NOTAS SOBRE MITOS NACIONALES Y NOVELA MEXICANA (1955-1985)

POR

CHRISTOPHER DOMINGUEZ MICHAEL
Universidad Autónoma Metropolitana, México

I. LA MUERTE DE LA TRAGEDIA

Cuando concluye *Pedro Páramo*, la célebre novela de Juan Rulfo, mueren con ella varios siglos de tragedia mexicana. Al desmoronarse como un montón de piedras el cacique de Comala, la cultura de México lo ha perdido todo. Ha perdido el episodio central de su épica, la aventura de los hombres del campo; ha pagado su pecado, común a todas las culturas, del asesinato primigenio de un campesino y la destrucción de un paraíso agrario. La víctima y su páramo nos han sido arrancados por la fuerza. Tenemos, en cambio, la primera novela perfecta, un libro narrativo plenamente contemporáneo y al último héroe trágico de la cultura nacional, que ha sido el primero para nuestra novela.

Si la construcción de una cultura es una cadena de mitos que nacen y agonizan, no hemos sido cuidadosos en desentrañar ese conflicto en uno de sus espacios más tensos: la novela. Una *novela pobre* como lo fue la mexicana hasta la mitad del siglo veinte vivió con los mitos nacionales una relación difícil. La misma hazaña decimonónica de elaboración de una *cultura nacional* llevaba en sí la lucha por ejercer un mito en el mar de la zozobra. La novela nació para enfrentar y desplazar al mito: Rulfo lo ha hecho para nosotros.

La representación de la vida campesina fue durante siglos el mito nacional mexicano. Sus vertientes fueron vastas. Una alegoría del origen que veía en la comunidad rural el edén de la inocencia, exaltado por sus atributos de felicidad bucólica y simultáneamente destruido por ser un obstáculo del Progreso. Una epopeya nacional que hallaba su objeto (que no su sujeto) en el campesino como tema central, estigma de pasado y obligado destino.

Si la historia mexicana había sido otra tragedia, la novela nunca encontró un héroe a la altura del arte, como López Velarde pidió a Cuauhtemoc para la poesía.

Realismo, costumbrismo o naturalismo, la suya era una literatura sin universo trágico. Si acaso llegaron a tocar las riberas de la condición del semidios. No

tuvieron un Prometeo, un Edipo, un Ajax y eso que lo buscaron más que nadie, queriendo seguir a su maestro Víctor Hugo. La novela mexicana no resistía una elaboración simultánea de realidad y ficción. No podía tener un Pedro Páramo.

La llamada Revolución Mexicana es el episodio trágico central de la historia mexicana. Las violencias del siglo pasado suscitaron hombres ejemplares y confusiones sangrientas y con dolor lograron elevar a la cultura nacional a la condición de mito constituido. Los episodios revolucionarios que comenzaron en 1910, en cambio, tuvieron ya una exageración histórica de sí, la plena conciencia de encarar lo mítico. Héroes y villanos, masas e individuos, ejércitos y caudillos, mártires y traidores finalmente daban a la novela el derecho a nutrirse de un universo trágico que le daba razón de ser y oportunidad de diferencia.

Los de abajo, la novela de Mariano Azuela en 1915 fue la primera expresión de ese nuevo tiempo mitológico. Ha sido certero Carlos Fuentes al llamar al libro de Azuela "una *Ilíada* descalza", pues *Los de abajo* refleja la lucha de los hombres en los primeros días de la creación de un tiempo, cuando combaten entre sí para decidir cuáles son los dioses que subirán al Olimpo. *Los de abajo*, crónica de acontecimientos que todavía no cristalizan en memoria histórica, es proclive a una lectura en busca de arquetipos. Es un libro bárbaro. Pero ello no quiere ni puede tener un héroe trágico. Demetrio Macías es un semidios, arquetipo del rebelde ciego, del jefe emanado del pueblo del que es torturador, emanación y víctima. El suyo no es un destino regido por los cielos ni definido por razón alguna; su existencia es una experiencia vital y por ello, su legado no tiene trascendencia colectiva. El mito en *Los de abajo* son las masas como cuerpo anónimo. Si la literatura decimonónica consagró al campesino como representante de la traición primordial y del estancamiento bucólico, las masas insurrectas que Azuela retrata destruyen una concepción prehistórica del tiempo en la novela. Sin las imágenes de Mariano Azuela hubiera sido imposible el muralismo, la más exacta —por su naturaleza gráfica y monumental— de nuestras elaboraciones mitológicas.

Demetrio Macías fue transfigurado por los muralistas en el campesino revolucionario que persigue al clero y funda ejidos. La diferencia o más bien el trayecto entre el personaje de Azuela y el arquetipo de Diego Rivera es un asunto de inoculación ideológica progresiva. Pero ambas imágenes son depositarias de un secreto. El mito nacional del campesino es un mito de poder. Es desde el campesino donde se ha delegado el poder constitutivo de las diversas naciones que México ha sido y es el campesino prestigio y zozobra de su cultura política. El campesino como sueño de Progreso, como pesadilla de atraso secular; el campesino como ardiente masa anónima y el campesino como cacique, dueño o propietario exclusivo de un poder que puede parecer invisible por la modernidad pero

cuya efectividad es indestructible. Los historiadores lo saben: al terminar la Revolución, México es más que nunca una nación dividida en reinos gobernados por miles de Pedros Páramos. El poder secreto del Señor mexicano morirá primero en la novela que en la realidad.

Esa es la lección política de Pedro Páramo: desnudar el mito del poder sobreel que se levanta una sociedad, llegar hasta las entrañas de un mito nacional, cultural y político.

Sólo en la agonía alcanzan los héroes su justa dimensión trágica (recordar a Filoctetes). La novela mexicana había reflejado hasta lo absurdo la elocuencia del mito campesino sin poderlo cristalizar en su condición extrema, es decir, agónica. Quizá no era el tiempo. Sólo en el instante del derrumbe del Señor del poder podía encontrar la novela su puente de contacto y de despedida con la tragedia. En Comala, el poblado de fantasmas donde transcurre la novela rulfiana, la utopía campesina ha encontrado finalmente su estatuto de antiutopía. Los campesinos redimieron a la Nación de su culpa prestándose para emblemizarla como mito pero fueron víctimas del crimen y del despojo. La idílica comunidad campesina ya es una ruina sin tiempo y con transhumante espacio. La rebelión agraria ha sido otra de las rebeliones de colgados. La ciudad fantasma de Rulfo prepara el coro para la muerte del héroe. Las escasas cien páginas de *Pedro Páramo* son un conglomerado cosmogónico. La novela ha esperado muchos días para dar muerte al mito campesino, al símbolo eterno del Señor del poder mexicano, que en *Pedro Páramo* es víctima de sus agraviados, víctima de sus hijos, agonista en manos de fantasmas que le torturan los oídos con leyendas, recuerdos de amor, maldiciones. Juan Rulfo lleva a la tragedia a su máximo esplendor, el de la caída. Escribe al primer héroe trágico de la novela mexicana para darle muerte, hacerlo desmoronarse como un montón de piedras, para concederle último reino y muerte en una sola novela. *Pedro Páramo*: concentración del mito, despliegue trágico, muerte del héroe y nacimiento de la novela. La cuenta está saldada y lo que queda es el vacío. ¿Muerto el héroe la tragedia continúa?

II. EL TIEMPO DE LA COMEDIA

Destruído definitivamente el arquetipo del poder mexicano en *Pedro Páramo*, tenía que comenzar un nuevo ciclo. La escritura novelística había salvado en un sólo evento su colisión con la tragedia y el defenecimiento de lo sagrado seguía la suerte de lo profano.

Todavía *Pedro Páramo* alcanzó una continuación. *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes presentaba la siguiente hipótesis: ¿si el héroe ha muerto, no es necesario humanizarlo, es decir, ridiculizarlo? Crónica de una

agonía, retrovisión de la muerte hacia el nacimiento, a la manera de Hermann Broch en *La muerte de Virgilio*, la novela de Fuentes planteaba una suerte civil y paradójica, denigrante para el héroe mítico, pues sucede en el tiempo de los burgueses.

Pero el golpe de timón lo había dado el mismo Carlos Fuentes en 1957 con ese libro famoso, *La región más transparente*. México tenía a su primer gran novelista burgués y a una novela mexicana que ya no seguía la tragedia campesina sino tornábase en investigación de la ciudad y de su circo social. La filiación asumida de Fuentes con Balzac es legítima: el fracaso de Julien Sorel como héroe (por no decir su ridículo) le advirtió a Balzac que tenía que ocuparse de la mediocridad burguesa que el personaje stendhaliano no pudo derrotar. No en balde Balzac llamó a su colección "comedia" y no tragedia. Los héroes se ríen de nosotros, los burgueses se ríen con nosotros.

Los términos variaban: el espacio de la novela ya era la ciudad y su objeto ya era la Historia (el tiempo histórico, concreto y cronológico) y no el mito ancestral indestructible. En su momento, la novela de Fuentes (y ése es el aspecto que nos interesa) apareció como crítica monumental de nuestra historia. Por primera ocasión la novela tenía derecho de pernada sobre la Nación; finalmente una sociedad podía mirar su mito nacional desnudarse por completo y apreciar con terror la flacidez de sus carnes y las arrugas deslavadas de su rostro.

La operación de Fuentes era, naturalmente, interesada. Al hacer esa crónica mural —a caballo entre el mural de Diego Rivera en Palacio Nacional y la trilogía *U.S.A.* de John Dos Passos— Fuentes no destruía un mito nacional si no le daba, con gran éxito, fundación espectral. *La región más transparente* de Fuentes intentó, como en el cuento de Borges, que el mapa de la novela fuera tan exacto como las dimensiones de la Nación, de tal manera que sus (falsas) proporciones acabaran por ser idénticas.

México era una comedia. México ya no era una tierra trágica sino una ciudad alegórica. Sus hombres ya no se movían por sus instintos ancestrales sino por la lógica de las costumbres burguesas. (Después Fuentes dio marcha atrás, encadenándose con desesperación al Mito y al Arquetipo, señalando que las sombras de la pirámide y de la máscara seguían guiándonos). Siendo un punto a favor de Fuentes la empresa acometida en *La región más transparente* —nada menos que la madurez definitiva para la novela en México—, la crítica realizada de la Nación se mordió la cola. Si la razón nacional (ese mito público que homologa la nación con el Estado mexicano) había concentrado su esfuerzo en darle un sentido unívoco a la historia mexicana desde 1910, con *La región más transparente*, encontraba lo necesario para sobrevivir: la compañía de un moralista.

Después de *La región más transparente*, Fuentes fue virando de la crítica de las costumbres a la moral de las responsabilidades. Nadie como Fuentes ha hecho (mal) sobrevivir en la cultura mexicana preocupaciones ontológicas en la actualidad poco populares: *Qué es el mexicano, cuál es el rostro del Pueblo y cuál es la máscara de la Nación*.

Fuentes llevó hasta sus últimas consecuencias la mistificación de la *singularidad* de México, preocupación de insularidad común a todas las culturas inseguras de sí mismas. Pero el interés radica en que lo hacía siendo él mismo "el escritor cosmopolita" y un maestro de la novela contemporánea, fuera el preocupado en dar un rostro a México mediante la novela burguesa. Ese conglomerado exhausto, lleno de voces, ansioso de definirse y de defenderse a cada momento que es una nación, encontraba a un novelista dotado de cultura universal, pero también de angustia por una ontología mexicana.

Como Rulfo, el Fuentes de *La región más transparente* es un escritor único, el autor de un libro irrepetible, el partícipe de un instante que no retorna. Si Pedro Páramo es primero, único y último héroe trágico, Carlos Fuentes es el primero y último escritor *burgués* mexicano. Como todo gran novelista, Fuentes intentó brindarle a su país un rostro que tuviera forma de novela y como todo gran novelista fracasó. Fracaso que se agradece, pues nada más irritante en estos tiempos que imágenes unívocas y rostros morales. Lo que duele es que Fuentes no haya comprendido la virtud de su fracaso.

En *La región más transparente* pueden leerse las coordenadas de la idea que la Nación tenía de sí misma, los arquetipos plenamente desarrollados de sus poderosos, de sus miserables, de sus políticos; la conciencia de vivir una comedia burguesa, que en la mejor tradición balzaquiana, es la de hombres y mujeres atrapados entre la sinrazón de la costumbre y el escepticismo de lo civil. El mito nacional alcanza en Fuentes las dimensiones de su pleno estatuto. Leyendo *La región más transparente* sabemos que el mito de una nación tiene motivo: México es una nación política, cultural, moral y emocional. El mural narrativo de Fuentes disculpó, por su virtud liberadora, a la literatura mexicana de ese ideal imposible: *La novela sobre México*.

III. LOS SOTANOS DE LA NACION

Las novelas de José Revueltas no son apreciadas fuera de México. Más aún: son de cansada lectura para quienes respiran fuera de la cultura política que ha convertido a Revueltas en su paradigma. Destino arbitrario: quien pretendió ser un narrador mexicano universal, o más bien, el intelectual de este país que con más

insistencia escribió para entender la tragedia contemporánea, ha quedado condenado a ser *rara avis* de un culto nacional.

Para un crítico mexicano, como para cualquiera que escribe sobre su literatura nacional, resulta compleja, contra riesgo de fariseísmo, separar clínicamente el mito del escritor de los símbolos que pueblan su obra. Y para la cultura mexicana, Revueltas emblematiza una tradición escasa, la del rebelde plenamente radical en la disonancia con su tiempo. Escritor prisionero, hombre de contradicciones dialécticas extremas y síntesis confusas, *poster* para consumo de la juventud revolucionaria; extraño espécimen de escritor bíblico y predicador de un realismo marxista-leninista, en su tiempo antecesor de la crítica de su ideología marxista a la vez que denostador violento del Estado mexicano, cadáver ilustre disputado por sectas y partidos, el nombre de Revueltas está íntimamente asociado a la desobediencia. Cualquier biografía de Revueltas desmitificaría su aureola, llevaría al personaje a su ambivalente dimensión humana. Pero la fuerza del mito es inmensa y nadie sinceramente está dispuesto a dejar de vivir su gravitación.

La escritura de Revueltas ha sido justamente calificada de desmesurada, adolescente, melodramática, densa. Si novelas como *Los errores* tienen una construcción exigente y un temple dostoiévskiano, o libros como *Los días terrenales* son impresionantes críticas éticas del comunismo, siempre en ellas hay desaliño, falta de tacto narrativo. Una historia interior de la novela mexicana descartaría a las novelas revueltianas del breviario de la excelencia o de la renovación estructural. Sin embargo, el peso inmenso de su obra es fundamentalmente mítico.

La historia nacional es, por frustración o megalomanía, una grotesca hazaña monumental. Fuentes descubrió varias de esas trampas en *La región más transparente* y puso otras, pero la versión más rotunda de la epopeya nacional son los murales de Diego Rivera, y su negación más conspicua, las novelas de Revueltas (mito contra mito y hay que recordar que los dos fueron comunistas). Revueltas responde a la explicación gráfica, Positiva, monumental del muralismo con una historia sin mayúscula, con la presencia de sótanos, drenajes profundos inundados de agua negra y roedores, con angustia existencial, sinrazón de la razón y escepticismo de la fe, confianza ciega en el Milenio igualitario y llanto por la perversión de la ideología revolucionaria.

Revueltas escogió lo singular para ejemplificar. En una nación sin movimiento comunista de envergadura optó por escribir sobre los comunistas. Desde su primera novela, *Los muros de agua* (1941), sacó la cámara de la escena del héroe positivo del realismo socialista y llevó a los militantes a un infierno que les pertenecía en contra de su voluntad, en compañía de enanos, sífilíticos, rateros y prostitutas.

Si el campesino era la imagen ideal de la ideología nacional, *El luto humano* (1943) los convirtió en fantasmas atrapados por la moraleja metabólica de un eterno diluvio universal. Si la conversión/comunión entre marxismo, nacionalismo y obrerismo hizo del Obrero la imagen prometeica del futuro social, la ausencia en la obra de un escritor comunista de obreros y la preponderancia de los marginados y criminales era una respuesta a la mitomanía política y a la fantasía ideológica. Negaba a la razón del Mito del progreso el uso de su sujeto histórico por antonomasia.

Las novelas de Revueltas se levantan sobre los residuos, la porquería y la rabia que está, como estiércol y mundo de sombras, atrás de la demagogia nacional; negación de la idealidad de los sujetos míticos, las contradicciones que se desplazan en los sótanos del Monumento Nacional.

Una historia del mito en la literatura mexicana no puede ahorrarse la crítica revueltiana. Sus novelas se sitúan en la otra orilla que razón estatal y acervo heroico no quieren mirar: negación de la gracia campesina, omisión del sujeto obrero, reflexión sobre la violencia existencial del Poder (la primera en México) e ilustración del mundo social como cárcel de la sensibilidad. Destapó los personajes demoníacos que nadie, en ninguna novela mexicana, había podido soportar. Revueltas renunció a hacer de su crítica del Mito un nuevo mito *nacional*; planteó un mito universal. Como Stirner, Revueltas imaginaba el fin de la historia, como el llanto y la risa de un último hombre sentado sobre una roca, presenciando el espectáculo de la devastación universal. No le bastaba un mito nacional para justificarse, ni su pasión por la utopía comunista. Fue el primer escritor mexicano en rebasar las limitaciones de lo nacional para ponerse a la hora de la decadencia occidental.

Juan Rulfo o la muerte de la tragedia, el derrumbe del Señor del Poder Mexicano. Carlos Fuentes o el tiempo de la comedia, la excelencia y las limitaciones en la disección de una mediocre sociedad burguesa. José Revueltas o la negación de los mitos nacionales a favor de los sótanos que los sostienen, de la utopía como necesaria desesperanza. La trinidad de la novela mexicana de medio siglo manipula y complica las relaciones posteriores de la novela con el mito.

IV. DERROTA, POSPOSICION DEL MITO

Rulfo y Fuentes dieron a los escritores de la generación posterior (nacidos en los treinta y los cuarenta) la oportunidad de vivir un Renacimiento novelístico, donde el campesino, la Nación-ante-el-espejo, la desolación ante la lucha revolu-

cionaria eran temas que para fortuna de todos habían sido agotados. Esa paz frente a los sepulcros míticos permitió la escritura de grandes novelas: *Farabeuf* de Salvador Elizondo, *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, *José Trigo* de Fernando del Paso, *Gazapo* de Gustavo Sáinz, *De perfil* de José Agustín, *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo, *La casa en la playa* de Juan García Ponce. La novela mexicana compartía plenamente el tiempo de la novela universal: tenía tanto derecho como Bataille a glosar la tortura china y el erotismo negro (Elizondo), a jugar con la idea misma de la novela y hablar de Hitler y el romano Tito Livio (Pacheco), a la novela-catedral que es negación de la novela (Del Paso) a la recuperación del habla de los jóvenes y a escribir la *Entwicklungsroman* mexicana (Sáinz y Agustín), al delirio dantesco de los sentidos (Melo) y a la intimidad de los cuerpos (García Ponce). Los novelistas mexicanos comían en todas las mesas, alcanzaban todas las lenguas y escribían sin traumas mitológicos. Rulfo y Fuentes les habían limpiado el camino. Revueltas escribía en secreto.

Pero la historia se reveló contra la paz de la novela. Jugada sucia del tiempo que obligó a la novela a abandonar, o por lo menos a dudar de las veleidades cosmopolitas y a mirar de frente, otra vez, recurrente pesadilla, a la Nación que pretendían haber sublimado. A casi veinte años de distancia podemos decir que el mayor desastre ocurrido a la novela mexicana contemporánea fue el movimiento estudiantil de 1968. Movilización democrática masacrada e interrumpida pero con un éxito posterior considerable, la del 68 impuso a los novelistas una obligación moral e histórica de la que se creían disculpados: nuevamente había que interpretar a la Nación, curar sus heridas, organizar la palabra civil contra la ignominia estatal, impedir la destrucción de la memoria por el poder-que-es-olvido.

Por lo menos, durante una década la preocupación fundamental de los narradores mexicanos fue la escritura imposible de un libro que no llegaría: *la novela del 68*. Enumerar las tentativas sería costoso e injusto. Era una obligación moral, una afrenta personal, una exigencia emocional. Pero la literatura se enfrentaba a una operación difícil: la de la interpretación súbita de un *mito laico*. La memoria constituyó con rapidez la potencialidad literaria del movimiento estudiantil de 1968. Las lecturas novelísticas del mito laico no llegaron más que a honestos testimonios, destellos de amargura. La fragmentación plenamente finisecular de un sentido unívoco de la realidad cayó primero que nadie sobre nuestros novelistas. La gran novela sobre el 68, exigida generalmente desde la perspectiva del cuadro realista/naturalista que ordena la realidad, nombra personajes, cita a juicio a los verdugos e inflige penas o castigos morales, nunca llegó. La naturaleza contemporánea de un mito vivo impedía una cristalización arquétipica. Curiosamente fue José Revueltas el único escritor que entendió la

imposibilidad y dio una respuesta. Su *nouvelle El apando* (1969), escrito en prisión como consecuencia de su participación en el movimiento, es lo más emblemático que se escribió sobre el movimiento, justamente porque no lo menciona, prefiriendo una violenta metáfora de la opresión carcelaria y la condición humana. Otros, como Jorge Aguilar Mora, con *Si muero lejos de ti* (1979), escribieron sobre 1968 una novela que asumía como textualidad la imposibilidad del proyecto.

La pretensión de atrapar el mito laico ha ido disipándose, posponiéndose. Como el trauma no se reflejaba en Historia, cuyas dimensiones no podían leerse en la novela (la obra literaria más importante fue una crónica, *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska), era necesario esperar la aparición plena del mito. La tristeza, la soledad de la novela frente a una historia incomprensible e inenarrable, se ha ido curando.

¿Cómo es la novela mexicana de los años ochentas? Se dice, llegando ya a ser un lugar común de la crítica mexicana, que la narrativa marcha atrás de la poesía. En efecto, los poetas mexicanos están cumpliendo ya un siglo de pasarse, por lo menos cada lustro, de mano en mano la antorcha de la excelencia. Pero esta década terrible está gestando novelistas poderosos.

La ocupación de estas notas ha sido la relación entre la novela y el mito. Una sociedad convencida —ya sea en la equivocación— de su prosperidad y su Progreso tiene poco interés en recrearse en su conflicto con el mito. En México, la crítica de los mitos nacionales en la novela surgió como reacción, eslabón del pensamiento crítico. La decadencia económica y moral del Estado mexicano, que camina a la par del callejón sin salida del siglo, producirá nuevos mitos, develará ríos subterráneos y creará otros conflictos. En tanto, podemos adelantar algo de lo que se afirma.

La demolición rulfiana ha sido definitiva. Si acaso, es visible la reaparición de los temas rurales, pues tiempo y mundo campesino siguen existiendo y con ellos la permanencia del trovador rural que persiste. Un escritor como Jesús Gardea (1944) reelabora en ese sentido.

Basta mirar desde afuera la mortal oscuridad tóxica que envuelve a la Ciudad de México para saber que *La región más transparente* no volverá a ser escrita. La ciudad-monstruo es una de las obsesiones brutales de la literatura nacional. Nos encontramos probablemente en la antesala de un nuevo mito, en este caso plenamente agónico, pero que hasta el momento no se ha expresado en libros definitivos. Sobre indignación y falta penetración, un nuevo costumbrismo recurre al habla popular como único recurso. Son más bien las miradas nostálgicas y críticas como la de José Emilio Pacheco en *Las batallas en el desierto* las que logran una presencia que un presente demasiado irritante no puede lograr.

Si la ciudad es inenarrable por agotamiento de cualquier recurso dramático que exprese lo inverosímil, apenas un novelista todavía inexperto ha dado una pista. *Falco* de Humberto Rivas (1955) es un libro extraño donde la ciudad desplaza su carga mítica hacia lo más real en ella: su naturaleza de pesadilla de terror policíaco y alucinante.

Como en ningún otro caso, ha sido la crítica del mito realizada por Revueltas, después de una pléyade de discípulos que tomaron del maestro sólo sus defectos, la que ha encontrado un heredero, un corrector y un antagonista. Con su novela *Al cielo por asalto* (1979), Agustín Ramos (1952) ha puesto al día, acorde con los tiempos, el conflicto entre la desesperanza y la fe que Revueltas agotó en sus novelas. Sin ser un escéptico radical, Ramos ha puesto un contrapeso al milenarismo bíblico de Revueltas, aplicando a la novela de tema político un rotundo Concilio de Trento, donde la tragedia última ya no se localiza en el fin de la Historia sino en el infierno cotidiano.

Del cajón de residuos de los mitos nacionales surge una nueva vertiente. Un novelista ya maduro (Sergio Pitól con *El desfile del amor*) y otro que comienza (José María Pérez Gay con *La difícil costumbre de estar lejos*) llenan a la novela de la nostalgia crítica que actualmente padece la cultura mexicana. Su actitud ante la historia ya no es la preocupación por pontificar ni los deseos de veracidad. La rica historia mexicana es desordenada por escritores como Pérez Gay y Sergio Pitól, utilizada para fabular. Si ellos escarban en los treinta y los cuarentas, autores como Juan Tovar (1941) utilizan recursos alegóricos y teatrales para mirar a los sesentas (*Criatura de un día*) o un cuentista como Héctor Manjarrez (1945) con *No todos los hombres son románticos* enfrenta con una prosa contundente e ideológica los nuevos mitos, laicos y espirituales, que generó el pasado inmediato.

Un observador atento encontrará en la cultura mexicana de 1985 la soledad y el vértigo que produce el cansancio y la muerte de los grandes mitos. Habrá que esperar, si hay tiempo, una nueva estación para congelar el matrimonio entre el mito y la novela.