LA CIFRA LABERINTICA: MAS ALLA DEL "BOOM" EN MEXICO

POR

FLOYD MERRELL
Purdue University

Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo.

Carlos Fuentes

1. UNA PROSA NETAMENTE MEXICANA.

El derrame reciente de narrativa del "post-boom" en México demuestra, en la cresta de sus olas, un semblante relativamente único. Aunque haya conservado varias características de la llamada "nueva narrativa"—estructura alínea, fractura de tiempo y espacio, fusión de categorías genéricas, experimentación lingüística, el rechazo de imperativos miméticos— trae algunas nuevas. Una de las que más se destacan parte desde 1968, ese "año axial", como lo denomina Carlos Monsiváis (1970, 15), año de "La noche de Tlatelolco", una crisis que, según John Brushwood (1985), ha permanecido omnisciente en la "conciencia colectiva" de los escritores mexicanos, tanto en la de los establecidos como en la de los de la nueva generación. Después de ese inolvidable evento trágico, hubo en México una confluencia inquietante de retórica política multivalente, una crisis económica abrumadora, y un mar de corrupciones. Dentro de ese ambiente de complejidad laberíntica, muchos de los escritores de México se fueron inclinando hacia la *introspección*.

Dos ensayos de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950) y *Posdata* (1970) acentúan los momentos introspectivos más profundos de parte de los intelectuales mexicanos en el presente siglo. La primera obra apareció durante el alemanismo (1946-52), esa vuelta notoria del péndulo político, económico y social hacia el conservadurismo que puso fin a las reformas radicales de Cárdenas (1934-40). Respecto a la novela, este período marca el comienzo de la "nueva narrativa",

sobre todo con la aparición de tres obras claves: *Al filo del agua* (1947), *Pedro Páramo* (1955), y la primera novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente* (1959). Estas novelas sometieron a la Revolución mexicana a un escrutinio severo, revelando que, si no estaba ya muerta, estaba padeciendo de síntomas quizás irreparables.

Posdata fue publicada poco después de la crisis de Tlatelolco, que marca otro cambio radical en la trayectoria de la narrativa mexicana. Según, Brushwood, un trío de obras que aparecieron en 1967 sirve para señalar esa nueva dirección en la creciente ola narrativa: *Cambio de piel* de Fuentes, *El garabato* de Vicente Leñero, y esa novela sumamente intrigante, *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco. Brushwood especifica cuatro características sobresalientes manifestadas a través de la narrativa a partir de ese año: (1) la influencia de Tlatelolco, (2) la prominencia de un estilo autorreferencial e hiperconsciente que da lugar a una tendencia hacia la metaficción, (3) la evolución de una vacilante inseguridad y una "identidad inestable" revelada en los personajes y (4) el predominio de las novelas de la urbe que generalmente revelan una visión nostálgica hacia el pasado. Es digno de notar, sugiere Brushwood, que las últimas tres características bien podrían haberse motivado, cuando menos indirectamente, por Tlatelolco. Como observa Fuentes (1971, 156), con Tlatelolco "el sistema político se arruinó a sí mismo". Pero bien se puede decir también que la narrativa se edificó a sí misma después.

En cierto modo, la inquietud motivada por Tlatelolco toma una orientación sociológica y hasta antropológica hacia los graves problemas con que México se enfrentaba. Esta orientación marca el rumbo actual de la literatura mexicana, tanto en los temas como en las técnicas empleadas por sus autores. Una de las preocupaciones principales, en cuanto a la expresión post-Tlatelolco, estriba en la interacción entre las cuatro susodichas características para dar origen a una interdependencia entre temática y técnica, fenómeno que se nota sobre todo en las novelas metaficticias.

Aparte de las tres novelas que aparecieron en 1967, Brushwood se detiene principalmente en *El hipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo, *Obsesivos días circulares* (1969) de Gustavo Sáinz y *La invitación* (1972) de Juan García Ponce¹. Aunque estas obras no siempre aluden directamente a Tlatelolco, ni, en general, a la crisis político-económica-social de México, sus técnicas narrativas, que abarcan un lenguaje polivalente, auto-referencial, y de tono puramente imaginario, pesa-

¹ Cabe mencionar que hay desviaciones de la corriente general con, por ejemplo, las obras humorísticas y a veces satíricas, pero nunca desprovistas de un mensaje social, de Jorge Ibargüengoitia y René Avilés Fabra, y las expresiones e imágenes de la narrativa de índole más bien tradicional de Sergio Galindo, entre otros.

dillesco y hasta alucinatorio, están interrelacionadas con dicho tema, de manera que se destaque una crítica del país que hasta entonces no había emergido, y posiblemente, no podría haber salido a la luz por medios más directos.

Jorge Ibargüengoitia (1971, 38-40) opina que “la literatura Tlatelolco es el fenómeno más satisfactorio que se ha producido en muchos años en nuestras letras”. Yuxtaponiendo esta cita con la observación de Brushwood (p. 87) que Tlatelolco “aparece menos como reacción, más como factor en la conciencia colectiva nacional”, deja la sensación de que la prosa en cuestión, dada su inclinación hacia la perspectiva, el tiempo y el espacio múltiples, además de una ambigüedad y polivalencia absorbente, es algo que no se puede intelectualizar, sino que se debe sentir (Gyurko, 1984)². Y así es, efectivamente, en las obras como *Compadre lobo* (1975) de Sainz y *Si muero lejos de ti* (1979) de Jorge Aguilar Mora. Hay, además una narrativa que se refiere directamente a la tragedia de 1968, como *La plaza* (Luis Spota 1977), que se propone como una recapitulación del punto de vista del gobierno con respecto al evento, y *Los símbolos transparentes* (Gonzalo Martre, 1978), cuya publicación fue problemática debido a su contenido, aunque una vez publicada fue un éxito editorial. Denominada por Wolfgang Luchting (1979, 652) como “la novela última de Tlatelolco”, la obra de Martre capta la heterogeneidad del movimiento estudiantil, el impacto del evento de los padres de los que allí murieron, y hasta la vida de algunos de los estudiantes diez años después. En total, aunque la narrativa influida por la crisis de Tlatelolco nunca ha dejado de ejercer su influencia, toma caras diversas³.

Otra corriente de los años 60 y 70 es la literatura de la “onda”, cuyos ejemplares son: *De perfil* (1966) y *Se está haciendo tarde (Final en Acapulco)* (1973) de José Agustín, y *Gazapo* (1965) y *La princesa del palacio de hierro* (1974) de Sainz. Es literatura más bien de la ciudad, pero, como dice Brushwood (p. 26), “no es la gran urbe que promete el triunfo ni el monstruo que devora a la gente, sino un mundo compuesto de barrios o colonias con características de ‘mi tierra’”. Quizás esta denominación parezca demasiado “costumbrista”. Pero la narrativa es, a mi parecer, algo “costumbrista” en cuanto se trata de la cultura popular de la juventud. Representa un rechazo estridente de toda tendencia hacia la pedantería intelectualizante; es el deseo de renovar las técnicas narrativas, de captar el sabor del lenguaje oral espontáneo más bien que literario, de realizar una ingeniosidad lingüística

² *Morirás lejos*, novela que consideraré como ejemplo de esa época, es la que quizás mejor manifiesta esas características.

³ Hay que tener presente que la literatura de Tlatelolco abarca todos los géneros, y hasta obras documentales (*Días de guardar* [1970] de Carlos Monsiváis, *La noche de Tlatelolco* [1971] de Elena Poniatowska), aunque mi enfoque sea específicamente en la prosa (ver Young, 1985).

llena de humor, reduplicando el fervor del día, la música del “rock” y el espíritu de rebelión de la época. Es, en fin, un arte “pop” y hasta “op”, pero a la vez plenamente comprometedor. Cabe decir también que Agustín y Sáinz han demostrado talentos verdaderamente artísticos: *Inventando que sueño* (1968) de Agustín, experimento lingüístico compuesto de una tipología de perspectivas narrativas, y la obra enciclopédica y prometedora, *Obsesivos días circulares* (1969), tanto como *Fantasmas aztecas* (1982), un impresionante vaivén de pasado y presente, realidad e ilusión, de Sáinz.

En cambio, existe una tendencia literaria que apunta radicalmente a la *écriture*, ignorando la inquietud social de la época. *Farabeuf* (1965), *El hipogeo secreto*, y, sobre todo, *El grafógrafo* (1972), de Elizondo representan, en conjunto, la derivación de la escritura de un proyecto de escribir lo imposible, lo que bien podría conducir hacia la página en blanco. Este proyecto es algo semejante a los textos de Sollers, la “enfatuación” de los ideogramas chinos del grupo *Tel Quel*, y la gramatología de Derrida: textualidad pura. La tarea es paradójica. Escribe Elizondo, que escribe, que se ve escribiendo, y recuerda haberse visto que escribía que escribe escribiendo. De la narrativa como *mimesis*, o el mundo de *esse est percipi*, pasamos a: seres escribir, escribirse, ser escrito. Es como la mano de M.C. Escher que se dibuja dibujando que se dibuja, como si la mano del escritor escribiera unas cifras que se van convirtiendo en otro código, el de la carne, con el cual la mano se va formando, la misma mano que escribe las cifras. La escritura, en lugar de vehículo, es su propio objeto, y ese objeto es el autor mismo de la escritura.

Hay también otra expresión: la prosa más bien experimental de una nueva generación de escritores, que excluye, por regla general, novelas “totalizantes” como *Terra nostra* (Fuentes, 1975), *Palinuro de México* (Fernando del Paso, 1977) y *Manifestación de silencios* (Arturo Azuela, 1979). Esa narrativa experimental todavía no ha alcanzado más de un tratamiento minoritario de la crítica; sin embargo, J. Ann Duncan (1986) defiende su valor literario. Abarca aspectos irracionales y fantásticos, presentando así un mundo extraño, inquietante y multifacético. Sirve, a la larga, para crear un ambiente que, de por sí, revela, a través de realidades interiores, la única “realidad” que tenemos, ya que los sueños utópicos de la representación, fiel a través de los signos lingüísticos, sean *langue* or *parole*, se han esfumado, quizás para siempre. El objeto de esta prosa, por lo tanto, descansa sobre las innovaciones puramente literarias.

Los escritores jóvenes de la nueva generación incluyen, sobre todo, a Antonio Delgado, (*La hora de los unicornios*, 1976; *Figuraciones en el fuego*, 1980); Carlos Montemayor (*Las llaves de Urgell*, 1970; *Las minas del retorno*, 1982); Esther Seligson (*Otros son los sueños*, 1973); Humberto Guzmán (*Manuscrito anónimo*

llamada consigna idiota, 1975; *Historia fingida de la disección de un cuerpo*, 1982) y Hugo Hiriart (*Cuadernos de Gofa*, 1981). Perciben a la literatura del “boom” como un hecho ya establecido, y ahora asumen la responsabilidad de trabajar desde dentro del lenguaje literario, interpolando sus propias innovaciones con unos pasos sumamente tenues. No proponen abrir nuevos horizontes con la intrepidez confianzuda de sus antecesores, sino que se ponen a explorar cada rincón de un territorio delineado por el lenguaje mismo. Esta tarea revela cierta resignación hacia las obvias limitaciones humanas, acompañada por una propensión obstinada, y algo paradójica, de ir más allá de sus propias restricciones.

2. ENJAULADOS ENTRE LAS CIFRAS

Quizás se pueda sostener que estos narradores jóvenes no han producido nada de dimensiones notablemente nuevas. Escritores innovadores de todas las épocas se han quejado de que las formas de expresión que han heredado son impotentes para modelar nuevas realidades intuitivas. Sin embargo, en México existe una diferencia entre la narrativa que apareció durante el apogeo del “boom” y la que le siguió. Los autores del “boom” en general se rebelan contra la literatura misma y contra el lenguaje, mientras los de la literatura posterior parecen más conscientes de que están condenados a la esfera de las cifras. Los anteriores se esforzaban por adaptar otros medios, sobre todo técnicas cinematográficas, a su texto, mientras que los de ahora se conforman con una exploración tentativa de la relación entre la palabra escrita y nuestra concepción de la “realidad”, dándole al lector a la vez la posibilidad de alterar su interpretación del texto tanto como su perspectiva del mundo. Los nuevos narradores han desechado de una vez el sueño de la capacidad representativa del signo, las promesas del realismo, y las visiones optimistas de nuestra herencia positivista. Han podido dirigirse, por un rumbo tangencial, hacia la construcción de realidades alternativas, hacia mundos más bien de la imaginación pura y en gran parte ajenos a toda conexión denotativa. “Nuestra realidad”, que nunca fue objetiva de todos modos, cede lugar a renovadas perspectivas de tiempo y espacio, diversos medios de comunicación e interrelaciones humanas, todo a un nivel sumamente vago y ambiguo.

Aunque haya excepciones obvias a esta “nueva nueva narrativa”, la variedad de su aportación innovadora reclama una explicación, aunque sea breve. No se puede, en primer lugar, hacer caso omiso de *Morirás lejos*, que puede servir como ejemplar, dada su originalidad. Pacheco yuxtapone tres eventos históricos —la destrucción de Jerusalén por las legiones de Tito, la aniquilación de un “ghetto” de Varsovia en 1943, y el exterminio de judíos en los campos de concentración— con otro evento singular, un posible narrador de identidad desconocida, quizás un ex-

Nazi, obviamente padeciendo de tendencias paranoicas al observar, desde su ventana, a un hombre en el banco de un parque de enfrente que lee un periódico. La tensión se deja sentir, va en aumento a medida que la novela progresa. Para lograr esta tensión a través de un lenguaje que carece radicalmente de estabilidad, Pacheco ofrece una prosa híbrida, compuesta de métodos discursivos generalmente considerados como incommensurables —histórico, documental, “realista”, ficticio, etcétera— que sirven para borrar la línea divisoria entre mundo y sueño, lo que es y lo que pudiera haber sido. El lector, habiendo recibido del narrador no más que un conjunto de conjeturas sumamente tenues y unas aproximaciones vagas, se ve obligado a colaborar con el autor en busca de una determinación significativa. Pero le es difícil. Tiene que dejarse llevar por la corriente de la ambigüedad. *Morirás lejos* es una indagación hacia la mera posibilidad de la creación literaria. Es la pluralidad Bakhtiniana hasta el extremo.

Una característica de la obra de Pacheco, común a mucha prosa que la siguió, es un elemento de la *instanciación* (reducción de tiempos diversos a un sólo instante) que sirve para hacer de la pluralidad una identidad —aunque ambigua— del yo y del mundo. Así, la incertidumbre vaga converge en un punto que, en vez de fijo, oscila entre muchas posibilidades, como si todas estuvieran “siendo o siempre a punto de ser”, según la imagen de Delgado (1976, 70-71). No es por pura coincidencia que Duncan correlaciona repetidas veces las prosas de Beckett y Borges con la de los escritores más experimentales de la nueva generación: Borges, maestro del eterno instante, y Beckett, de las infinitas afirmaciones y negaciones simultáneas. Se trata de un “pastiche” de momentos dispares, un “collage” de niveles espacio-temporales en donde los eventos, las palabras, las cosas, y los personajes, se reemplazan los unos a los otros sin que haya distinción que diferencie entre aquí y allá, antes y después, tú y yo —lo que le obliga a Delgado (1976, 9) a afirmar que : “De haber sido yo y no él, él habría dicho de mí lo que ahora digo”.

Dentro de esa simultaneidad de los tiempos y los eventos, estos escritores procuran generar textos cuya función es escribir, sobre todo, del acto de escribir. Ofrecen una combinación de técnicas y temáticas, con una dosis de sátira o parodia, que crea realidades divorciadas del reino de este mundo: escritura desligada de su contexto, como producto de una máquina cibernética. Es cuestión de la creación de un texto como todos los textos, como una red de significación, en el concepto de Roland Barthes. Nos hallamos delante de la barrera petrificada de la comunicación, de la desintegración del signo referencial.

Desde luego, encontramos esa temática también en la literatura del “boom”. Incluso llegó a ser una obsesión de parte de Fuentes desde *Aura* (1962), y se

encuentra netamente arraigada en su desmitificación de la historia en sus dos obras monolíticas: *Terra nostra* y *Cristóbal Nonato* (1987)⁴. La historia de México, de Latinoamérica, e incluso de EE.UU., ha sido un proyecto —mejor, ilusión— (u)tópico; es decir, *tiene lugar*, es espacio tanto como tiempo simultáneos. Mucha utopía y nada de tragedia, porque con la tragedia brota el tiempo irreversible, lineal. Las utopías americanas son enfermizas, quiere decir Fuentes, “porque hemos querido construir las en el espacio, lo que es plenamente imposible” (1971, 35).

El tiempo, desde luego, es un verdadero problema en la época moderna, desde la perplejidad de San Agustín hasta la reacción de Nietzsche en contra del no-tiempo de la física clásica, y en la época post-moderna con el nuevo eleatismo de Einstein hasta la cuantificación del tiempo en la física nuclear —y la reacción en contra de ella en la filosofía de la “durée” de Bergson, y en Whitehead. “¿Cómo, pregunta Fuentes, creamos el tiempo, cómo es que el tiempo nos crea a nosotros, cómo podemos figurar el tiempo, leer el tiempo, cómo es que el tiempo nos lee a nosotros que lo vivimos, etcétera?” (Castillo, 1988, 155). Fuentes comienza con el “tiempo romántico” de *Aura*, *Cumpleaños* (1969) y *Una familia lejana* (1980), que tienen lugar en el siglo XIX, así precediendo a *Terra nostra* —acción que ocurre antes de las novelas que cronológicamente deberían marcar el inicio de la historia nacional mexicana. Y *Cristóbal Nonato* sigue a Cristóbal Colón: superposición de él que descubre (inventa) las Américas y él que nace de 12 de octubre de 1992, para dar testimonio de la (dis)topía, el reverso de la utopía, una quimérica utopía desplazada, desterrada. Cristóbal Nonato, como feto, incorpora la historia de sus padres, su raza, su ciudad, su país. Todo oye y todo inscribe en cada célula, en su memoria racial. La inscripción biológica y su manifestación gráfica del texto: dos medios semióticos y un medio, la escritura que escribe que escribe. El interés en la historia coincide con la vuelta nostálgica hacia el pasado según la interpretación de Brushwood, tanto como un énfasis en la ficción autobiográfica⁵.

3. EL LENGUAJE: ¿CAUDILLO SUPREMO?

Queda patente que una preocupación absorbente por el lenguaje une la postura de gran parte de los narradores contemporáneos. Se nota tanto en la obra de Fuentes

⁴ La novela histórica ha llegado a ser en Hispanoamérica un verdadero subgénero, que ha despertado un interés asombroso, desde *El reino de este mundo* (1949) hasta la obra reciente de García Márquez, *El general y su laberinto* (1989).

⁵ El interés reciente en la novela histórica coincide en México con un énfasis en la ficción autobiográfica, presente en obras como *Las genealogías* (Margo Glantz, 1982), *Las batallas en el desierto* (Pacheco, 1981) y *Fiera infancia y otros años* (Ricardo Garibay, 1982), tanto como en la historiografía metaficticia (*Gringo viejo*, Fuentes, 1985) (ver Ruffinelli, 1986).

—y no hay que olvidar a *Palinuro de México* y *Noticias del imperio* (1987) de del Paso— como en la narrativa reciente introspectiva. Esta aportación nueva acentúa, en general, una centrifugación fuera de la pirotecnica barroca y las propensiones totalizantes hacia una experimentación que ha retornado en los últimos años a un enfoque sobre las minucias de la vida cotidiana, con una narrativa que en la superficie parece sencilla, aunque sea una sencillez engañadora. El objetivo es el de explorar el lenguaje como medio para crear un tono de incertidumbre capaz de alterar la perspectiva del lector.

Pero esta vuelta al lenguaje fue prevista. Desde 1969 Fuentes, en su ensayo ya citado, había puesto delante de los escritores latinoamericanos la tarea de profanar y contaminar la “retórica sagrada” arraigada en el sistema socio-político-económico desde la conquista y colonización: “Hay que inventar un lenguaje; es decir, todo lo que la historia ha callado” (Fuentes, 1969, 30). Sea o no la literatura latinoamericana de índole totalizante en el futuro, la crítica de Fuentes — commensurable con la de Paz, la “crítica de la pirámide” — abraza el lenguaje *in toto*. Hay que exponer, propone Fuentes, las “mentiras, silencio, retóricas y complicidades académicas” (p. 30). Y ¿cómo se va a realizar esta empresa monumental? A través del lenguaje, que se apropiá de los artificios más penetrantes — ambigüedades múltiples, humor con una dosis masiva de ironía, yuxtaposiciones extramórbidas — de modo que se pueda generar nuevas perspectivas libres de los grillos heredados de culturas colonizadoras, sea colonización social, política o económica. Así es que la literatura latinoamericana tiene que ser de “desorden: es decir, de un orden posible, contrario al actual” (p. 32).

Fuentes, cabe decir, desea acabar de una vez con los conceptos estructuralista-positivista-reduccionistas de un lenguaje (*langue*) paralizado. El lenguaje tiene que deshacerse de su herencia ecléctica a favor del lenguaje tal como está usado dentro de su contexto, de “language games” (*parole*), lo que implica el proceso, la diferenciación (*différance*). Fuentes sugiere que el lenguaje de la narrativa latinoamericana debe realizar lo que es propio de su plena naturaleza: la semiosis, signos en rotación perpetua, en vez de una retórica estólida y estática.

¿Otro sueño utópico? Quizás. Sin embargo, el ensayo de Fuentes, publicado apenas un año después de la noche de Tlatelolco, manifiesta unas implicaciones intrigantes. Bien se puede afirmar que la meta de Fuentes está a punto de lograrse en narrativa tal como *Rayuela* (1963), *Tres tristes tigres* (1967), *El obceno pájaro de la noche* (1970), y *Morirás lejos*. Sus propias obras, *Terra nostra* y *Cristóbal Nonato*, dan testimonio del dinamismo lingüístico que pronostica. Pero cabe preguntar, ¿cómo se puede integrar este nuevo lenguaje con el rechazo de Fuentes de todo imperialismo cultural que encontramos en su obra desde *La región más transparente*? Ni el mundo de Ixca Cienfuegos, ni los de Federico Robles y Manuel

Zamacona. Los tres son, al aparecer, inconmensurables. Ixca no se puede comunicar con Robles ni Robles con Zamacona ni Zamacona con Ixca. Por un lado, en su ensayo —e indirectamente en su primera novela— Fuentes alude a las limitaciones opresoras del lenguaje. El lector se enfrenta con un lenguaje que no es amante pasivo, sino censor dictatorial. Esta tesis quizás se parezca al determinismo lingüístico de Sapir-Whorf. Pero no lo es. Implica la paradoja del relativismo cultural. El relativista sostiene que las culturas son inconmensurables, y a la vez mantiene para sí mismo la capacidad de hacer comparaciones y contrastes entre culturas ajenas a la suya. Por otro lado, la tesis de Fuentes es más bien “post-estructuralista”, o mejor, “post-modernista”, en cuanto a su preocupación “textualista”.

Incluso gran parte de la narrativa mexicana actual es netamente “textualista”. Y los lectores no comprenden el texto porque derivan el significado del autor; derivan múltiples significados de diversas lecturas, porque creen que lo comprenden, porque están inextricablemente “dentro del texto”. Esa proposición notoria de Derrida de que “no hay nada fuera del texto” no está generada desde dentro de un argumento epistemológico. Brota de la idea de que todas las concepciones “extratextualistas” —el lenguaje como correspondencia al mundo, el arte como *mimesis*— deben ser abandonadas. La “textualidad”, opina Richard Rorty (1981), es en nuestro siglo lo que era el “idealismo” para el siglo XIX. Como tal, queda lejos de la nostalgia hacia la seguridad cuasi-positivista, vestigios de la cual yacen inertes en mucha teoría y crítica de nuestros días.

Una contra-réplica obvia a esta premisa propondría que la referencia intertextual opera en concierto con la referencia del texto al mundo real, rindiendo así una *instanciación* compleja y rica de una lectura. Aunque la catalogación exhaustiva de referencias literarias pueda traer renombre académico, la comprensión apropiada de una obra dada es otro asunto: requiere una contextualización del lector dentro de un ambiente cultural. Esta contra-réplica en el comienzo parece razonable (por ejemplo, Danto, 1985). Pero no está exenta de sus propias ilusiones. Incluso evoca el celebrado debate entre Derrida y Foucault (para un resumen, ver D’Amico, 1984). Contra el axioma de Derrida de que el texto es todo, Foucault apoya la hipótesis de determinaciones extratextuales dentro de sus contextos culturales, de modo que las estrategias textuales pueden ser también estudiadas como estrategias sociales.

Por lo que atañe a la narrativa actual de México, aunque inexorablemente habrá algo fuera del texto, este *algo*, sea lo que sea, quedará, por regla general, indeterminable. La narrativa en cuestión, sobre todo la de Fuentes —practica lo que pregonaba en su ensayo— es de esta manera coherente con las tendencias “textualistas” o “post-modernistas” en la medida en que desconstruye las asocia-

ciones tradicionalmente atribuidas al llamado “modernismo”: lenguaje referencial, la autonomía del texto, la transcendencia, la certidumbre, la teleología, la unicidad del acto creador, el binarismo jerárquico (Hutcheon, 1988). Y concentra en la historia —una nostalgia hacia o reacción en contra del pasado— el lenguaje *cinético* y auto-referencial en vez de *mimético*, perspectivas múltiples, la falta de un yo determinado, la inmanencia, el indeterminismo: es decir, el texto no con la función de celebrar la verdad, sino de evocar diversas posturas hacia el mundo.

Esta narrativa, como sugiere Brushwood, es análoga a tales obras como las de Rothko, Pollock, Gerzso, y otros en cuanto a su “virtualidad”, en vez de su “actualidad”, y su implicación de la posibilidad en vez del mundo tal como (se cree que) es. Brushwood bien hubiera propuesto que *Morirás lejos* no tiene como punto de referencia el saqueo de Jerusalén; pero eso habría sido una lectura demasiado fácil. La obra sí tiene un punto de referencia. Es la referencia “intertextualista”: a la historia de los judíos según Josephus, además de que (de)cifra —recuerda, recodifica— aquellos eventos del Tercer Reich y Polonia, tal como están anotados en la literatura que siguió la Segunda Guerra Mundial, y recobra, en general, la narrativa mexicana y latinoamericana. De este modo, la prosa del “post-boom”, como el “post-modernismo”, afirma y simultáneamente mina los principios convencionales de orden, valores éticos, verdad histórica, e identidad (Russell, 1985, 247). Y así procura llevar a cabo su función de suspender, a la larga, todo (pre)juicio (Newman, 1985, 201).

Es decir: el lenguaje se sumerge en un mar de significación de múltiples dimensiones —como la hiperesfera de la cuarta dimensión que une tiempo y espacio. Da lugar a la esquizofrenia lingüística que bien puede conducir al esquizoanálisis de Deleuze y Guattari. Es como si dijéramos, para parafrasear las palabras ya citadas de Delgado: De haber sido este lenguaje y no el otro, su Otro que perpetuamente se está escribiendo, aquel Otro se habría escrito a sí mismo, es decir, como éste ahora se está escribiendo. Este ensimismamiento lingüístico es por cierto inquietante. Pero inevitable. Es que el lenguaje siempre ha gozado de un monopolio en Latinoamérica. Moctezuma tenía por título el de *Huettlatoni* — el de la Gran Voz. Esta imagen, para mencionar dos ejemplos entre muchos, está recapitulada en la “Gran Lengua” de la obra de Asturias, y en Pedro Páramo, quien, al cruzarse los brazos y negarse a hablar, causa la muerte de Comala. En total, es como dice Cristóbal nonato: “Más, ¿qué clase de lenguaje soy?” La pregunta está escrita en su “espiral vicohistoricaribonucleica”. Cristóbal escucha, pero los lenguajes que escucha son: “¿cómo le diré? lenguajes *prealocados* ... es decir, son lenguajes que se preceden a sí mismos y al acto de decirlos (que por ello siempre es el acto de repetirlos): son todos idiomas oficiales” (Fuentes, 1987, 279).

Explotación de los mitos: Spinoza deseaba crear para la filosofía lo que

Euclides es para la geometría; Kant proponía axiomatizar los *a priori* humanos según las leyes supuestamente inmutables de Newton; los positivistas latinoamericanos del siglo XIX tenían la solución única para los problemas de su continente, etcétera. Paulatinamente la narrativa actual está desenmascarando cada una de esas auto-decepciones. Y así, el efecto de Tlatelolco ha culminado en una búsqueda de “una apertura en la muralla del convencionalismo” (Brushwood, 106). La implicación es, creo, que cuando se abra un agujerito en esa muralla, lo que se podrá ver en el más allá será lo que se haya *inventado* —la idea del *descubrimiento* de lo que *hayes* el último suspiro de un “modernismo” encaminado hacia la caducidad.

REFERENCIAS

- Brushwood, John. *La novela mexicana* (1967-82). México: Grijalbo, 1985.
- Castillo, Debra. "Travails with Time: An Interview with Carlos Fuentes". *The Review of Contemporary Fiction* 8, No. 2 (1988): 153-65.
- D'Amico, Robert. "Text and Context: Derrida and Foucault on Descartes". En *The Structural Allegory: Reconstructive Encounters with the New French Thought*, ed. J. Fekete, 164-82. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Danto, Arthur. "Philosophy as/and/of Literature". En *Post-Analytic Philosophy*, eds. J. Rajchman and C. West, 63-84. New York: Columbia University Press, 1985.
- Delgado, Antonio. *La hora de los unicornios*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- Duncan, J. Ann. *Voices, Visions, and a New Reality: Mexican Fiction Since 1970*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1986).
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- _____. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- _____. *Cristóbal nonato*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Gyurko, Lanin A. "The Literary Response to Nonoalco-Tlatelolco". In *Contemporary Latin American Culture: Unity and Diversity*, ed. C. G. Guntermann, 45-78. Tempe: Center for Latin American Studies, 1984.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
- Ibargüengoitia, Jorge. "La literatura de Tlatelolco". *Libro Abierto* 1 (1971): 38-40.
- Luchting, Wolfgan. "Review of *Los símbolos transparentes* by Gonzalo Martre". *World Literature Today* 1 (1979): 652.

- Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. México: Ediciones Asociados, 1979.
- Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston: Northwestern University Press, 1985.
- Rorty, Richard. "Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism". *The Monist* 114 (1981): 155-75.
- Rufinelli, Jorge. "Al margen de la ficción: autobiografía y literatura mexicana". *Hispania* 69, No. 3 (1986): 512-20.
- Russell, Charles. *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Young, Dolly J. "Mexican Literary Reactions to Tlatelolco 1968". *Latin American Research Review* 20, No. 2 (1985): 71-85.