LA ORIGINAL NARRATIVA DE ARTURO AZUELA

POR

JORGE RODRIGUEZ PADRON

Arturo Azuela es, dentro de la promoción de escritores mexicanos nacidos en los años treinta, un caso excepcional. Y no sólo por su tardía dedicación a la literatura; también por su independencia, porque procede de un campo profesional que, si no ajeno, sí se considera como algo distante, o marginal, con respecto a la creación literaria. Excepcional, además, porque su obra se construye en torno a una voluntad recuperadora de la memoria, con un explícito desco de fidelidad histórica: mas que un intento de indagación crítica en la personalidad mexicana (que lo es también, pero en segunda instancia), Azuela quiere que sus relatos sean una explicación de sí mismo, y una justificación del impulso azaroso, inesperado, que —en un momento de su vida— lo pone en el camino de la ficción novelesca. En la narrativa de Arturo Azuela, como trataré de explicar, existe siempre una tensión evidente entre experiencia y palabra, personalizada esta última en determinados protagonistas custodios de esa voz que conserva la memoria viva del individuo y de la colectividad, y que al hacerse realidad literaria plantea un conflicto crucial entre el testimonio y la fabulación —entre el testigo y el escritor— que constituye el elemento vertebrador de todas las novelas.

La obra narrativa de Arturo Azuela se caracteriza —al menos hasta el presente— por su precisa unidad. No se trata de una serie de novelas independientes, sino que cada una de ellas contribuye, sucesivamente, a la creación de un mundo novelesco muy particular, con un espacio propio y con unos personajes perfectamente singularizados, pero cuyas raíces se hunden precisamente en ese universo construido por el autor. Estas criaturas de ficción habitan, pues, un territorio literario que les pertenece en exclusiva y dentro del cual desarrollan una acción que condiciona, también, ese tiempo característico de la narración: un pasado que, como tal, resulta siempre mucho más lejano e inquietante de lo que cronológicamente es; pero, a la vez, tan próximo y vivo que, sin él, el presente de los acontecimientos narrados no sería tal, ni tan verdadero: para que los protagonistas de las novelas de Arturo Azuela existan como tales es imprescindible la

presencia constante de su pasado, la *realización* del mismo que en aquellas se cumple. Todo esto nos obliga a entender que el microcosmos creado por Azuela establece sus propias leyes y se organiza estructuralmente de acuerdo con las mismas: una coherencia indudable reflejada en la unidad aludida; pero que determina también una personalidad y un sentido no exentos de intención, pues ese universo novelesco sin fisuras adquiere —poco a poco— una vitalidad sorprendente y una cálida proximidad, a causa de la exploración en el lenguaje llevada a término por el novelista con la minuciosa atención del científico que es, con la rigurosa disciplina del virtuoso que quiso ser y, sobre todo, con una rara espontaneidad que parece contradecir las anteriores exigencias y establecer unos matices nada artificiosos, en ese discurso suyo definido siempre por la personalidad muy marcada de unas voces que delimitan su territorio y que —al mismo tiempo— lo convierten en reflejo vivo de una realidad que nunca se nos escamotea, pero que sí se nos ofrece desde su *lado moridor*, como ya explicamos. Las coordenadas establecidas con toda precisión por esas voces y por ese lenguaje tan característicos desbordan siempre la linealidad anecdótica de los sucesos que han dado origen al relato y los convierten —gracias a la fuerza mágica y afectiva de la palabra coloquial— en ficción que despliega sus propios recursos, que se desarrolla de forma autónoma y de acuerdo con esas leyes a que nos hemos referido.

El tamaño del infierno^{*}, su primera novela, resulta un relato sustancialmente épico, tanto por el desarrollo de la aventura como por la fórmula narrativa escogida por el autor para contarla: se trata de una composición coral donde a la voz del narrador sirven de contrapunto esas otras voces que, sucesiva o simultáneamente, dramatizan la historia. Y entre todas quieren definir el mito, como testimonio del origen, y -en última instancia- encarnarlo en un tiempo y en un espacio propios: reconocerlo en el pasado, pero realizarlo en el presente, anulando con el de la fábula la distancia que media entre ambos tiempos. Pero tal empeño se ve obstaculizado por la incomprensión de aquellos que no ven cómo la historia de Jesús —mesías y redentor, en cierto modo: de ahí el carácter simbólico que decíamos— sólo se justificará, con su propia verdad, si mantiene el carácter legendario que las voces de la narración le han adjudicado. Cuando la novela comienza, el tiempo de la aventura ya se ha agotado; aquella forma de vida se halla condenada a la extinción o al olvido. Recuperar esa memoria original con una palabra capaz de hacerla presente, de devolverle su vigor primitivo en medio de una colectividad familiar dispersa y cuya personalidad se ha diluido poco a poco, supondrá restablecer la dimensión telúrica de esta última y el carácter fundacional que el relato exige para ser —también— indagación crítica en el destino de aquélla, tan decepcionante y

^{*} 5a.ed., Barcelona, Seix Barral, Nueva Narrativa Hispanica, octubre de 1980.

vulgar después de la apasionada entrega a la esperanza que había supuesto la lucha revolucionaria.

Como Yáñez o Rulfo —sus dos antecedentes más ilustres—, Arturo Azuela destaca esa trágica vinculación a la tierra que marca a sus personajes, haciendo que la palabra construya una relación sensual e irracional entre esas criaturas y su mundo que es *otro mundo*: allí, como en el Jalisco del cual los tres escritores proceden, y como en todas aquellas sociedades cuya identidad histórica está sometida al albur de unos acontecimientos de los que tales criaturas no son protagonistas sino víctimas, las fuerzas determinantes de la vida se originan en una urgencia de los instintos y las sensaciones, y acúan con un determinismo de claro matiz religioso que los liga inexorablemente a su origen (“No hay nada que hacer, el hermano está muerto y la suerte se ha roto por esta oscuridad que salió del infierno de los malvados presagios”, p. 113). Así, esa relación elemental y esa sensualidad primitiva alimentan la memoria (“... los sonidos de la madrugada de Lagunillas del Rincón le llegan sin darse cuenta; aquellas hojas de los olmos y de los sabinos que daban vueltas (...) el agua del Río de la Misericordia que sacudía las paredes del puente (...) las primeras campanas de la parroquia que se escurrían entre las cuevas de la Mesa Redonda ...”, p. 319); desvelan el sentido de ciertos signos portadores de la verdad (“Sale un gavilán de las alturas del mural del poniente y apenas se puede ver el círculo de su vuelo que se pierde entre los astros que se van apagando. El caporal prende su cigarrillo de hoja y prepara una rama de eucalipto para la fogata, como si fuera el último cirio que despidiera a los últimos barruntos de la noche”, p. 346); provocan determinadas reacciones viscerales en los personajes (“Aunque la mera verdad, yo creo que usted se quiere curar de otros malestares, de esos ruidos que tiene pegados a los huesos y que le revientan la calma”, p. 375). La narración se contagia así de un aliento poético donde historia y leyenda son la misma cosa, donde magia y religión intercambian sus valores, dando una particular vitalidad a la prosa de Arturo Azuela.

Pero esa intención recuperadora del origen se va haciendo crítica, a medida que la historia familiar avanza y conforme las sucesivas generaciones van perdiendo la conciencia de su verdadera identidad. Al ser primero rural y después urbano el espacio en que la narración se desarrolla, al contar un proceso de integración imposible, al hacerse patente el cerco impuesto por el habla a la pretendida incorporación de los personajes a un medio que les es ajeno, el escritor se impone la revisión de toda una mitología cultural, por medio del contraste entre la vida entregada a la pasión amorosa y a la romántica agitación de la lucha revolucionaria (lo que hace el héroe) y la de aquellos otros que, ajenos a tal vibración humana, consumen su tiempo en la pantomima constituida por amoríos fugaces y por el sucedáneo de la pasión ideológica, que resulta ser el entusiasmo

por el fútbol. Tomando, pues, la Revolución como punto de partida, el autor se dispone a arrojar luz sobre los cambios producidos en la sociedad mexicana, personificados en estos seres perdidos, sin firmes convicciones, y que cambian a medida que lo hace la ciudad, ese nuevo y neutro espacio en el cual se establecen. Las voces del pasado, borrosas o difusas, son la memoria transparente, las voces nítidas pero superficiales de los jóvenes que habitan la ciudad en el presente, oscurecen más y más aquella vigorosa razón de existir. Sólo el engaño, urdido por la magia de la palabra y alimentado por la frivolidad de los personajes, será capaz de remover las conciencias de quienes, adormecidos o descreídos, desconocen la verdad, o sólo la admiten cuando es buena para sus intereses.

El origen de *El tamaño del infierno* es, pues, una voz común, popular, colectiva, cuyo carácter inquietante, cuyo poder de sugestión, le viene de su perfectamente subrayada oralidad: el texto se organiza como un magma único, en el cual —sin embargo— se matizan las diferentes voces, aportando cada una su particular tonalidad, sin que el autor deba identificarlas con otros recursos (sean cláusulas introductorias, sea una gráfica diferencia entre los segmentos narrativos y dialogísticos) diferentes al propio ritmo del discurso. Son voces que participan de una viveza y de un dinamismo notables, pues persiguen aquella identidad perdida que todos quieren recuperar, haciendo presente la aventura, la libertad, el carácter primario del héroe ausente; voces que, al hacerlo así, determinan desde muy pronto un contraste entre el desarrollo arborescente que las caracteriza y el empobrecido estatismo del discurso de aquellos otros que, a este lado del tiempo ya, sólo aceptan a las primeras como ficción (“Después de algunas horas, ya tenían preparado el rescate de mi tío Jesús, el tío abuelo de todos ustedes, del que se desapareció a fines del siglo pasado. Ya habrá mucho tiempo pa platicarles el resto de la historia de aquel aventurero legendario”, p. 114).

También las voces lo habían sido todo en la novela de Juan Rulfo, por ejemplo. Pero Arturo Azuela, en lugar de someterlas a la presión de lo inexorable, les concede una distancia temporal (e intelectual) con la cual pueden asomarse al pasado desde la ventajosa posición de una perspectiva crítica —y a ella se sumará, como veremos, la del propio autor. El texto es algo a cuya construcción asistimos: nos transmite la historia, pero deja siempre a la vista los mecanismos que la hacen posible precisamente de aquella manera. En Rulfo, todo quedaba envuelto —y las voces también— en una atmósfera inquietante, de tan decisiva influencia, pues su discurso se aísla por completo de toda realidad que no fuese la del ultramundo en que discurre la acción de aquellos seres suyos, solitarios, elementales y simbólicos. Azuela, al implicar su relato en el ocurrir de determinados acontecimientos históricos, o cuando incorpora al mismo una realidad que, en algunos momentos, puede resultar vulgar por su cotidianidad, maneja con particular sabiduría una

perspectiva irónica diferente: aquella de la cual participa, como miembro que es, de una generación más descreída y crítica. Las voces de su novela se ponen en movimiento impulsadas por una necesidad urgente de contar, pues éste es el medio más eficaz para iluminar los rincones de la memoria donde se halla agazapada la identidad que se busca: el cuento (y la canción, que es otra forma recurrente de matizar las voces del relato en la obra de Azuela) recupera el sentido unánime del lenguaje como expresión de una muy peculiar solidaridad; y opera también como elemento transfigurador de la palabra, haciendo que ésta recree la historia en el otro lado de la realidad, que no es el ultramundo rulfiano, sino el espacio y el tiempo físicos del propio discurso, teñido de una específica afectividad, de una diversidad sorprendente, pero sin perder nunca *el compás*¹.

Pero, como ya advertí, *El tamaño del infierno* será principio y referencia constante de todo ese entramado narrativo, perfectamente unitario, que es la obra de Arturo Azuela. A partir de este libro, el autor despliega una indagación literaria de la realidad mexicana de su tiempo, siguiendo dos caminos que entiendo complementarios y que no se ajustan al orden cronológico en que van apareciendo las diferentes novelas. En el primero de estos caminos, caracterizado porque las novelas que lo siguen —como se ha dicho— tienen como protagonista a un grupo familiar o generacional, el autor centra su interés en la acción contada por unas voces que establecen las peculiares coordenadas de espacio y tiempo para que esta acción se transforme en ficción novelesca. En el segundo —y también se dijo— caracterizado porque el protagonista de los relatos es un individuo que sufre un proceso de cambio más o menos radical, la palabra que lo hace realidad es producto de una reflexión, de una meditación y —en cierto modo, también— de un desdoblamiento de la imagen de ese único protagonista que allí mismo, en la historia recuperada por su memoria y por su palabra, puede contemplarse como en un espejo más que crítico (lo es —en el primer caso— la imagen literaria de la colectividad), desengañado.

*Manifestación de silencios*² es la tercera obra publicada por Arturo Azuela, pero sigue —con *La casa de las mil vírgenes*³— la primera opción que hemos descrito. Es una novela que se desea testimonial y crítica, no ya de un desarraigo familiar y de la consecuente pérdida de identidad que el mismo lleva consigo, sino de una conciencia colectiva y generacional muy precisa, en un momento delicado y decisivo para la historia y la sociedad mexicanas. El escritor establece, por lo

¹ En el monólogo que sirve de pórtico a *Un tal José Salomé* se hace explícita referencia a esto que comentamos.

² Cito por la edición de Seix Barral, Barcelona, 1980.

³ Cito por la edición de Argos Vergara, Barcelona, 1983.

tanto, una distancia sobre determinados acontecimientos sucedidos en esos años cruciales⁴ y reflexiona sobre ellos desde una perspectiva plural, derivada de una serie de relaciones personales (y de compromisos intelectuales) donde el componente histórico y moral de las mismas descubre *El laberinto de la soledad* como espacio definitorio de esa generación intermedia que es víctima del proceso histórico por ella misma protagonizado ("Gabriel sintió que todo se hacía una madeja interminable, cabos sueltos, nudos por desatar, murales imaginarios y espectros ubicados en la maledicencia", pag. 14). Por eso, Azuela plantea su relato como una encuesta o investigación con que regresa, quiere hacer luz en aquel tiempo confuso que es el suyo, y conocer la verdad de esos otros dos personajes símbolo del grupo generacional al que pertenece: Jose Augusto y Domingo Buenaventura. En torno a ellos se desarrollará el relato y, por su intermedio, la mirada con que Gabriel recupera el pasado inmediato se establece desde otra perspectiva, confirmando la inutilidad y el vacío de lo que, en un principio, se creyó conquista definitiva. El título de la novela es así doblemente expresivo: *manifestación* como testimonio, pero también como opción o decisión; silencios como vacíos de respuesta, pero también como implícito reconocimiento de la culpa o aceptación de la parte de responsabilidad que ese grupo reconoce tener con respecto a la crisis en medio de la cual se debate a lo largo de la novela.

En este sentido, la historia se ofrece como una confusa penumbra, como una máscara que es preciso arrancar para asomarse a la verdad, por muy dolorosa que ésta pueda resultar; para poner al descubierto la vergüenza y la culpa desde una abierta actitud moral (cada capítulo desemboca en una conclusión censora que apunta al vacío descubierto por la conciencia crítica de esa colectividad, encarnada en Gabriel: "También pensé que ya era insoportable seguir viviendo en torno a símbolos de los heroísmos falsos y en la esencia de nuestra propia sordidez" (p. 58). Y la narración se ordena en fragmentos diversos y aislados de una misma historia que desembocan juntos en ese momento en que los pone de nuevo en marcha una voz narradora a cuyo conjuro vuelven a vivir, aunque despojados ya de la retórica tras la cual se quería ocultar la identidad conflictiva en ellos contenida, por el temor de darse de bruces con esas raíces tan complejas. Un ejercicio de honradez y de humildad al que se había resistido siempre la sociedad mexicana, incluso en sus niveles más cultos, como ya había explicado de forma penetrante y exhaustiva Octavio Paz. Pues lo que se descubre tras esa máscara es el silencio; y la

⁴ Arturo Azuela empieza a escribir en medio de esa crisis profunda que protagoniza su generación; pero la novela sobre tal circunstancia no podrá escribirla hasta algunos años después. En ese tiempo, dice: "aún no tenía yo perspectiva histórica para escribir esta novela" (vid. J.J. Armas Marcelo, *Diario 16*, Madrid, 19 de febrero de 1981).

experiencia de afrontar ese vacío exige la recuperación de la vida en estado puro, sin tergiversaciones ni ocultamientos. Arturo Azuela, como los otros escritores de su generación, se atreve a dar este paso y a mantener la necesaria objetividad para contestar, de forma eficaz, a las continuas deformaciones emotivas sufridas por esta historia.

El personaje que inicia la encuesta en *Manifestación de silencios* no renuncia a ser conciencia lúcida de su generación, ni se deja vencer por el miedo a los falsos sentimientos, sigue adelante, por muchas que sean las dificultades que encuentre en su tarea: unas veces, porque es víctima de una confusión; otras, porque los datos que busca se pierden en los pliegues de una memoria frágil y deformadora. La llegada de Gabriel y su intromisión en la aparentemente estable sociedad a la cual regresa produce una reacción de perplejidad entre quienes, desde dentro, han vivido los acontecimientos que él ahora se propone investigar; y esa extrañeza acaba por romper el status logrado, el orden tranquilizador que —rutinariamente— ha dado respuesta a las inquietantes preguntas sobre el origen y la identidad de un proceso histórico exaltado una y otra vez hasta la desmesura del mito. Esa rotura se producirá, de forma simultánea, por la intromisión interrogante de Gabriel y por el progresivo deterioro de la situación social y política que conduce a los trágicos sucesos de octubre de 1968, cuando la ciudad de México se apresta a consagrar el espejismo de la paz y del progreso económico con la celebración de la Olimpiada de aquel año⁵. *Manifestación de silencios* nace en esa circunstancia histórica concreta, pero el novelista va mucho más allá de la simple crónica narrativa. Como ya explicamos, la mirada del escritor hispanoamericano es forzosamente una mirada lateral, ambigua, irónica y, por tanto, deformada por el espejo cóncavo del lenguaje; así los sucesos históricos de esas fechas discurren, en la obra de Azuela, como una corriente subterránea, latente, que aflora, primero, en forma de simples *flashes* o instantáneas que quiebran el duro caparazón bajo el cual se hallan ocultas tantas miserias y tantos miedos; después, poco a poco, va cargando de violencia contenida todo aquello que, en la superficie de la anécdota, es un reconocimiento sólo en apariencia sentimental o emotivo de la verdad, acabando por liberarse con un estallido que supera aquellos límites impenetrables y se extiende por doquier, en un exacto despojamiento catártico:

⁵“Todo lo que, en el fondo, era una simple utopía —dice Arturo Azuela— y era presentado como alabanza al Gobierno, todo lo que suponía ejemplo y producto de madurez política, era un espejismo (...) El movimiento estudiantil rompió con todo aquel espejismo. El lema gubernamental rezaba así: *Todo es posible en la paz*. Pero los estudiantes repetían: *Todo es posible en la paz*, también el asesinato” (Vid J.J. Armas Marcelo, loc.cit.)

Ya estábamos a punto de olvidarnos de nosotros mismos, de dejar a un lado los interrogatorios, la reiterada farsa de conocernos más a fondo, de ahondar en nuestras conciencias o en nuestras ambiciones, cuando sentimos que la noche se iba moviendo, que entre noticia y noticia (...) 'los vientos más oscuros se acercaban, huellas prontas para la traición y las torturas, las imposiciones estériles y las persecuciones absurdas. Nadie lo hubiese sospechado; ni Sebastián, ni Martín, ni Buenaventura hubiesen imaginado que un antes y un después estaban por llegar, un tránsito de asombros inauditos, que muy pronto íbamos a tener a nuestro alcance la angustia verdadera y las visiones de una ciudad distinta, sitiada, apoderada por cientos de miles de manifestantes y después por el silencio y las infinitas formas de la estupefacción (p. 148).

Lo que Gabriel encuentra a lo largo de su exploración son recuerdos fragmentarios que se superponen, cada uno con su particular punto de vista y con sus especiales matices afectivos, y que hablan de aquella realidad sin la distancia y sin el desapasionamiento imprescindibles. Las voces que se apresuran a contestar la encuesta del amigo que vuelve ansioso de saber, se constituyen en el único nexo con el pasado y en una forma de personalizar el recuerdo. En cierto modo, cumplen la misma función que desempeñaban en *El tamaño del infierno*, pero nótese que ahora estas voces no se caracterizan sólo por la oralidad; diríamos que el discurso narrativo se desarrolla en dos tiempos: uno, primario, que es el de la oralidad, pero éste no será asumido por la novela hasta que no se convierta en texto escrito, en el necesario contrapunto crítico del primero, por medio del cual el escritor conseguirá que su personaje recree todo aquel mundo al tiempo que descubre su doble fondo. La palabra de los protagonistas se integra entonces en el relato, como documento que confirma y sirve de ejemplo a la perspectiva objetivadora fundamental que se halla en poder de Gabriel. Arturo Azuela, sin embargo, incorpora en este libro a un segundo personaje-testigo, complemento del anterior. No sólo porque observa la realidad desde dentro, pues no se ha desvinculado de ella temporalmente como el primero, sino porque su manera de realizarla literariamente, de hacerla texto escrito, es distinta también. Gabriel aplica una mirada objetivadora, quiere —por encima de todo— saber, tener una información fiel de la verdad. Se apropia de todo, incorpora a su investigación, uno por uno, los datos que va conociendo, para llegar a la desalentada conclusión del final: lo único que ha conquistado es el silencio, la soledad ("abrió una página al azar y se detuvo en sus rumbos envilecidos y en el itinerario de sus muertos. Otra vez se desvanecían los pasos de amigos y de espectros y creyó tener las plazas, los callejones, las buhardillas, la ciudad entera con su manifestación de silencios para él sólo", p. 331). Domingo Buenaventura, por su parte, se aproxima a la realidad con una mirada subjetiva y cargada de intención creadora; su propósito es transformar todo aquello en materia novelesca,

en otra realidad que viva por sí sola, en un tiempo y en un espacio puramente textuales. Domingo Buenaventura se agota en el esfuerzo de iluminar la realidad con la ficción; entrega su vida para lograrlo y, al final de su voluntarioso esfuerzo, el texto queda; los personajes viven más allá de las contingencias históricas que los determinan.

Lo importante en la narrativa de Arturo Azuela es el modo en que los personajes y los hechos reales que constituyen la propia biografía del escritor se establecen—al ingresar en el espacio novelesco—en otras coordenadas de tiempo y lugar, y cómo una vez allí van encontrando las señales de su vida y la significación que las mismas aportan a esa acción que resulta histórica y novelesca a un tiempo. Tal vez la evidencia recurrente de que todo logra aclararse demasiado tarde, cuando ya nada puede hacerse para trocar el destino de las criaturas, acabe por conferir al relato ese vigor y esa riqueza que alimentan su objetividad e independencia como tal; pero también su valor estético, más allá del mero testimonio. En *El tamaño del infierno* (y, como veremos, en *La casa de las mil vírgenes*, la intriga explica a los personajes de forma suficiente, y la distancia irónica que se adopta frente a los hechos se basa en la extraordinaria emotividad desplegada por las voces que, sin intermediarios, crean la anécdota. la influencia del tema familiar resulta así decisiva para que la tonalidad afectiva sea también una forma de lograr un mayor y más directo contacto con la verdad. En *Manifestación de silencios* se desarrolla más una explicación intelectual de la narración; los elementos distanciadores ya no son de carácter afectivo sino estético y moral. Los protagonistas de *Manifestación de silencios* ya no son, como los componentes de la familia que se desintegra en *El tamaño del infierno*, personajes libres a los que, poco a poco, devora su nueva condición. El grupo de intelectuales protagonista vive ahora encerrado en sí mismo, y aun cuando intente escapar de tal situación lo hace sólo a través de un sucedáneo (el personaje de José Augusto) cuya peripecia, en realidad, sigue atada a los mismos miedos y a los mismos complejos. Por ello resultan especialmente significativas las secuencias que Arturo Azuela dedica a las relaciones entre José Augusto y Laura, y la manera en que las dispone: los dos personajes ejecutan, de forma simultánea, acciones similares y con la misma expresiva gestualidad, intentando buscarse el uno en el otro; sin embargo, nunca llegan a coincidir: el tiempo y la distancia crean una frontera insalvable, pero también —como adivinaremos pronto— el miedo que los posee y que les impide sincerarse actúa como un impedimento mucho mayor.

La casa de las mil vírgenes (como sucediera en las dos anteriores) se conforma como una novela pura, en el sentido de que una realidad inmediata —geográfica y social, con nítidos perfiles urbanos— se halla trascendida en ficción desde el momento en que se ofrece con la peculiar personalidad que le confieren sus

protagonistas, y porque la palabra que éstos usan para contar su anécdota (el discurso narrativo vuelve a pertenecer, casi en exclusiva, a las voces que se convocan e integran en el relato) opera como expresión del deseo que todos tienen de reconocerse en ese mundo tan característico. Luis Izquierdo ha dicho, y con razón, que el sentido del libro se orienta “en una clara bifurcación. De una parte, el carácter de crónica interior, confesada así como posible desde el suceso cotidiano (...) y, de otra parte, el papel del cine como desdoblamiento utópico — y vicariamente existencial— para los adolescentes que entrecruzan sus vidas, a través de las páginas”⁶. No en vano el origen de toda la narrativa de Azuela es una experiencia personal, autobiográfica, que se desprende del narrador para encarnarse en voces y criaturas que manifiesten su riqueza novelesca. En el relato que nos ocupa, el espacio (ese barrio perfectamente acotado desde la nota prologal) y el tiempo (esas vidas que se identifican de modo absoluto con los lugares en que transcurren, al margen de toda alteración contingente e inevitable de los mismos) forman una perfecta unidad de ficción, sostenida por la intriga resultante de trasladar al primero la atractiva vitalidad que anima la acción de los personajes.

La casa de las mil vírgenes es así la novela que completa esa visión de una identidad colectiva que comenzó a dibujarse en *El tamaño del infierno*, por cuanto las relaciones entre los protagonistas y su espacio que en su tiempo se organizan como una intriga unitaria, manejada con habilidad por un autor que hace confluir las tres historias —cada una con sus rasgos peculiares— en unos pocos días de noviembre, “a más de siete años del final lamentable de aquel prostíbulo”, y en el vigoroso relato de los personajes, iniciado a partir de la vuelta del Artista: “como si el sábado de noviembre fuera un día de resúmenes y conclusiones”, la acción recordada se hace presente y reinstaura aquella vertiginosa actividad que había conjurado la vida en torno al centro matriz del barrio y la Casa, castillo encantado y templo a la vez; paraíso de placer y yacija final de un destino abolido por el tiempo (“la Casa no existió en realidad, es la suma de muchas casas que existieron”); pero también centro motriz de una historia colectiva que inaugura constantemente el espacio de la fábula (“una dimensión desconocida donde los ruidos eran otros y la medida del tiempo distinta [...]. Entrar ahí, a unos cuantos metros de la Alameda, muy cerca de donde cada uno vivía, era como llegar a ser testigo de un desafío arbitrario y a todas luces injusto: la Casa en pie y el tiempo inexorable horadando sus cimientos”, p. 121), porque es al unísono ruptura del tiempo sin tiempo de la infancia e ilusión engañosa de inmortalidad.

⁶ Vid. “Una espiral de la adolescencia”, *El País-Libros*, Madrid, 6 de noviembre de 1983. Libros, Madrid, 6 de noviembre de 1983.

Precisamente esa ilusión engañosa de inmortalidad preside la peripecia de los dos personajes protagonistas de *Un tal José Salomé*⁷ y *El don de la palabra*⁸. De alguna forma, ambos quieren perdurar como individuos, oponiéndose a la evidencia de un mundo que cambia, y que ya no volverá a ser nunca el mismo, por mucho que se empeñen en creer lo contrario (es el caso de José Salomé) o por dura que sea la lucha contra la presión de un tiempo final, a medida que se encaminan hacia otro origen que los justifique como tales individuos (es el caso de Ana María, la protagonista de la, por ahora, última novela de nuestro escritor). Ninguno de los dos tiene sitio en el mundo en donde les ha tocado vivir; más que marginados son desclasados, individualidades que se resisten hasta el final a aceptar su condición. En el primer caso, entregan su vida para vencer, con el ejemplo de su tenacidad, la potencia avasalladora de un progreso irracional y desmesurado, ciego y sordo a la verdadera vida y a la humanidad sobre las que —pisoteándolas— se alza prepotente; en el segundo caso, se rebelan contra una vida en apariencia llena de contenido y de triunfos, para descubrir al individuo que sufre y alienta bajo una máscara tan llamativa. Hacerlo así supondrá para el personaje un triunfo sobre sí mismo y sobre el mundo al que creía pertenecer, de alcanzar una verdad no sujeta a los lances y azares de las circunstancias o a la condición efímera de una vida engañosamente dedicada a los otros. Son dos novelas, pues, donde el protagonista, como individuo, centra la narración; pero de forma sustancialmente distinta en cada una, lo que justificará el resultado final de la indagación que ambos llevan a término: la razón que guía al primero tiene un carácter visceral, telúrico; José Salomé se mueve por instintos y por emociones estrechamente vinculados a su origen, a su compromiso irracional con la tierra, a sus memorias de lucha y de placer que casi se confunden con la leyenda: tan lejanos y efímeros han sido, a la vez que tan intensos. La razón de Ana María, sin embargo, tiene un componente intelectual muy destacado, por la extracción social y la formación cultural del personaje (en este orden de cosas, en las antípodas de José Salomé), y porque su acción, en lugar de limitarse a reconstruir escenas o retazos emotivos de su memoria, para mantener a toda costa ese mundo personal que otros quieren destruir (y acaban destruyéndolo en *Un tal José Salomé*), quiere ser un ajuste de cuentas consigo mismo que lo encamine hacia una verdadera conservación, imprescindible para sobrevivir a la situación en que se halla cuando la narración comienza.

⁷ Argos Vergara, Libros D.B., Barcelona, 1982, que Arturo Azuela considera versión definitiva. "La trabajé entre 1979 y 1980 para su publicación en bolsillo en la Editorial Argos Vergara, en España y aquí, en la editorial Leega. Como tú ves, medió casi un lustro entre la edición original (Joaquín Mortiz, México, 1975) y la segunda versión." (De una carta al autor de este ensayo).

⁸ Plaza y Janés, Barcelona, 1984.

En las tres novelas de personaje colectivo, el autor planteaba una sucesiva aproximación a sus criaturas, que se correspondía con esa paciente asimilación del oficio de novelista y con la necesidad de construir una visión personal del mundo donde vive, y con el cual se debate en busca de la verdad. Primero —ya vimos— el autor introduce su punto de vista como una forma más de acercamiento a la acción, enfrentada a la de sus personajes; más tarde, sus protagonistas asumen también ese papel y construyen con lo sucedido (visto por uno, vivido por el otro) un texto cada uno: dos formas de penetrar en el conocimiento de una crisis que, al final, muestra la verdad. Por último, en *La casa de las mil vírgenes*, los personajes (y el autor con ellos) manifiestan una particular proximidad sentimental con respecto al tiempo acabado, con respecto a aquella crisis y a la extinción de unas vivencias íntimas que la edad y los compromisos contraídos ya no permiten recuperar. En las dos novelas de protagonista individual (y no se olvide el componente de riesgo ya advertido), el personaje se convierte en tema: el punto de vista y la peripecia de José Salomé coinciden con el personaje; que se mantenga la tercera persona como perspectiva convencional de la escritura no es más que una forma de manifestar la solidaridad que el autor pretende expresar en su novela. Todavía existe el deseo de dar una visión del mundo, de hacer patente una voluntad testimonial, pero ya la distancia se ha anulado; o, mejor, la establece el propio personaje contando sólo aquello que —en el discurrir de su aventura— le compete como individuo, y haciéndolo desde la ambigüedad subjetiva de los sentimientos. Ana María, la protagonista de *El don de la palabra*, resume en ella el punto de vista, la acción y la palabra misma; su voz —además— pertenece por igual a ella y al autor. El personaje se ha vuelto sobre sí mismo y el desdoblamiento interrogante que lo sostiene como tal se produce porque el autor se mira con ella en el mismo espejo de la conciencia. Ya no importa el testimonio objetivo, ni la visión del mundo que el autor pretenda ofrecernos, sino la sustancia del personaje que lo habita.

Sin embargo, en *El don de la palabra* no existe protagonista complementario de Ana María, como sucede en las otras novelas. La ausencia o presencia de aquélla dependen, exclusivamente, de la voluntad por ella misma manifestada, y —en consecuencia— no es necesaria la participación de otro personaje guardador de la memoria y capaz de hacerla revivir con su palabra: esta también pertenece a Ana María⁹. Su viaje es interior e individual, y su regreso no supone el descubrimiento de su identidad (eso lo ha conseguido durante el viaje mismo), si no el comienzo

⁹ En *Un tal José Salomé*, el personaje de Josefina ya nos insinúa algo de esta independencia; o mejor, de esta integración en una sola criatura de las dos formas recurrentes de desarrollarse la narración.

de una nueva existencia ya libre de los prejuicios que se han ido quedando por el camino, a lo largo de su exploración personal. La palabra y la acción, por tanto, ya le pertenecen de modo absoluto. Ana María asume así, ella sola, las funciones que encarnaban las dos protagonistas en las otras novelas; o mejor, hace suya esa duplicidad (ella hace y ella dice), y en la peculiar relación establecida entre ella y el autor aquella doblez se refuerza (usa la tercera persona, pero siempre con el propósito de ofrecer el ritmo y la intensidad del discurso interior de la primera, certificando de esta forma la total equivalencia entre ambos). Y la fuerza interna que impulsa el relato no aparece aquí intermitente, sino que abre y cierra la novela. Mejor, sirve de comienzo a la aventura de Ana María y se abre de nuevo, al final, con la expectativa de otro augural principio: una representación teatral finaliza al comenzar el primer capítulo y da paso a la anécdota; pero cuando esta última concluye, una nueva representación teatral comienza, y en ella la protagonista ya es dueña absoluta de su personaje: no actúa como vulgar fingidora, sino como poseedora de la verdad que la ha hecho libre, y que le permite utilizar conscientemente esa libertad.

Azucla ha explicado cómo la segunda versión de *Un tal José Salomé* le viene exigida por la necesidad que siente de simplificar lo que había sido -en la primera- exceso de formalismo y de elaboración artística (lo que tal vez restaba verosimilitud al relato); no debe despreciarse tampoco el hecho de que, a medida que el autor se aproxima a sus personajes, y anula la distancia que antes lo mantenía alejado del relato, funcionando como un punto de vista más que cotejar con el de cada una de sus criaturas, la pluralidad y la riqueza subjetiva del lenguaje, vistas sobre todo en *El tamaño del infierno*, y en *La casa de las mil vírgenes*, pero también existen (con carácter más intelectual, menos emotivo) en *Manifestación de silencios*, acaban por neutralizarse, al igual que ha sucedido con las dos individualidades de los personajes que ya son una, resumida en ese protagonista que los contiene a todos, y al autor en ellos. Porque sucede en *Un tal José Salomé*, pero también —y de forma mucho más radical— en *El don de la palabra*.

A la crisis primera de la familia campesina, absorbida poco a poco por la ciudad, y en ella más tarde disgregada, que Arturo Azucla nos cuenta en las dos novelas que dedica al tema, corresponde el sobrecogedor homenaje a las gentes del Rosedal, representadas en José Salomé, cuyo sufrimiento es ejemplo de abnegada resistencia ante una extinción progresiva e irreversible. A la segunda crisis, que es generacional e histórica, desencadenada cuando la colectividad reconoce llegado el momento en que sus máscaras han caído definitivamente, lo que la libera del fingimiento y de la mentira, corresponderá un proceso paralelo, pero vivido, observado y contado desde dentro por esa mujer actriz cuyo conflicto surge, precisamente, de su mayor o menor pertenencia al tiempo, al espacio y al grupo

humano en que ha desarrollado su vida. Una y otra correspondencia, apenas nos fijemos, constituyen el complemento poético de los relatos que les sirven de referencia: se construyen como síntesis individual de aquellas visiones y exploraciones colectivas, y se cargan también de una especial intensidad emotiva, de un notorio patetismo (incluso en la gestualidad superficial de los protagonistas) que destierra toda posibilidad de observación irónica. Y sucede así porque el escritor se ha entregado de forma absoluta en ambas novelas: se ha despojado ya de sus tributos como tal, para —identificado con sus personajes— poder asomarse al vértigo trágico de la vida y de la muerte, sin las servidumbres que en las novelas anteriores lo obligaban a mantener todavía una explícita prudencia. Este es, precisamente, el reto (y el riesgo) que tiene ante sí, a partir de ahora, Arturo Azuela: y que debe aceptar con el entusiasmo y la valentía que lo caracterizan, pero también con la serenidad e inteligencia que tanto lo han ayudado para conseguir esta obra narrativa suya, sin duda original e importante.