, que es una muy buena generación donde hay un David Toscana, un Julián Herbert, un Jorge Volpi, desde pequeños leímos mucho y pudimos vivir de escribir en un país sin lectores (porque el problema de la lectura en México es gravísimo). Esa es la gran paradoja de mi generación.

Como escritor me marca la idea del viaje, que viene de la literatura (y de mi inquietud naturalmente adolescente de apartarme de casa, que todos en el mundo en algún momento la tenemos). Tenía la ilusión de constatar en la realidad lo que mi mente de lector viajero había construido. Había leído a Verne, soy devoto de Paul Bowles, para mí fue muy importante como escritor, como el paradigma del escritor viajero. Y también el modelo que existía todavía entonces de que el escritor tiene que ir al mundo y escribir desde fuera de su contexto. Finalmente terminé yéndome a África. Luego regresé a México e hice la carrera de comunicación que me parecía más literaria en la Universidad Iberoamericana, en donde estudiaron escritores como José María Pérez Gay, Alberto Ruy Sánchez, Álvaro Enrigue, entre otros.

Después me fui a Escocia por una cuestión literaria por delante. La literatura en inglés siempre ha sido muy importante para mí, especialmente la británica, y de esos grandes autores que incluyen a Chesterton que es para mí muy importante y Carroll y demás. Pero hay también dos escoceses que son Conan Doyle y Robert Louis Stevenson. Así llego a Edimburgo, un lugar estupendo, en donde hago una maestría sobre la obra de Shakespeare.

Posteriormente me fui a Salamanca pretextando la academia para seguir viajando. Me fascina la docencia pero la academia es accidental. Me siento como un insecto entre entomólogos. Mis tesis han sido muy literarias, mis clases son poco ortodoxas, mis *papers* son ensayos literarios. Mi generación es la primera donde los escritores hemos sido también académicos. Antes la riña entre el insecto y el entomólogo era brutal, pero en mi generación hay varia gente que escribe y que tiene doctorados: Rosa Beltrán, académica y funcionaria de la UNAM, es novelista, Volpi, Eloy Urroz, Álvaro Enrigue y José Ramón Ruisánchez tienen posgrados, es muy habitual y antes no.

JPG: Desde tu primer libro, *Subterráneos. Cuentos del asfalto y la vereda* (1990), pasando por *Las antípodas y el siglo* (2001) y *El androide y las quimeras* (2008), tus obras (y desde los mismos títulos) apuntan a una dualidad, a dos realidades contrapuestas.

IP: Lo que he encontrado que caracteriza mi obra es la cuestión de lo subterráneo, lo oculto, el encierro. En una presentación Fernando Iwasaki se preguntaba si de pequeño me encerraban en el closet; títulos como *Subterráneos*, *Trenes de humo al bajoalfombra*. Me consuela pensar que también Miguel de Cervantes tiene muchos cautivos, y él fue un cautivo. En mi obra descubro una vivencia de la literatura como un "meterse a", "esconderse en", "refugiarse bajo de".

JPG: En *Arte y olvido del terremoto* (2010), libro en el que realizas un balance sobre la memoria de los terremotos del 85 en la Ciudad de México, más allá de analizar la fotografía, la crónica y las artes visuales que surgen a raíz de la catástrofe, me parece que tu objetivo es realizar una apología del arte que a su vez pretende posicionar a la literatura

en un lugar imprescindible dentro de la sociedad contemporánea, en cuanto posibilita una mejor comprensión de la realidad. ¿Cuál es tu opinión al respecto?

IP: Es una apuesta en abismo, o un mecanismo defensivo. Se necesita. Yo he necesitado y creo que todos necesitamos de la ficción para apartarnos un poco de la realidad. El registro denunciado o anunciado como veraz [como la fotografía o la crónica] no sirve para el efecto estético de la resolución a través de la ficción.

La literatura y el arte a mí me han servido para articular una serie de miedos, deseos, confusiones y preguntas que tengo personalmente y que decido compartir con un lector. Pero sí tiene que ser con las herramientas de la ficción. Porque si no esa es la diferencia entre ver algo aterrador e ir a ver una película de terror. La película de terror te causa placer, ver algo aterrador te causa pavor.

JPG: En otro de tus libros de ensayo, *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible* (2013), vuelves a este tema. Es decir, a una defensa de la literatura, la ficción y el arte. En contra de aquella idea de Adorno quien afirmaba que después de Auschwitz no podía escribirse más poesía, tú insistes en que no solo es posible sino necesario.

IP: Yo creo que ese planteamiento de Adorno fracasó porque se ha escrito mucha poesía después de Auschwitz. Adorno se olvidó de una cosa: que existe la belleza de lo terrible, que ha estado presente en la ficción desde que el mundo es mundo, desde Troya, desde Homero. La literatura no debe más que ser fiel a sí misma, pero si de algo debe hablar es de lo terrible.

En ese libro primero planteo que el miedo es el motor de la historia. No es el amor, no es el valor, no es Dios, ni la búsqueda de la felicidad. El miedo tiene muchos rostros, pero necesita que la ficción le ponga las caras para que podamos enfrentarlo. El miedo está tan cerca del deseo y los monstruos nos sirven y nos complacen.

JPG: Comentas en *Heterodoxos mexicanos* (2006) que no sueles escribir ficciones sobre lugares que conoces o en los cuales has estado (con excepción del cuento "Las antípodas y el siglo" o "El año de los gatos amurallados"). En uno de sus artículos Lydia Santos apunta que tanto tú como Jorge Volpi emplean un español estándar en sus obras. Por otro lado, Santos afirma que al ubicar sus historias en contextos europeos o estadounidenses pretenden acabar con la idea misma de literatura nacional.[62] ¿Cuál es tu respuesta a estos cuestionamientos?

IP: Siempre hay la sensación de que evito hablar de México. Evito hablar *solo* de México porque necesito apartarme. No puedo ver a México sin que sea parte del fenómeno general. Quizá cuánto más lejos estoy de México mejor hablo de México. Ejemplo muy claro que descubrí *a posteriori*: *Espiral de Artillería* (2003). Es una novela que habla sobre el final de la Guerra Fría y sobre el principio de la violencia en las antiguas repúblicas soviéticas. O eso creí yo. Una vez terminado el libro que en el fondo es sobre la invención de un héroe, descubrí que lo que está en él es el lanzamiento zapatista: el héroe de utilería, el héroe que no tenía nada adentro, que parecía teoría de la conspiración, como inventado por intereses.

[62] Santos, Lidia. "El Cosmopolitismo de mercado: del fin de las literaturas nacionales a la cultura de las celebridades (Brasil, México y Chile)." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 69 (2009): 153-65. Impreso.

En cuanto a la literatura nacional yo sería muy feliz que algo pudiéramos contribuir a la desaparición de la idea misma. Es arcaica, es rancia. Estoy con Rodrigo Fresán cuando dice que su patria es su biblioteca. Y en mi biblioteca se incluye a Alexandre Dumas como a Juan Rulfo. Pero también mi patria es mi lengua: sí creo que hay una literatura en español. El lenguaje sí sigue determinando identidad, creo que el territorio ya no.

Y sobre el español estándar: de mis compañeros de generación el que más obsesionado está con la lengua española, ¡que hizo una tesis de mil quinientas páginas sobre Miguel de Cervantes!, *que trabaja*, *que cincela cada palabra*, soy yo. Español estándar mis (…). *Si volviesen sus majestades* (1996), por ejemplo, está construida sobre el *Persiles*.

JPG: A propósito de *Si volviesen sus majestades*, tu novela más original y posiblemente la mejor ¿no te parece que fue un taller literario para ti? Es decir, en ella comienzas a desarrollar tu ingenio de escritor en una etapa todavía temprana de tu carrera, ofreciéndole al lector múltiples historias en apenas pocas páginas. Además regresas a los orígenes de la prosa en castellano, a la novela del Siglo de Oro, e intentas escribir con un lenguaje inventado que sugiere la prosa de esa época, provocando el asombro en tus lectores.

IP: Todos los autores creo que tenemos la novela no la que los otros consideran más importante, sino la que más trabajo nos costó. García Márquez dice que *El otoño del patriarca* es su novela más compleja y la que más le costó. Fuentes tiene claro que *Terra Nostra* había sido su apuesta más minuciosa y estricta; Vargas Llosa *La casa verde*. *Si volviesen sus majestades* fue, es y será para siempre la novela en la que más apuestas hice. Puse ahí todo lo que tenía. Está muy

pensada, muy trabajada, escrita con tiempo, sin presiones y con deseos de impresionar; es pirotécnica. Es una novela con mucho riesgo y creo que es muy sólida en muchas cosas. Difícilmente algo que venga después, si viene algo después, puede superar esa apuesta de *Si volviesen sus majestades*. Es la novela más importante para mí.

Daniel Sada era el gran devoto de *Si volviesen sus majestades*. Y claro, Daniel era un tipo del lenguaje que jugaba con las palabras. Tenía un oído extraordinario para Góngora y Quevedo, todo el barroco se lo sabía de memoria. Él entendía que *Si volviesen* es una novela lingüística.

JPG: *Amphitryon* (2000), ganadora del Premio Primavera de Novela, es tu obra más conocida. Sin embargo has insistido en que el género prosístico que más te interesa y para el cual te sientes más capaz es el cuento. Con la publicación de *Las antípodas y el siglo* comienza tu proyecto cuentístico Micropedia. ¿De dónde surge este proyecto?

IP: Surge de una necesidad de sistematizar ya en la vida adulta lo que tengo que dejar como un legado literario. Hay un momento en la vida en el que te das cuenta de que ya no vas a ser Rimbaud, pero que entiendes mejor que todos, o menos mal que nadie, qué es lo que mejor haces. Es sobre todo una toma de conciencia de quién soy y cómo soy, y qué es lo mejor que puedo hacer; qué orden le voy a dar a una obra que va a existir cuando yo ya no exista. Es parte de la conciencia de muerte a la que todos nos enfrentamos más temprano que tarde en la vida. Una necesidad de limpiar la casa para cuando ya no estés.

Con la Micropedia busco sistematizar mi propuesta literaria en la que ha habido accidentes llamadas novelas y ensayos, pero también es un gesto de lealtad al género que me eligió para escribir lo mejor que puedo escribir, que son cuentos. *Amphitryon*, si te das cuenta,

son cuatro cuentos disfrazados de novela. Esa novela toma la estructura de la tetralogía de Lawrence Durrell: El trabajo es hacer el *Cuarteto de Alejandría* pero en vez de que sean cuatro novelas son cuatro cuentos. Es una especie de cubo de la misma historia vista desde distintas perspectivas.

Mi idea de la novela y el cuento, mi credo genérico, está en un texto muy concreto que se llama "El accidente de la novela moderna." Ahí está todo explicado con puntos y señales, con Cervantes como el ejemplo de un novelista al que se le desmadra un cuento y nace *El Quijote*. Mi idea entre distopía y utopía, todos los contrastes entre los dos géneros explicados en carne propia están en ese texto: por qué soy cuentista, qué pienso de la novela y qué contraste veo entre distopía y utopía, entre cuento y novela.

JPG: Has mencionado que en tu cuento "Los Anacrónicos", Premio Internacional de Relato Juan Rulfo de París, regresas a García Márquez después de haberlo rechazado al principio de tu carrea a causa de la gran influencia que tuvo en tu obra temprana. Sin embargo, me parece que vuelves al escritor colombiano un poco antes en tu cuento "Rumor de harina", incluido en *Las antípodas y el siglo*, la primera entrega de la Micropedia. Mi lectura de "Rumor de harina", quizá el mejor de tus cuentos, muestra la forma en que reivindicas la importancia política del realismo mágico. ¿Cómo concibes este cuento?

IP: Quizá *Las antípodas* sea el libro en el que alcanzo la madurez. Qué interesante que hayas reparado en ese cuento que parece que nadie hubiera leído. A nadie más que a ti le ha interesado. Es un cuento de caníbales, sobre el racismo. El narrador es un racista que no se da cuenta que está contando una atrocidad que él (o ella) mismo(a) no vio. Todo tiene que ocurrir, como en

todo cuento, bajo la superficie de la historia. Hay dos historias, un señor que protege un huevo, pero al mismo tiempo hay un grupo de seres que son o podrían ser humanos. Lo que sucede ahí es un holocausto. Es un cuento extraño porque tiene una denuncia, yo lo evito en mi obra a como dé lugar, pero uno no puede dejar de denunciar. Es un cuento que tiene una carga incluso moral.

JPG: Y por último: ¿En qué proyectos estás trabajando ahora, una vez concluida la Micropedia con *Las fauces del abismo* (2014)?

IP: Aún no ha concluido. El bestiario, que es la cuarta parte de la Micropedia, se va a llamar *Lo volátil y las fauces* y se compone de dos partes. Ya salió la parte de las fauces, que es la que tienes ahí [*Las fauces del abismo*]. Ahora falta la parte aviar del bestiario. Ya tengo los cuentos de aves, dragones e insectos volátiles, pero los estoy dejando descansar.

El nuevo proyecto cuentístico será de ciencia ficción, de *Steampunk*. Incluye temas como la combustión humana espontanea, la teoría de la relatividad, el mundo de Julio Verne, el tiempo y el progreso. Se va a llamar en principio *El vapor y sus relojes*. Sería un quinto volumen de la Micropedia.

También llevo trabajando muchos años una novela sobre los hijos de Magda Goebbels. Pero a medida de que cada vez más me entretengo, más me doy cuenta que podría nunca publicarla.

BIBLIOGRAFÍA

Obra de Ignacio Padilla

Cuento, crónica, novela y teatro

Subterráneos. Monterrey, NL: Ediciones Castillo, 1990. Impreso

Trenes de humo al bajoalfombra. México, D.F.: Cuadernos de Malinalco, 1991. Impreso

Imposibilidad de los cuervos. En *Tres bosquejos del mal*. México, D.F.: Siglo XXI, 1994. Impreso

La catedral de los ahogados. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1995. Impreso

Últimos trenes. México, D.F.: UNAM-Confabulario, 1996. Impreso

Si volviesen sus majestades. México, D.F.: Nueva Imagen, 1996. Impreso

Amphitryon. Madrid: Espasa, 2000. Impreso

Las antípodas y el siglo. Madrid: Espasa, 2001. Impreso

Crónicas africanas (1993). Puebla, México: Secretaría de Cultura, 2001. Impreso

Espiral de artillería. Madrid: Espasa, 2003. Impreso

La Gruta del Toscano. México, D.F.: Alfaguara, 2006. Impreso

El androide y las quimeras. Madrid: Páginas de Espuma, 2008. Impreso

La teología de los fractales. (Teatro) Mexicali, Baja California: Editorial Artificios, 2008. Impreso

Los Anacrónicos y otros cuentos. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso

El daño no es de ayer. Bogotá: Editorial Norma, 2011. Impreso

Los reflejos y la escarcha. Madrid: Páginas de Espuma, 2012. Impreso

Las fauces del abismo. México D.F.: Océano, 2014. Impreso

Ensayo

"Elogio de la impureza [Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua]." *Revista de la Universidad de México* 105 (noviembre 2012): 12-17. <http://132.247.1.5/revista/revistaum/ojs_rum/files/journals/1/articles/126/public/126-908-1-PB.pdf.> Web

El diablo y Cervantes. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso

El peso de las cosas. Puebla: Universidad de las Américas Puebla, 2006. Impreso

Si hace Crack es boom. Barcelona: Umbriel, 2007. Impreso

La vida íntima de los encendedores. Animismo en la sociedad ultramoderna. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. Impreso

Arte y olvido del terremoto de 1985. México, D.F.: Almadía, 2010. Impreso

La isla de las tribus perdidas. La incógnita del mar latinoamericano. Barcelona: Debate, 2010. Impreso

Cervantes en los infiernos. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2011. Impreso

Digestivos Cervantinos. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2011. Impreso

La industria del fin del mundo. México, D.F.: Taurus, 2012. Impreso

El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible. México D.F.: Taurus, 2013. Impreso

Bibliografía de consulta

Abeyta, Michael. "El humor negro, la burla de la modernidad y la economía del libro en la narrativa de David Toscana." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Vol. 36.72 (2010): 415-436. Impreso

Adorno, W. Theodor. "La crítica de la cultura y la sociedad." En *Crítica cultural y sociedad*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1973. 203-230. Impreso

Agustín, José. "Los monstruos sagrados del cuento mexicano." *Deslinde: Revista de la Facultad de filosofía y Letras* Vol. 1, núms. 2-3, (septiembre-diciembre de 1968, enero-abril de 1969): 31-35. Impreso

---. *Tragicomedia mexicana 3: La vida en México de 1982 a 1994*. México D.F: Editorial Planeta, 1998. Impreso

Allen, Phillips. "'El Sur' de Borges." *Revista Hispánica Moderna* 29.2 (Abril, 1963): 140-147. Impreso

Alonso, Carlos J. *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. New York: Oxford UP, 1998. Impreso

Alvarado, Paulo. "David Toscana: una discontinuidad histórica en la narrativa mexicana." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* Vol. 17 (Julio-septiembre, 2010): XXXVI-XL. Impreso

Amar Sánchez, Ana María. "Deserted Cities: Pop and Disenchantment in Turn-of-the-Century Latin American Narrative." En *Latin American Literature and Mass Media*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Debra A. Castillo. New York: Garland Pub., 2001. 207-21. Impreso

Arias Lovillo, Raúl, Carlos Fuentes, Ignacio Padilla et al. *Carlos Fuentes y la nueva novela latinoamericana: tres miradas desde Veracruz*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, Dirección General Editorial, 2011. Impreso

Arreola, Juan José. *Juan José Arreola de bolsillo*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, 1990. Impreso

Asiain, Aurelio. "Lo que hay que ver. El populismo literario y los nuevos científicos." *Vuelta* 186 (1992): 10-12. Impreso.

---. "[Presentación de] En defensa de la literatura difícil." *Vuelta* 188 (1992): 11. Impreso.

Azuela, Mariano. *Los de abajo*. New York: Penguin Books, 1997. Impreso

Bauman, Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*. Ithaca, NY: Cornell U P., 1989. Impreso

Borges, Jorge Luis. *Obras completas* Vol. 1. Barcelona: Editores Emecé, 1989. Impreso

Brescia, Pablo y Scott Bennett. "¿Nueva narrativa? Entrevista con David Toscana." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* Vol. 18.2 (2002): 351-362. Impreso

Brushwood, John S. *Mexico in Its Novel. A Nation's Search for Identity*. Austin: U Texas P, 1966. Impreso

Brewster, Claire. "The Emergence of Civil Society." *Responding to Crisis in Contemporary Mexico. The Political Writings of Paz, Fuentes, Monsiváis, and Poniatowska*. Tucson: U Arizona P, 2005. 102-117. Impreso

Cabo Aseguinolaza, Fernando. *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1992. Impreso

Cadena, Agustín y Gustavo Jiménez. Eds. *Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio*. México: Tierra Adentro, 2000. Impreso

Camp, Roderic Ai. “The Time of the Technocrats and Deconstruction of the Revolution.” En *The Oxford History of Mexico*. Eds. Michael C Meyer y William H Beezley. New York: Oxford University Press, 2010. 569-97. Impreso

Carbajal, Brent J. “The packaging of contemporary Latin American literature: “La generación del crack” and “McOndo”.” *Confluencia* 20 (2005): 122-32. Impreso

Castany, Bernat. *Literatura posnacional*. Murcia: Universidad de Murcia, 2007. Impreso

Castillo Pérez, Alberto. “El *Crack* y su manifiesto.” *Revista de la Universidad de México* 31 (2006): 83-88. Impreso

Castro, José Alberto. “La novísima narrativa mexicana, entre “la generación del crack” y los individualistas sin generación.” *Proceso* 7 de julio 1996: 52-56. Impreso

Castro de, Juan E. *The Spaces of Latin American Literature. Tradition, Globalization and Cultural Production*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Impreso

Castro, Rocío, y La redacción. “La literatura del temblor.” *Tierra Adentro* 195 (2014): <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/tierra-adentro-195-como-se-perdio-el-centro-de-mexicali/> Web

Cernuda, Luis. “Remordimiento en traje de noche.” *Luis Cernuda. Antología*. Madrid: Catedra, 1981. Impreso

Chanady, Amaryll Beatrice. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy.* New York: Garland, 1985. Impreso

Chávez Castañeda, Ricardo. “La literatura del Crack y el síntoma (una mirada desde adentro).” *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 6 (1997): 101-03. Impreso

Chávez Castañeda, Ricardo, y Celso Santajuliana. *La generación de los enterradores* Vol. 1 México, D.F.: Nueva Imagen, 2000. Impreso

---. *La generación de los enterradores* Vol. 2 México, D.F.: Nueva Imagen, 2003. Impreso

Chávez Castañeda, Ricardo, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi. "Manifiesto del Crack." En *Crack. Instrucciones de uso*. México D.F.: Mondadori, 2004. 209-26. Impreso

----. "Postmanifiesto del Crack 1996-2016." *Revista de la Universidad de México* Vol. 144 (2016): 15-21 <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/17034/public/17034-28531-1-PB.pdf> Web

Corral, Wilfrido H., et al. *The contemporary Spanish-American novel: Bolaño and after*. New York: Bloomsbury Academic, 2013. Impreso

Cortázar, Julio. Entrevista en *A fondo*. Televisión Española, 1977. Web

Cortínez, Verónica. "Macondo versus McOndo: La teoría de la aldea global." En *La literatura iberoamericana en el 2000: balances, perspectivas y prospectivas*. Eds. Carmen Ruiz Barrionuevo et al. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003. 279-85. Impreso

Debroise, Oliver et al. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México D.F.: UNAM/Turner, 2006. Impreso

Domínguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura Mexicana (1955-2005)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso

---. "La bronca de las generaciones." *El Ángel de la Reforma* 18 de agosto de 1996: 1. Impreso

---. "La patología de la recepción." *Letras Libres* 63 (2004): 12 de Junio del 2013, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-patologia-de-la-recepcion> Web

Durán, Manuel. "Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa." In *Homenaje a Juan Rulfo***.** *Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacoman. New York: Anaya-Las Américas, 1974. 109-120. Impreso

Enrigue, Álvaro. "El fenómeno Volpi: una meditación" *Letras libres* (junio 2003): 69-70. Impreso

Escalante, Evodio. "La narrativa mexicana en la encrucijada de los ochenta." *La intervención literaria*. México: Alebrije/Universidad Autónoma de Sinaloa/Universidad Autónoma de Zacatecas, 1988. Impreso

Espinosa, Jorge Luis. "Las novelas del *crack*, literatura sin concesiones." *Sábado de unomásuno* 25 de junio de 1996: 22. Impreso

Estivill, Alejandro, Ignacio Padilla, Eloy Urroz y Jorge Volpi. *Variaciones sobre un tema de Faulkner*.1989. En *Crack. Instrucciones de uso*. México D.F.: Mondadori, 2004. 11-123. Impreso

Fadanelli, Guillermo. "La literatura del Frac." *Sábado de unomásuno* 17 de agosto de 1996: 8. Impreso

Fama, Antonio. "Desire as a Mimetic Form in 'El Sur' by Jorge Luis Borges." *Revista de Estudios Hispánicos* 16.3 (Octubre, 1982): 391-97. Impreso

Fernández Meza, Julio María. "La cuentística de Ignacio Padilla: ficción del binomio." *XIX Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea*. University of Texas at El Paso, 6-8 de Marzo, 2014. Impreso

Flores, Malva. *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2008. Impreso

Freedman, Jeri. *The Armenian Genocide*. New York: Rosen Pub, 2009. Impreso

Fuentes, Carlos. *Cumpleaños*. En *Carlos Fuentes. Obras reunidas*. Vol. 3. Eds. Julio Ortega y Kyle Matthews. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008. 67-120. Impreso

---. "El *crack*." *La gran novela latinoamericana.* México D.F.: Alfaguara, 2011. 357-76. Impreso

---. *Las buenas conciencias*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959. Impreso

---. *La nueva novela hispanoamericana*. México DF.: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980. Impreso

Fuentes, Carlos y Emir Rodríguez Monegal. "[Entrevista a Carlos Fuentes.]" En *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacoman. New York: Las Américas, 1971.23-65. Impreso

Fuentes Trigal, Siridia. "Lo fantástico del mal en el proyecto Micropedia de Ignacio Padilla." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 43 (2009):31-41. Impreso

---. "Los mitos clásicos en la obra de Ignacio Padilla: reescrituras modernas y versiones subversivas." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 95 (2010): 31-41. Impreso

Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. "Presentación del país McOndo." *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996. 9-18. Impreso

Gallo, Rubén e Ignacio Padilla. *Heterodoxos mexicanos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso

García y Griego, Manuel "The Importation of Mexican Contract Laborers the United States, 1942-1964." En *Between Two Worlds. Mexican Immigrants in the United States*. Wilmington, DE.: Scholarly Resources, 1996. 45-85. Impreso

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Ciudad de México: Real Academia Española, 2007. Impreso

Garrido, Felipe. "*Pedro páramo* y *El llano en llamas* de Juan Rulfo." In *Juan Rulfo. Toda la obra.* Ed. Claude Fell. Madrid: Ediciones Gráficas Ortega, 1992. 752-763. Impreso

González Echevarría, Roberto. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: UT Press, 1985. Impreso

Gordon, Samuel. Comp. *Novela mexicana resiente: Aproximaciones críticas.* Ciudad de México: Ediciones Eón, 2005. Impreso

Grenier, Yvon. "The literary intellectual in democratizing Mexico." *Gunshots at the Fiesta: Literature and Politics in Latin America*. Nashville: Vanderbilt UP, 2009. 98-114. Impreso

Habermas, Jürgen. "Modernity –An Incomplete Project." *Postmodernism*: *A Reader*. Ed. Thomas Docherty. New York: Columbia UP, 1993. 98-109. Impreso

---. *The Philosophical Discourse of Modernity*. Trad. Frederick Lawrence. Cambridge, MA: MIT Press, 1987. Impreso.

Herlinghaus, Hermann. *Renarración y descentramiento: Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*. Madrid: Vervuert, 2001. Impreso

Hovannisian, Richard. "The Armenian Genocide: Wartime Radicalization or Premeditated Continuum?" En *The Armenian Genocide.Cultural and Ethical Legacies*. Ed. Richard Hovannisian. New Jersey: Transaction Publishers, 2007. 3-17. Impreso

Hubert, Rosario. "Rewriting Travel Literature: A Cosmopolitan Critique of Exoticism in Contemporary Latin American Fiction." *En Peripheral transmodernities: south-to-south*

intercultural dialogues between the Luso-Hispanic world and 'the Orient'. Ed. Ignacio López-Calvo. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub., 2012. 42-61. Impreso

Huidobro, Vicente. "El creacionismo." *Obras completas* Vol. 1. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964. 672-680. Impreso

Huseynov A., Rauf. "Ethnic Situation in the Caucasus." En *Caucasus: War and Peace. The New World Disorder and Caucasia*. Ed. Mehmet Tütüncü. Haarlem, Netherlands: SOTA, 1998. Impreso

Ibargüengoitia, Jorge. *Los relámpagos de agosto.* México D.F.: Joaquín Mortiz, 1965. Impreso

Irby, James. *Encuentro con Borges*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1968. Impreso

Kadiköylü, Neslihan. "La evolución del tema de la dictadura y la figura del dictador en la novela latinoamericana." *Cuadernos Americanos* Vol. 140 (2012): 221-238. Impreso

Krauze, Enrique. "Revelación entre ruinas." *Vuelta* 108 (1985): 11-14, 1985. Impreso

Kurz, Andreas. "La literatura mexicana contemporánea entre cosmopolitismo y regionalismo." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 21 (2003): 17-23. Impreso

La Jornada. "Cobertura al minuto: 'Jornada de Tlatelolco a Ayotzinapa.'" <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/cobertura-al-minuto-marcha-del-2-de-octubre> Web

Leach Maria y Jerome Fried. *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. New York: Funk & Wagnalls Company, 1950. Impreso

Lértora Mendoza, Celina A. "Negacionismo y mentira. Una reflexión sobre la mentira histórica en el caso armenio." *Congreso Internacional Sobre Genocidio Armenio "En vísperas del centenario."* Buenos Aires, 9-11 abril, 2014: 151-163. Web. 9 de abril, 2015. <http://untref.edu.ar/congreso-internacional-sobre-genocidio-armenio/> Web

Lomnitz, Cinna. “DF: Los saldos de los sismos.” *Nexos* Septiembre (1995). <http://www.nexos.com.mx/?p=7515> Web

Lomnitz, Claudio. *Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthropology of Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. Impreso

López-Calvo, Ignacio. “Introduction.” *Roberto Bolaño, a Less Distant Star: Critical Essays*. Ed. Ignacio López-Calvo. New York: Palgrave MacMillan, 2015. 1-14. Impreso

Lowe, Elizabeth y Earl E Fitz. “Translating the voices of a globalized Latin American literature: The McOndo Revolution and the Crack Generation*.” Translation and the rise of inter-American literature*. Gainesville, FL: Florida UP, 2007. 122-34. Impreso

Lyons R., Charles. “Beckett’s *Endgame*: An Anti-Myth of Creation.” *Modern Drama* 7 (1964): 204-209. Impreso

Macías Rodríguez, Claudia. “Memoria y olvido en torno al problema de la identidad, en *Amphitryon* de Ignacio Padilla.” *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 42 (2009): 27-37. Impreso

Mahieux, Viviane y Oswaldo Zavala. “El *nomos* del norte.” In *Tierras de nadie. El norte en la narrativa mexicana contemporánea*. México D.F.: Editorial Tierra Adentro, 2012. 9-24. Impreso

Marichal, Juan. *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana (1810-1970).* Madrid: Fundación Juan March, 1978. Impreso

Márquez Graciela, y Lorenzo Meyer. “Del autoritarismo agotado a la democracia frágil, 1985-2010.” En *Nueva historia general de México*. Ed. Eric Velázquez García et al. México, D.F.: Colegio de México, 2010. 747-92. Impreso

Martin, Gerald. *Journeys Through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century.* London: Verso, 1989. Impreso

Martínez Carrizales, Leonardo. "Salvadores de la salud pública." *El Financiero* 16 de agosto 1996: 50. Impreso

McClintock, John, and James Strong. *Cyclopedia of Biblical, Theological and Ecclesiastical Literature. Vol 6*. Grand Rapids, Michigan: Baker Book House, 1968. Impreso

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987. Impreso

Méndez-Ramírez, Hugo. "La ideología de lo "universal" en la novela mexicana actual *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 20 (2003): 7-14. Impreso

Mendoza, Arturo. "'Nosotros sí escribimos': Asume 'Generación del *Crack*' todos los riesgos." *Reforma* 9 de agosto de 1996: 21. Impreso

Monsiváis, Carlos. *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. México D.F.: El Colegio de México, 2010. Impreso

---. *"No sin nosotros" Las voces del terremoto*. México D.F.: Ediciones Era, 2005. Impreso

Monsiváis, Carlos et al. *Imágenes y testimonios del 85 (el despertar de la sociedad civil).* México D.F.: Ediciones UnióS!, 2000. Impreso

Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban. *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, Franfurt am Main: Vervuert, 2008. Impreso.

Nexos. "Nexos y el Coloquio de Invierno. Coloquio de Primavera" *Nexos* 173 (1992): 5-17. Impreso

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Santa Fe, Argentina: El Cid Editor, 2012. Impreso.

O'Brien, Rory. "McOndo, magical neoliberalism and Latin American identity." *En Negotiating difference in the Hispanic world: from conquest to globalization*. Ed. Eleni Kefala. Oxford; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011. 158-74. Impreso

Olvera J., Olvera et al. *Sociedad civil, esfera pública y democratización en América Latina: México*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso

Organización de las Naciones Unidas. "Prevención del genocidio." *Naciones Unidas*. Web. 9 de abril, 2015. <http://www.un.org/es/preventgenocide/rwanda/about/bgpreventgenocide.shtml> Web

Osuna Osuna, Gabriel. "Lo que pasó después del *Crack*: la búsqueda de lo universal en la novela." *Literatura e historia en la novela mexicana de fin de siglo*. Madrid: Editorial Pliegos, 2008. 97-147. Impreso

O'Toole, Gavin. *The Reinvention of Mexico: National Ideology in a Neoliberal Era*. Liverpool: Liverpool UP, 2010. Impreso

Pacheco, José Emilio. *Las ruinas de México (Elegía del regreso)*. *Miro la tierra*. México D.F.: Ediciones Era, 1986. 11-41. Impreso

---. *Morirás lejos*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1986. Impreso

Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2005. Impreso

Papazian, Michael. "Philosophy and the Age of Genocide: Reflections on the Armenian Genocide." En *The Armenian Genocide. Cultural and Ethical Legacies*. Ed. Richard Hovannisian. New Jersey: Transaction Publishers, 2007. 19-26. Impreso

Pasternac, Nora. Coord. *Territorio de escritura: narrativa mexicana del fin del milenio*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. Impreso

Paz, Octavio. “Cuantía y Valía.” *Vuelta* 188 (1992): 11-15. Impreso

---. *El laberinto de la soledad*. New York: Penguin Books, 1997. Impreso

---. “Escombros y semillas.” *Vuelta* 108 (1985): 8-10. Impreso

---. “La conjura de los letrados.” *Vuelta* 185 (1992): 9-14. Impreso

---. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso

Pluta, Nina. “El género seudocriminal. Inspiraciones policiacas en la novela mexicana del cambio de siglo.” En *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Iberoamericana, 2009. 201-228. Impreso

Pohl, Burkhard. “‘Ruptura y continuidad.’ Jorge Volpi, el ‘*Crack*’ y la herencia del 68.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 59 (2004): 53-70. Impreso

Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolcco*. *Testimonios de historia oral.* México D.F.: Ediciones Era, 1971. Impreso

---. *Nada, nadie: las voces del temblor*. México D.F.: Edicones Era, 1988. Impreso

Preston, Julia y Sam Dillon. *Opening Mexico*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004. Impreso

Puente García, Julio. “De viajes, cuentos y literatura (nacional): Entrevista con Ignacio Padilla.” Forthcoming in *Mester* 44, 2016.

---. “Juan Rulfo and the Mexican Novel of the 21st Century: The Case of David Toscana’s *El último lector* (2005).” Forthcoming in *Equestrian Rebels: Essays on Mariano Azuela and the Novel of the Mexican Revolution*. Ed. Roberto Cantú. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2016. Impreso

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1984. Impreso

---. “Literatura y cultura en América Latina.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Vol. 18 (1983): 7-35. Impreso

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989. Impreso

Real Academia Española. Web. Mayo 20, 2015. <http://lema.rae.es/drae/?val=> Web

Regalado López, Tomás. “Del *boom* al *crack*: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio.” En *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Iberoamericana, 2009. 143-68. Impreso

---. “‘Escribir es articular el caos de la imaginación.’ Entrevista-ensayo a Ignacio Padilla.” *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 48 (2011): 18 de Febrero del 2013, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero48/ipadilla.html> Web

Reséndiz, Francisco. “EPN evoca el dolor por sismos de 1985.” *El Universal* 20 de septiembre de 2014, México D.F. <http://www.eluniversal.com.mx/nacion-mexico/2014/impreso/epn-evoca-el-dolor-por-sismos-de-1985-218747.html> Web

Retamar Fernández, Roberto. *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México, D.F.: Editorial Diógenes, 1974. Impreso

Ríos Baeza, Felipe A. “El desierto de lo real. *El último lector de David Toscana*.” In *Tierras de nadie. El norte en la narrativa mexicana contemporánea*. México D.F.: Editorial Tierra Adentro, 2012. 145-161. Impreso

Rodríguez Kuri, Ariel y Renato González Mello. “El fracaso del éxito, 1970-1985.” En *Nueva historia general de México*. Ed. Eric Velázquez García et al. México, D.F.: Colegio de México, 2010. 699-746. Impreso

Rodríguez Lozano, Miguel G. "Notas sobre Duelo por Miguel Pruneda y El último lector de David Toscana." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* Vol. 31 (2006): 59-64. Impreso

Rodríguez Ortiz, Esperanza. "El imaginario poético en *Un río, un amor* de Luis Cernuda." *Cuadernos de Investigación Filológica* 29-30 (2003-2004): 45-70. Impreso

Rosso De, Ezequiel. "Huellas de sentido: *Amphitryon*." En *La fugitiva contemporaneidad: narrativa latinoamericana*, *1990-2000*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2010. 167-84. Impreso

Ruffinelli, Jorge. "La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo." In *Juan Rulfo. Toda la obra.* Ed. Claude Fell. Madrid: Ediciones Gráficas Ortega, 1992. 447-470. Impreso

Rulfo, Juan. *El Llano en llamas*. 1953. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso

---. *Pedro Páramo*. 1955. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso

Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978. Impreso

Sánchez, Ada Aurora. "De invisibles fronteras. Realidad y ficción en *El último lector* de David Toscana." In *Acercamientos críticos a la literatura mexicana*. Ed. Gloria Vergara. México D.F.: Ediciones Praxis, 2007. 167-186. Impreso

Sánchez Nettel, Guadalupe. "Cuatro novelas del Crack." *Vuelta* 255 febrero (1998): 46-48. Impreso

Sánchez Prado, Ignacio. "Ignacio Padilla." En *The contemporary Spanish-American novel: Bolaño and after*. Eds. Wilfrido Corral, et al. New York: Bloomsbury Academic, 2013. 55-58. Impreso

---. “La “generación” como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la “narrativa joven” en México.” *Explicación de Textos Literarios* 36 1&2 (2008): 8-20. Impreso

---. “La literatura latinoamericana en La República Mundial de las Letras.” En *Provisoria-mente: textos para Diamela Eltit*. Eds. Diamela Eltit y John Beverley. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. 75-84. Impreso

---. *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria Mexicana, 1917-1959.* West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2009. Impreso

Sánchez Susarrey, Jaime. *El debate político e intelectual de México*. México D.F.: Grijalbo, 1993. Impreso

Santos, Lidia. “El Cosmopolitismo de mercado: del fin de las literaturas nacionales a la cultura de las celebridades (Brasil, México y Chile).” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 69 (2009): 153-65. Impreso

Saona, Margarita. “Borges, ‘El Sur’ y la nación imaginada.” *Revista de Literatura Hispánica* 55-56 (2002): 139-148. Impreso

Scheffler, Samuel. “Conceptions of Cosmopolitanism,” 1999. In *Cosmopolitanism*: *Critical Concepts in the Social Sciences.* Vol. 1. Eds. Gerard Delanty & David Inglis. New York: Routledge, 2011. 56-75. Impreso

Schmidt, Friedhelm. “Heterogeneidad y carnavalización en tres cuentos de Juan Rulfo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24. 47 (1998): 227-246. Impreso

Serna, Enrique. “Vejamen de la narrativa difícil.” *Las caricaturas me hacen llorar*. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1996. Impreso

Sefcovich, Sara. *México, país de ideas, país de novelas: Una sociología de la literatura mexicana*. Mexico D.F.: Grijalbo, 1987. Impreso

Sheridan, Guillermo. "Regreso a los relámpagos de Agosto." *Vuelta* (Agosto 1995): 50- 52. Impreso

Silva Lomelí, Alejandra. "Visita guiada por la literatura mexicana contemporánea*." Revista de literatura mexicana contemporánea* 56 (2013): 71-73. Impreso

Soler, Jordi. Comp. *Un ladrillo más en la pared.* Ciudad de México: Colección Aura, 1996. Impreso

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*. Berkeley: UC 1991. Impreso

Steele, Cynthia. *Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968-1988: Beyond the Pyramid*. Austin: University of Texas Press, 1992. Impreso

Suárez-Íñiguez, E. *Los intelectuales en México*. México D.F.: El caballito, 1980. Impreso

Theriault, Henry. "Rethinking Dehumanization in Genocide." En *The Armenian Genocide. Cultural and Ethical Legacies*. Ed. Richard Hovannisian. New Jersey: Transaction Publishers, 2007. 27-40. Impreso

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. Impreso

Toledano, Sergio, *Soldados*. 1985. Fotografía. <http://fotografica.mx/fotografias/sin-titulo-270/> Web

Toledo, Alejandro y Pilar Jiménez Trejo. "Héctor Aguilar Camín. Retrato después de la batalla." *Creación y poder. Nueve retratos de intelectuales (conversaciones)*. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1994. 11-38. Impreso

Toledo, María Ximena y Alejandro Toledo. "Por una literatura fácil." *Macrópolis* 3 (1992): 32-37. Impreso

Toscana, David. *El último lector*. México D.F.: Mondadori, 2005. Impreso

---. *Historias del Lontananza*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1997. Impreso

Urroz, Eloy. *El águila, la serpiente y el tucán: cómo se logró el triunfo de la alianza para el cambio con la participación del Partido Verde Ecologista de México*. México D.F.: Colibrí, 2000. Impreso

Van Delden, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998. Impreso

---. "Conjunciones y disyunciones: la rivalidad entre *Vuelta* y *Nexos*." En *El laberinto de la solidaridad: Cultura y política en México (1910-2000)*. Eds. Kristine Vanden Berghe and Maarten van Delden. Amsterdam/New York: Rodopi, 2002, 105-119. Impreso

---. "The Holocaust in Mexican Literature." *European Review* 22.4 (2014): 566-74. Impreso

Van Delden, Maarten e Yvon Grenier. "Conclusion. A Dialogue on Literature and Politics." *Gunshots at the Fiesta: Literature and Politics in Latin America*. Nashville: Vanderbilt UP, 2009. 229-240. Impreso

Villagómez, Berenice. "La contienda de una generación. Entrevista a Ignacio Padilla." *Revista Iberoamericana* 73 (2007):3313-316. Impreso

Volpi, Jorge. "Código de procedimientos literarios del *Crack*." En *Crack. Instrucciones de uso*. México D.F.: Mondadori, 2004. 175-188. Impreso

---. "El *Crack* en el vórtice de la novela mexicana." *Crack. Instrucciones de uso*. México D.F.: Mondadori, 2004.149-162. Impreso

---.“El fin de la narrativa latinoamericana.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 59 (2004): 33-42. Impreso

---. “El fin de la narrativa latinoamericana.” En *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. 206-23. Impreso

La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968. México D.F.: Ediciones Era, 1998. Impreso

---. *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*. México D.F.: Ediciones Era, 2004. Impreso

---. “La literatura latinoamericana ya no existe.” *Revista de la Universidad de México* 31 (2006): 90-92. 10 de junio del 2013, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3106/pdfs/90-92.pdf.> Web

---. “Prólogo.” *Los Anacrónicos y otros cuentos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso