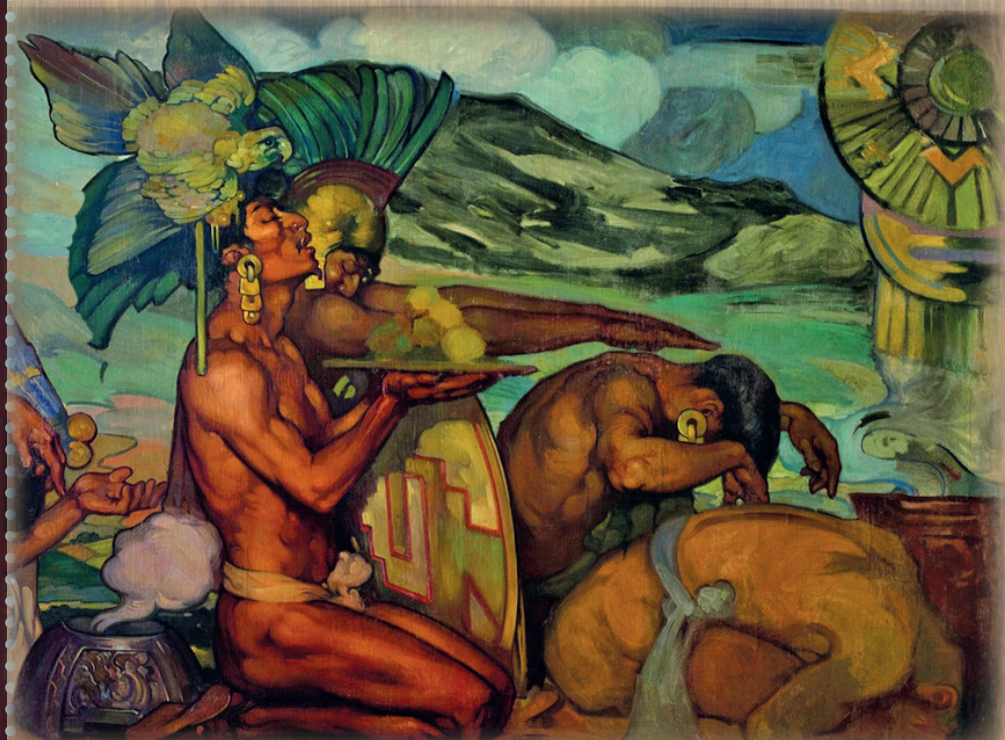


Edenes subvertidos

La obra en prosa
de Homero Aridjis

Laurence Pagacz



Este libro trata de la obra en prosa de Homero Aridjis. Es el primer estudio que propone un panorama detallado y profundizado del trabajo de uno de los autores mexicanos más importantes del siglo xx, con un modelo teórico hecho a medida.

Aquí, se demuestra que la *substantifique moëlle* de la obra de Aridjis no es tanto el apocalipsis en el sentido troncado de la destrucción del mundo, sino la imagen del Edén, que puede ser la infancia, México o la naturaleza, y que ha sido subvertido (en el doble sentido de inversión/transformación y contestación).

Las obras de Aridjis funcionan como *subversiones* del espacio-tiempo mítico del Edén, que no está, pues, representado directamente. Así, el “Edén subvertido”, además de referirse al conocido verso de Ramón López Velarde designa tres manifestaciones constantes en la obra del autor: la representación particular del tiempo y del espacio, el cuestionamiento de la subjetividad y la lectura invertida de diferentes relatos de la creación.

Estos tres tipos de destrucción conforman los tres primeros capítulos de este libro, donde se estudia la *destrucción del espacio-tiempo*, lo cual releva de un imaginario distópico; la *destrucción del cuerpo del personaje*, que integra una representación carnavalesca y grotesca del mundo, y la *destrucción de los mitos fundamentales de la civilización* que se lleva a cabo gracias a la inversión, a la vez temática y estilística, de mitos griegos, judeocristianos y precolombinos de la creación. También, este libro cuestiona el tipo de realismo –fantástico, mítico, neobarroco– de la obra del escritor.

Escrito por la especialista internacional de la obra de Homero Aridjis, Laurence Pagacz, este libro es imprescindible para aquellos críticos, lectores y estudiosos de la obra de Aridjis.



Edenes subvertidos

La obra en prosa
de Homero Aridjis

Públicaensayo

A través de nuestras publicaciones se ofrece un canal de difusión para las investigaciones que se elaboran al interior de las universidades e instituciones de educación superior del país, partiendo de la convicción de que dicho quehacer intelectual se completa cuando se comparten sus resultados con la colectividad, al contribuir a que haya un intercambio de ideas que ayude a construir una sociedad madura, mediante una discusión informada.

Con la colección *Pública ensayo* presentamos una serie de estudios y reflexiones de investigadores y académicos en torno a escritores fundamentales para la cultura hispanoamericana, con los cuales se actualizan las obras de dichos autores y se ofrecen ideas inteligentes y novedosas para su interpretación y lectura.

Laurence Pagacz

Edenes subvertidos

La obra en prosa
de Homero Aridjis



BONILLA
ARTIGAS
EDITORES

Pagacz, Laurence

Edenes subvertidos. La obra en prosa de Homero Aridjis / Laurence Pagacz.

Ciudad de México : Bonilla Artigas Editores, 2018

360 pp. ; 15 x 23 cm. (Pública Ensayo ; 12)

ISBN: 9786078560233 (Bonilla Artigas Editores)

1. Aridjis, Homero -1940-Crítica e interpretación. I. t.

LC PQ7298.1.R

DEWEY 861.4

Publié avec l'aide financière du Fonds de la Recherche Scientifique-FNRS et avec le concours de la Fondation Universitaire de Belgique.

Publicado con el apoyo del Fonds de la Recherche Scientifique-FNRS y de la Fondation Universitaire de Bélgica.

Los derechos exclusivos de la edición quedan reservados para todos los países de habla hispana. Prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio conocido o por conocerse, sin el consentimiento por escrito de los legítimos titulares de los derechos.

Primera edición, marzo de 2018

De la presente edición:

D. R. © 2018, Bonilla Artigas Editores, S.A. de C.V.

Hermenegildo Galeana 111, Barrio del Niño Jesús,

C. P. 14080, Tlalpan, Ciudad de México

editorial@libreriabonilla.com.mx | www.libreriabonilla.com.mx

ISBN: 978-607-8560-23-3

Cuidado de la edición: Bonilla Artigas Editores

Diseño editorial y de portada: Mariana Guerrero del Cueto

Imagen de portada: *Nuestros Dioses Antiguos*, Saturnino Herrán, 1914.

Impreso y hecho en México



The online edition of this publication is available open access.

Except where otherwise noted, content can be used under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Unported License (CC-BY-NC-ND).

For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

A Jota, en quien aún late el alma azteca,
le doy las gracias más esenciales
por haberme enseñado a vivir.

CONTENIDO

Advertencia.....	11
Agradecimientos	13
Desde el principio del mundo.....	15
I. El Edén destruido.....	25
1. Edenes de ayer. 1492: <i>vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla y Memorias del Nuevo Mundo</i>	29
2. Infernos de hoy. <i>Esmirna en llamas y La leyenda de los soles</i>	79
3. Catástrofes	118
II. Adán enmascarado	123
1. El cuerpo podrido: <i>El último Adán</i>	124
2. El cuerpo prostituido	138
3. El cuerpo colectivo.....	158
4. Deformaciones corporales	164
III. El Edén descreado.....	171
1. En los márgenes del texto: la biblioteca aridjiana	172
2. Inversiones textuales	194
3. Superposiciones míticas	215
4. El cielo desmitologizado.....	238
IV. Edenes superpuestos	245
1. El mundo es teatro: <i>Gran teatro del fin del mundo</i>	246
2. El mundo es laberinto: ¿ <i>En quién piensas cuando haces el amor?</i>	263
3. El realismo neobarroco de Aridjis.....	280

Hogares de mañana283

Bibliografía.....287

Índice de obras353

Índice onomástico357

ADVERTENCIA

En el texto de este libro las citas de obras literarias siempre refieren a la edición original. En el caso contrario, se explicita y se argumenta el cambio de edición. Las obras de Homero Aridjis se designan por su título completo o troncado, a excepción del último capítulo, en el que la abreviatura *GTFM* refiere a *Gran teatro del fin del mundo*, para no confundir con *Gran teatro del mundo* de Calderón, con el que se compara.

La elección de la edición de las obras críticas estuvo sometida a sus condiciones de acceso. En la medida de lo posible, se añadió entre corchetes la fecha de la primera publicación de la obra.

Por último, para obtener el texto más fluido posible, opté por integrar en el texto una traducción personal de citas en otra lengua distinta al español.

AGRADECIMIENTOS

Este libro se escribió en el viaje; se concibió en Madrid, en los pasillos helados de la biblioteca de la AECID; tomó forma en un antiguo escritorio en el corazón de México, D.F., que por la ventana tenía vista a flores y colibríes. Se dio el punto final a esta aventura en Ibiza, frente al mar.

Quiero agradecer a Homero Aridjis por haber escrito *Quemar las naves* y, junto con Betty, por abrirme las puertas de su hogar. Con ellos descubrí un universo artístico y físico, y desde que empecé esta investigación, siempre me apoyaron con entusiasmo en mis proyectos y viajes.

Diversas instituciones financiaron en parte mis estancias internacionales y la publicación de este libro: el Fonds National de la Recherche Scientifique de Bélgica (2009 y 2017), la Fondation Universitaire de Bélgica (2017), la Fédération Wallonie-Bruxelles (2012) y el Gobierno de México (2013).

DESDE EL PRINCIPIO DEL MUNDO

Este libro

Entré en la obra de Homero Aridjis por su libro de poesía *Quemar las naves* y, un poco más tarde, por la lectura de *La leyenda de los soles*. Había mucho que investigar a partir de este libro y desde ahí fui conociendo la amplitud de la obra aridjiana, con sus altibajos cualitativos, y me convencí de que ésta merecía mucho más que algunos artículos y diez líneas en un diccionario de escritores. Durante los siete años que duró mi investigación, un único libro sobre la obra de Aridjis salió a la luz, firmado por el añorado Giuseppe Bellini: *I tempi dell'Apocalisse*, que es, ni más ni menos, el testamento de este gran crítico; su último libro consagrado a un escritor. Con los ojos de la experiencia Bellini hace resaltar la unicidad a la vez que la pluralidad de la voz del Aridjis narrador, poeta, dramaturgo y ensayista: reinventa en la idea, ahora casi fosilizada, de que la obra de Homero Aridjis es una obra apocalíptica. Los críticos que han estudiado la obra de Aridjis concuerdan en proveer una lectura apocalíptica de la misma. Faltaba entonces una obra en conjunto que hiciera un balance crítico y pusiera de relieve la validez de los análisis existentes, al continuarlos en una perspectiva abarcadora. En particular, el estudio de la mitología en Aridjis aún no había sido sistematizado, ni tampoco la naturaleza (¿carnavalesca, mítica, mágica?) de su realismo. Este fue el objetivo de mis investigaciones, en México y en otras partes.

Homero Aridjis (Contepec, 1940) integra la historia literaria mexicana en 1957, con una obra poética que iría de la mano, a partir de 1978, de una narrativa y otra dramática. Los principios de su trayectoria literaria llevan las marcas de su amistad con sus maestros de taller: Juan José Arreola y Juan Rulfo, y de su cercanía con Octavio Paz.

A Homero Aridjis le anima una gran curiosidad por la naturaleza y por los orígenes de la cultura mexicana, que lee a la luz de la cultura clásica. Hombre de acción, tanto en la diplomacia,¹ la cultura y la enseñanza, como en la defensa del medioambiente,² Aridjis es primero un hombre de letras. Se subrayan principalmente su lirismo y su gran capacidad para crear imágenes. Por otra parte, tanto en su prosa como en su poesía, son múltiples las referencias al México precolombino, que utiliza para interrogar, metaforizar y deformar la historia presente y pasada. La revista fundada por Aridjis en los años sesenta, *Correspondencias*, que junta textos huicholes y textos clásicos, es un ejemplo emblemático de esta puesta en resonancia de mitos y de leyendas. De todo ello emerge en su literatura una profunda reflexión sobre el destino inmediato de la naturaleza y, a través de ella, sobre el destino de la humanidad.

En este libro, el primero en lengua española, quiero mostrar que la *substantifique moëlle* de la obra de Aridjis, su obsesión, no

¹ El autor fue consejero cultural y embajador en Países Bajos y Suiza (1972-1980), presidente del PEN Internacional (1997-2003) y embajador ante la UNESCO (2007-2010). Para más información, consultar la página de la Biblioteca Virtual Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/homero_aridjis/>.

² Es presidente del Grupo de los Cien (1985-...), artistas e intelectuales de primer orden, entre los que se cuentan Octavio Paz, Juan Rulfo, Rufino Tamayo, Leonora Carrington, Elena Poniatowska, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, que aceptaron formar parte del grupo y luchar por diversos proyectos; por ejemplo, la publicación diaria de boletines informativos sobre los niveles de contaminación en la Ciudad de México, la veda de la matanza de tortugas marinas en las playas mexicanas, la protección de los bosques que acogen las mariposas monarcas y la preservación del territorio marítimo donde se reproducen las ballenas grises. La lucha de Aridjis por la causa medioambiental se ha visto igualmente reconocida a nivel internacional. El Grupo de los Cien recibió el Premio Global 500 de las Naciones Unidas en 1987; y en particular Homero Aridjis, junto con su esposa, recibieron de las manos de Gorbachov el *Green Cross Millenium Prize for International Environmental Leadership* en 2002. Para más información consultar la página de la Biblioteca Virtual Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/homero_aridjis/>.

es tanto el apocalipsis en el sentido troncado de la destrucción del mundo, sino la imagen del Edén, uno que puede ser la infancia, México o la naturaleza, y que ha sido subvertido. Esta subversión se debe entender en sus dos sentidos, a la vez inversión/transformación y contestación, con vistas a “trastornar, revolver, destruir, especialmente en lo moral” (DRAE). Las obras de Aridjis funcionan como *subversiones* del espacio-tiempo mítico del Edén, que no está, pues, representado directamente. Por “Edén subvertido”, además de referirme al conocido verso de López Velarde sobre el que volveré después, designo la representación particular del tiempo y del espacio, el cuestionamiento de la subjetividad y la lectura invertida de diferentes relatos de la creación, que se manifiestan en la obra de Homero Aridjis con especial fuerza.

Estos tres tipos de destrucción conforman los tres capítulos de este libro: en “El Edén destruido”, se estudia la *destrucción del espacio-tiempo*, lo cual releva de un imaginario distópico; en “Adán enmascarado” se muestra que la *destrucción del cuerpo* del personaje integra una representación carnavalesca y grotesca del mundo; y, finalmente, en “El Edén descreado”, la *destrucción de los mitos fundamentales de la civilización* se lleva a cabo gracias a la inversión a la vez temática y estilística de mitos griegos, judeocristianos y precolombinos de la creación.

Para tal demostración,³ las obras fueron elegidas de manera que puedan representar las diferentes facetas o máscaras de esta subversión general que soslaya toda la obra de Homero Aridjis, también, a través de diferentes géneros: la prosa poética, la narrativa y el teatro. En cada capítulo se examinan unas cuantas obras, pero la idea es que todas las obras en prosa pueden ser estudiadas desde las tres perspectivas. En lugar de presentar análisis yuxtapuestos de cada obra, preferí relacionar las obras entre ellas gracias a este esquema transversal que presenta una faceta de la estética aridjiana de la subversión.

³ Trabajé con diez obras, es decir, casi la mitad de las 22 obras en prosa disponibles, si no se cuentan las novelas autobiográficas *El encantador solitario* (1972) y *La montaña de las mariposas* (2000). Sin embargo, el capítulo III contiene un análisis de los epígrafes de casi todas las 22 obras.

Un ejemplo poético del tipo de subversión llevada a cabo por el autor se encuentra en este *Pater Noster* deformado y dirigido a una *Mater Nostra*:

PARAÍSO NEGRO⁴

Señora de los planetas muertos,
ten piedad de esta Tierra,
que desde el comienzo de los tiempos
cuelga de un rayo de luz.

Señora de los milenios
que se pierden en la oscuridad del momento,
ten piedad de las estrellas animales y vegetales
que se apagan en el aire, en el agua y en el suelo.

Señora de los pequeños mundos y los pequeños olvidos,
haz que nunca lamentemos la ausencia
de la ballena en los mares, del elefante en la tierra
y del águila en los cielos.

Danos la gracia de no despertar un día
en el Paraíso Negro.

Escritor prolífico, Homero Aridjis escribe casi una obra al año desde hace más de cincuenta años. Su bibliografía completa se puede consultar en el portal que la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes le consagró en 2013: consta de veintidos libros de poesía, quince novelas, tres libros de narrativa corta, cuatro relatos para niños, tres ensayos y dos obras de teatro. La máxima calidad de escritura, que lleva al lector al borde de la fascinación, la encuentro en *Perséfone* (prosa, 1967) y en *El último Adán* (relato corto, 1982/1986), donde la prosa se vuelve poética y la fuerza de las imágenes construye un

⁴ Aridjis, 2002, p. 65.

universo singularmente bello y horrendo. Las novelas “históricas” de 1492: *vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985), *Memoorias del Nuevo Mundo* (1988), *El señor de los últimos días* (1994) y, en menor medida, *Esmirna en llamas* (2013), aportan novedades en la manera de concebir la historia y la memoria. En estas obras, el autor logra dotar la precisión documentalista de calidades poéticas. Aridjis parece encontrar en la novela corta (*Playa nudista* (1982), *Noche de independencia* (1978), los seis relatos de *La Santa Muerte* (2004)) la libertad de proponer un mundo completamente sombrío y desesperado, cuando en la novela —particularmente *La leyenda de los soles* (1993) y *¿En quién piensas cuando haces el amor?* (1994)— no puede abandonar totalmente a sus personajes en el cataclismo final. *El hombre que amaba el Sol* (2005), *La Zona del Silencio* (2002) y *Los invisibles* (2010) tratan temas paranormales como la obsesión enfermiza por el sol, la reencarnación, la invisibilidad y las visiones provocadas por los alucinógenos. Diferentes del resto de la producción de Aridjis, comportan una reflexión sobre la corporeidad. *La búsqueda de Archelon* (2006), novela que es fruto de la fascinación de Aridjis por la tortuga marina. La obra cuenta la odisea de las tortugas para escapar de los hombres y encontrar a Archelon, una tortuga vieja de 65 millones de años. *El encantador solitario* (1973) y *La montaña de las mariposas* (2000) son novelas de inspiración autobiográfica sobre la infancia y la juventud del autor; la mirada agri dulce que se desprende de las páginas y los retratos goyescos que se hacen de los personajes dan a la narración un tono fantástico y maravilloso. El teatro de Homero Aridjis, *Espectáculo del año dos mil* (1981), *Moctezuma* (1981) y *Gran teatro del fin del mundo* (1989/1994), es un teatro narrativo, irrepresentable como tal,⁵ y extremadamente alegórico, que presenta unas pautas interesantes en cuanto a la cuestión de la representación y de la *mise en abyme*.

En la medida en que Homero Aridjis es reconocido y estudiado en general por su poesía más que por su prosa, decidí consagrarme

⁵ A pesar de todo, sí se hizo la representación de *Moctezuma* en los años ochenta; Luis Buñuel asistió a una función.

a su obra en prosa, aunque es verdad que también falta una obra de conjunto sobre la poesía aridjiana. Al elegir las obras que estudiaría con esmero, intenté guardar, si no la proporción, al menos la diversidad de géneros a los que el autor se ensayó. Descarté de antemano los libros para niños, los ensayos y las obras de inspiración autobiográfica,⁶ porque habría necesitado de otras herramientas críticas, distintas a las que elegí.

El primer capítulo, “El Edén destruido”, se ve representado por las novelas “históricas” aridjianas orientadas hacia el pasado: *1492: vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985), *Memoorias del Nuevo Mundo* (1988) y *Esmirna en llamas* (2013)⁷ innovan en la manera de concebir la historia y la memoria. En estas obras el autor logra dotar la precisión documentalista de calidades poéticas. También el díptico futurista conformado por *La leyenda de los soles* (novela, 1993) y *¿En quién piensas cuando haces el amor?* (novela, 1994) muestra utopías destruidas.⁸

En el segundo capítulo, “Adán enmascarado”, estudio los fenómenos de prosa dentro del conjunto poético de Aridjis a través de *Perséfone* (prosa poética, 1967), *El último Adán* (relato corto, 1982/1986), la novela corta *Playa nudista* (1982) y los seis relatos de *La Santa Muerte* (2004).⁹

El tercer capítulo, “El Edén descreado”, estudia *El último Adán*, *Perséfone*, *Esmirna en llamas* y *La leyenda de los soles* desde una perspectiva diferente de los capítulos anteriores.¹⁰

Finalmente, como punto álgido y transición hacia la conclusión, se cuestiona el tipo de realismo de la obra del escritor, gracias a *¿En quién piensas cuando haces el amor?* (novela, 1994) y al teatro narrativo, irrepresentable y extremadamente alegórico de Aridjis, a

⁶ *El encantador solitario* (1972) y *La montaña de las mariposas* (2000) son novelas sobre la infancia y la juventud del autor.

⁷ La novela *El señor de los últimos días* (1994) habría podido integrarse a este conjunto.

⁸ Así como las novelas *Los perros del fin del mundo* (2012) y *Ciudad de zombis* (2014).

⁹ Por su reflexión sobre la corporeidad, las novelas *La Zona del Silencio* (2002), *El hombre que amaba el sol* (2005), *Los Invisibles* (2010), y *Carne de Dios* (2015), se pueden estudiar desde esta perspectiva. También cabría en este conjunto *Noche de independencia* (1978).

¹⁰ De igual manera, *La búsqueda de Archelon* (2006) podría integrarse a este conjunto.

través de *Gran teatro del fin del mundo* (1989/1994), aunque de sus otras dos obras (*Espectáculo del año dos mil* (1981) y *Moctezuma* (1981)) se pueden sacar conclusiones semejantes.

El Edén

El Edén es una referencia particularmente fecunda en la obra de Homero Aridjis por su directa relación con los mitos fundamentales de la humanidad, con el concepto metafísico de “caída” y con la naturaleza, como paraíso terrenal, la tierra, y, también, la infancia como tiempo particular en un lugar particular, objetos de las preocupaciones artísticas, políticas e ideológicas del autor. Por “Edén” se entiende simultáneamente un intertexto bíblico, un mitema, un lugar utópico (el paraíso natural) y un lugar alegórico (el mundo opuesto al mundo contemporáneo).

Si volvemos al origen del mito, el Edén es primero un espacio-tiempo mítico, sinónimo de paraíso y de lugar de delicias. Es un lugar circunscrito, al que se otorga el sentido de refugio: el persa “pairidaeza”, origen de “paraíso”, significa “recinto fortificado”. Lo pueblan árboles y animales, esto es, la naturaleza, pero una naturaleza en armonía y ordenada, por lo tanto, opuesta a lo selvático. Graulich demostró en varios trabajos (1983, 1987ab, 1990) que el jardín con el árbol prohibido y la transgresión por el/los primeros seres es una constante en varias civilizaciones. Como observa el investigador, “algunos especialistas dan incluso la impresión de creer que la Biblia tiene el monopolio de algunos temas y que, cada vez que éstos se encuentran en una parte, deben necesariamente haber sido influenciados por ella. Sin embargo, el paraíso, el árbol y la transgresión son efectivamente prehispánicos” (Graulich, 1990, pp. 32-33, la traducción es mía). El jardín está presente en varias civilizaciones y mitologías: las amerindias, la sumeria con el jardín de Dilmun (“País de los vivientes”), la judeocristiana con el lugar llamado Edén (“delicia”), la griega con el jardín de las Hespérides (“hijos del Poniente”). Su identificación con la madre tierra y con

los orígenes de la humanidad lo coloca por encima de los otros mitos, como fundación de los mismos.

Pero el Edén es sobre todo un paraíso *perdido*, íntimamente relacionado con lo que la tradición llamó “la caída”, que consiste en la desobediencia del hombre a una orden divina; en general, se relaciona la caída con una transgresión sexual, como es el caso en otras mitologías (Graulich, 1990). Las consecuencias de la caída parecen catastróficas: el hombre y la mujer son expulsados del paraíso, acompañados de una serie de maldiciones (Gn 3, 16-19). Según Bizouard (2002), la expulsión significa a la vez la separación del mundo natural y el descubrimiento de la libertad de acción. Es así como el hombre y la mujer, libres, toman el nombre de Adán, “polvo tomado de la tierra”, y Eva, “madre de los vivientes”.

En cuanto al “Edén subvertido”, nombre con el que decidí titular este libro, es un famoso hallazgo de Ramón López Velarde en *El retorno maléfico* (sin fecha, ca. 1917), uno de los maestros del Aridjis poeta. El narrador fantasmal retrata una destrucción desesperante, que se desliza hacia una renovación posible al final del poema. Según Roger Bartra, el “Edén subvertido” es “la imaginación, hoy, de un lugar previo y antiguo en el que reine la felicidad” (1987, p. 32). Se volvió un mito mexicano que convierte el tiempo antes de la sociedad industrial capitalista en un paraíso perdido y a los mexicanos en fantasmas encerrados en el limbo:

[L]os mexicanos que han resultado de la inmensa tragedia –que se inició en la Conquista y terminó en la Revolución– son habitantes imaginarios y míticos de un limbo violentado. [...] El mito del edén subvertido es una fuente inagotable en la que abreva la cultura mexicana. La definición actual de la nacionalidad le debe su estructura íntima a este mito. (1987, p. 34)

Para Bartra, el mundo moderno –iniciado con la Revolución mexicana– acabó con un mundo rural mítico y feliz. En Aridjis podemos encontrar el mismo imaginario de un mundo moderno que, desde sus orígenes en 1492, transforma y subvierte un Edén mítico.

El Edén de Aridjis no es el mundo rural designado por Bartra sino un espacio imaginario conformado por su obra literaria: al retratar principalmente Edenes subvertidos, Aridjis dibuja en filigrana o en reflejo especular Edenes previos, así como Edenes futuros. El primer capítulo, en el que nos adentraremos enseguida, estudia de un solo movimiento estos Edenes pasados y futuros a través de cinco obras.

CAPÍTULO I

EL EDÉN DESTRUIDO

Si es cierto que el imaginario apocalíptico es una constante en la obra de Homero Aridjis, me parece que es bajo la forma de una resurgencia mítica (que estudio en el tercer capítulo): aparece por medio de la reescritura al revés de diferentes mitos de la creación. En cambio, la construcción continua de un espacio de la catástrofe pertenece a un imaginario distópico, es decir, de una utopía radicalizada. La distopía lleva las consecuencias de la utopía al extremo y muestra así el reverso de ésta: por ejemplo, la utopía del progreso constante se invierte en una destrucción del planeta.

La catástrofe constituye el cronotopo particular de la obra de Aridjis, el espacio-tiempo privilegiado que se explaya en el conjunto de su obra.¹¹ Se entiende a la vez como *reversión* del orden de las cosas —el sufijo *στροφή* significa “voltear”— y *salto* brusco de un tiempo a otro.

El cronotopo designa la indisolubilidad del tiempo (*kronos*) y del espacio (*topos*) y piensa el sujeto como incrustado en un contexto. Conformar el nudo de la ficción: organiza el relato, cuya cosmovisión toma sentido alrededor del cronotopo. Para captar la singularidad del cronotopo de Aridjis es necesario reflexionar acerca de la noción de *chronos*. En griego, tres palabras, que corresponden a tres dioses, designan el tiempo: Kronos, un dios que necesita comer lo finito para ser infinito y eterno (por eso es el dios de la génesis y de la muerte, y del presente; Kronos es el espacio de tiempo entre nacer y

¹¹ Siguiendo al Mikhaïl Bakhtin del ensayo *Teoría y estética de la novela*, 1991.

morir); Aión, un dios que nunca nació, que siempre estuvo, el dios de la vida (pero perfecta, excluyendo la muerte), del futuro y del pasado sin el presente; y Kairós, el momento decisivo, el instante, el hito como lugar temporal.¹² En este sentido, la apostasía final es un *kairós*, cuando *chronos* es el periodo intermedio y anodino entre dos *kairoí*. *Kairós* es la conjunción de tiempo, momento y acción, o sea, un partaguas. Remite, pues, a la definición de catástrofe y conviene particularmente bien a la concepción espaciotemporal aridjiana.

En lo que se refiere a la cuestión del tiempo, el errar de los protagonistas de Aridjis parece permitir una fusión entre el sueño y la realidad, el presente y el pasado, el presente y el futuro, el mito y la modernidad, la historia oficial y la historia vivida desde abajo. En efecto, son los testigos de un paso, catastrófico, de una era a otra, de un mundo a otro.¹³ Este paso radical es la consecuencia de un universo donde conviven espacios y tiempos desdoblados que no pueden fusionar: el tiempo lineal moderno y el tiempo cíclico de los aztecas; el mundo visible y el mundo invisible; el mundo moderno/real y el mundo mágico/fantástico; la Historia universal y la historia ficticia y personal.

En cuanto al espacio del kairotopo, es –en la mayoría de los casos– la ciudad. Aridjis sitúa la acción de gran parte de sus libros en el Nuevo Mundo, como las primeras utopías, que reactivaban los mitos de la Edad de Oro y del Edén.¹⁴ Pero las obras de Aridjis no toman como escenario los espacios naturales preservados que

¹² En su glosario de filosofía, Piacenza Cabrera lo define así: “El momento justo. Los griegos dividían al tiempo en “Cronos” y “Kairós”. “Kairós” es el tiempo en estado de potencialidad o eternidad. Es un tiempo cualitativo y la oportunidad para enfrentar y tener un efecto frente al tiempo del devenir o “Cronos” (el tiempo cuantitativo o del movimiento). Está relacionado a la divinidad y a la inspiración. Para Aristóteles era una oportunidad de intervención dentro de un discurso. Para los sicólogos puede ser un momento de claridad o ‘epifanía’ (momento milagroso)” (2012, s. p.).

¹³ Por ejemplo, el paso del año 1000 al año 1001 en *El señor...* o al año 2000 en *Espectáculo...*; de la España de las tres religiones a la España de los Reyes Católicos en 1492...; del mundo azteca al mundo criollo en *Memorias...* y *Moctezuma*; de la era del quinto al sexto Sol en *La leyenda...* y *¿En quién...?*; de la vida a la muerte en *Los invisibles* y *El último Adán*.

¹⁴ El Nuevo Mundo, como la isla de Moro, era un espacio insular, es decir, aislado y preservado. Los cronistas contemporáneos de Colón, así como el mismo Colón, hablan de paraíso terrestre o de Jerusalén Nueva, por contraste con los males que corroen el Viejo Mundo.

tanto asombraron a los conquistadores, sino los espacios humanos con que soñaron nuestros antepasados del siglo XIX: las ciudades. Las ciudades son el “espacio donde la tensión o los conflictos de la vida moderna adquieren mayor visibilidad” (Heffes, 2008, p. 12). El bastión de la vida política y social se erige en hogar del hombre frente a la naturaleza y la representación de la utopía de la sociedad del progreso: el lector descubre, a través de los ojos del protagonista errante, un espacio cerrado, deshumanizado, o en ruinas, poblado de espectros y seres fantásticos. Se plantea la ciudad como distópica, porque traicionó otro ideal utópico: un mundo natural equilibrado, como el que describe Aridjis en su poesía primeriza.¹⁵ Lo que se denuncia –o, mínimo, lo que se cuestiona– es la ruptura entre el hombre y su entorno, ruptura presentada como fuente de los problemas ecológicos.

Estas cuestiones las trabaja Aridjis a través del género de la novela histórica, género con el cual mantiene relaciones estrechas, sobre todo en sus tres obras claramente históricas en un sentido clásico (1492..., *Memorias...* y *Esmirna...*), pero también, de manera menos evidente, en otras obras, como las futuristas (*El último Adán*, *La leyenda...*, ¿*En quién...*?). La crítica puso de relieve la validez del trabajo de investigación histórica realizado por el autor en el díptico histórico y *Esmirna...*: la descripción fiel de acontecimientos históricos, el uso de un vocabulario contemporáneo de los hechos, así como el anexo de una bibliografía de fuentes históricas testimonian sobre el afán del autor por imitar el género de la crónica y colocar su obra dentro del marco de la novela histórica. En efecto, hay un real esfuerzo de recreación del ambiente y de los detalles cotidianos de la época; cuando el autor se expresa a este respecto, parecería que la redacción de sus novelas históricas participara de un proyecto rea-

¹⁵ Niall Binns observa que los lugares de infancia del poeta son “espacios recordados y recreados como un paraíso” (2004, p. 135). De hecho, el investigador indica que la poesía de Aridjis pasa, entre 1958 y 1975, de la apología de un mundo natural impreciso como “espacio rebotante de vitalidad y [...] fuente de la trascendencia” (2004, p. 133) a la nostalgia del mundo natural concreto e idílico de la infancia del poeta que se está destruyendo, para terminar, a partir de los años 2000, sólo como recuerdo.

lista: sin embargo, es difícil la clasificación en el realismo “puro”, por el uso constante de lo fantástico, que toma en *Esmirna...* la forma de la mitología. En estas condiciones, las obras de Aridjis se deben acercar al realismo maravilloso o mágico, “inventado” en América Latina, tema que toco al final de este libro.

Por lo que concierne a las obras futuristas, como López (2005) y Lefere (2013), veo en una obra como *La leyenda de los soles* la misma preocupación por la Historia que en el díptico histórico. Por otra parte, se puede considerar que, de la misma manera que la novela histórica se puede orientar hacia el pasado o hacia el futuro (denominaré estas obras como “históricas del pasado” o “históricas futuristas”), la catástrofe final —e incluso la distopía—, en general relacionada con un futuro hipotético, puede servir de representación para el pasado.

El kairotopo aridjiano es el de una catástrofe a la vez histórica y ecológica. La particularidad del trabajo histórico de Aridjis es que se empareja con las representaciones de la catástrofe y con una reflexión sobre las relaciones con la naturaleza, lo cual se enmarca en las investigaciones relacionadas con la corriente teórica de la ecocrítica/ecopoética. En las obras perteneciendo al género de la novela histórica —en el sentido tradicional— es más evidente el problema de la memoria y del olvido, sin que desaparezca el tema de las relaciones con la naturaleza; en cambio, en las obras futuristas es más evidente la cuestión ecologista, sin que estén exentas de reflexión histórica. Las ciudades conforman el escenario del cronotopo distópico de la cosmovisión aridjiana: este cronotopo distópico es un disfraz de la utopía de un mundo humano en armonía con la naturaleza. El lugar utópico, “que no está en ningún lugar”, o “buen lugar”, se invierte en la obra en distopía, un “mal lugar”, indeseable y de pesadilla.

Por consiguiente, este capítulo se compone de dos apartados: el primero, “Edenes de ayer”, indaga en los conceptos de la memoria y del olvido. Una reflexión sobre el lugar de la naturaleza en los textos permite vincular la reflexión histórica con la reflexión ecologista. El

segundo apartado, “Infiernos de hoy”, aporta más elementos acerca de la ecología, sin pasar por alto el anclaje histórico de las novelas.

1. Edenes de ayer. 1492: vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla y Memorias del Nuevo Mundo

En los años ochentas Homero Aridjis se lanza a la aventura novelística con un díptico calificado de “histórico”, que gira alrededor de la fecha simbólica de 1492: por un lado, *1492: vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) cuenta el itinerario del protagonista, en busca de su esposa, a través de una España en las llamas de la Inquisición y de la persecución de los judíos; por otro lado, en *Memorias del Nuevo Mundo* (1988), el mismo protagonista desembarca con Cristóbal Colón y Hernán Cortés en el Nuevo Mundo y se hace el testigo privilegiado del violento aplastamiento de las culturas indígenas, en particular la de México-Tenochtitlan.

Propongo situar las reescrituras históricas de Aridjis en el marco global de su poética marcada por la catástrofe y mostrar que los dos espacios retratados, España y el territorio de los mexicas, necesitan de medios diferentes para un mismo objetivo: retratar la catástrofe al origen de la sociedad occidental y de la mexicana. Esta catástrofe consiste en la destrucción y la transformación radical de la identidad de una sociedad: en el primer libro, la España de las tres religiones agoniza y en el segundo, el Nuevo Mundo es el teatro del enfrentamiento violento de dos culturas, la española y la mexica. El protagonista, Juan Cabezón, sirve de unión entre los dos espacios y porta en él las cuestiones relacionadas con el tiempo de la narración.

El fin del Edén se acompaña de una sensación de desarraigo, en un sentido físico (el exilio) o simbólico (un cambio radical en el entorno). Más allá de una “separación del lugar o medio donde se ha criado” (*DRAE*), el desarraigo implica una reflexión sobre las raíces; la memoria, el olvido o la identidad. Las cuestiones del origen se articulan en tres polos: la relación con la naturaleza, la construcción de la familia y los lazos sociales. Estos tres niveles conforman la identidad

tanto de una persona como de una sociedad. A través de la descripción de destinos individuales, Aridjis dibuja lo que hace la identidad del México actual: presenta como catástrofes originales la ruptura de la España de las tres religiones y el aplastamiento de Tenochtitlan. El mismo autor se sitúa en una genealogía catastrófica, marcada por la muerte y el deshonor: como mexicano, cuenta el doble origen español y azteca de la sociedad mexicana; como hijo de un padre griego y una madre mexicana, cuenta su propio origen a través de la historia de su padre, testigo de la masacre de Esmirna.¹⁶

Estas catástrofes, pues, conciernen a la genealogía (en el sentido ascendente) y a los lazos sociales. Sin embargo, son las relaciones entre los hombres y la naturaleza, los hombres y la ciudad, y la ciudad y la naturaleza, las que hacen surgir las cuestiones sociales y familiares. En estas dos obras, se tratará de vislumbrar de qué manera la catástrofe dibuja una distopía marcada por el cuestionamiento identitario de los orígenes.

1.1. Juan Cabezón, tiempo pulverizado

El vacío entre la última página de *1492...* y la primera de *Memorias...* corresponde al océano que separa los dos territorios, España y México. El doble volumen responde a la necesidad de recrear una relación completamente diferente del hombre con la ciudad y la naturaleza. Además, el cambio de lugar parece estar en el origen de unos cambios importantes a nivel narrativo y genérico, y así necesitar de la publicación de dos volúmenes diferentes. En efecto, a nivel narrativo, la enunciación autobiográfica de *1492...* se transforma en un estallido de la voz narrativa en *Memorias...*, cuando se supone que el punto de vista queda igual: el de Juan Cabezón.

¹⁶ La obra *Esmirna en llamas* (2013) podría integrar este apartado: al narrar el primer genocidio del siglo XX, comparte los mismos temas de desarraigo, memoria, historia, etcétera, que el díptico histórico de 1492. Sin embargo, en la medida en que se pone de relieve la cuestión de la feminidad y la fertilidad prácticamente ausentes del díptico histórico, la hago dialogar con *La leyenda de los soles*, en una vertiente más ecológica.

A nivel genérico, la intertextualidad picaresca de 1492... se transforma en *Memorias*... en una estética cerca del realismo mágico, la cual permite la interpenetración de diferentes discursos culturales –la cultura racional occidental y la cultura “mágica” precolombina–, a semejanza del sincretismo vivido por los indígenas y los conquistadores durante la Conquista.

No obstante, a pesar de estas diferencias sustanciales, se puede vislumbrar un diálogo entre las dos obras que va más allá del diálogo entre la ficción y la historia. Este puente se encarna en el protagonista, Juan Cabezón. Por lo tanto, propongo estudiar 1492... y *Memorias*... como un díptico inseparable, articulado en torno a la figura del protagonista narrador. Concuerta de hecho con la intención del propio autor, que declaró al respecto en una entrevista: “[Q]uise hacer una sola novela” (Plata, 2006, p. 86).

Se revisita el marco picaresco

Varios críticos califican la novela de Aridjis de “picaresca”; hasta la contratapa la presenta como “novela picaresca, novela de aventuras y documento histórico”. Lo es por las andanzas y la truculencia de sus descripciones de la sociedad, llena de fantasmas, de mendigos, de ancianos medio locos, de desfiles carnavalescos o religiosos; también el lenguaje, sobre todo en los diálogos, se hace eco del léxico cómico y travieso del género picaresco. 1492... anuncia desde el título ese parentesco: “vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla” se presenta como el recorrido vital de un desconocido. El calco geográfico de *Lazarillo de Tormes* corresponde al lugar de procedencia, que indica nomás que el lugar de nacimiento del protagonista. En cuanto al apellido, “Cabezón”, puede designar una característica física (una cabeza gorda) o moral (obstinación); las dos significaciones son posibles pero el texto no permite al lector pronunciarse, ya que ninguna significación tiene más sentido que la otra. El sufijo aumentativo “-ón” tiene valor despectivo, lo cual corresponde a la degradación picaresca del protagonista. Por fin, el relato se narra

en primera persona, según el modo habitual de la pseudoautobiografía picaresca.

Sin embargo, la novela empieza de manera extraña, centrándose en la genealogía relativamente lejana de Juan Cabezón: el nacimiento del abuelo del protagonista en 1391.

Mi abuelo nació en Sevilla a seis días de junio del año del Señor de 1391, el mismo día en que el arcediano de Écija Ferrán Martínez, al frente de la plebe cristiana, quemó las puertas de la aljama judía, dejando tras de su paso fuego y sangre, saqueo y muerte. (p. 11)¹⁷

En aquel momento empezó la persecución de los judíos que terminaría en las hogueras de la Inquisición y la expulsión en 1492. Las primeras páginas, fuera de la historia principal de Juan Cabezón, sirven para colocar a este último en un ambiente de peligro y de muerte que dura desde hace tres generaciones: se mata a los judíos, se queman las sinagogas, la población se desalienta y circulan religiosos extremistas –uno se atribuye el nombre de “Ángel del Apocalipsis”–. El padre de su abuelo, al sostener a su recién nacido entre brazos, declara que “el mal recorre las aldeas, las ciudades y los reinos” (p. 12) y “sin más provisión para el camino que la ropa que traía puesta, sin más vitualla que la que llevaba en las entrañas, cerró la puerta de su casa para no tornar jamás” (p. 12). Antes de conocer a su hijo, el mismo abuelo muere de enfermedad “por haber tenido trato excesivo con mujeres” (p. 12). Este recién nacido, futuro padre de Juan Cabezón, crece y a la muerte de su propia madre, parte a pie hacia Madrid, mata a un cliente suyo y termina en la cárcel. El linaje del protagonista, compuesto de hombres andantes y criminales, es, pues, bastante infeliz y desafortunado; su propio nacimiento, en la calle, se debe a un simple tropiezo:

¹⁷ De ahora en adelante, las páginas sin mención de autor ni de fecha remiten a la obra de Aridjis estudiada en el apartado.

Yo, Juan Cabezón, nací en Madrid, la de los terrones de fuego, en la calle del Viento, un jueves cuando mi madre, preñada de ocho meses, camino del mercado, tropezó y dio luz a un varón. Durante mis primeros años me llamaron el niño del tropiezo, el hijo de la calleja o el soplado por el aire [...]. (p. 27)

Se asocia a Juan Cabezón con el viento o el aire, subrayando así su escaso valor. La ausencia del padre y la mención del soplo en su nacimiento pueden hacer pensar en un Jesús degradado, nacido en la calle y fruto del aire en vez del Espíritu Santo. En cuanto a su infancia, llena de hambres, también prolonga la intertextualidad picaresca, ya que padece los malos tratos de sus sucesivos padrastros, y uno de ellos termina por matar a su madre por celos. Su genealogía, pues, es historia de duelos y pérdidas: hasta pierde a su esposa y a su hijo, y se reencuentra con su hijo (en *Memorias...*) sólo para perderlo de nuevo. La figura paterna que cuida al huérfano a lo largo del relato es el ciego Pero Meñique, lo cual consolida el paralelismo con las desdichas de Lazarillo con su primer amo. Por fin, para completar las referencias picarescas, Juan Cabezón, como sus ancestros, lleva una vida de andanzas por los caminos de España: Zaragoza, Calatayud, Teruel, Toledo, Madrid, Ávila, Trujillo, Cádiz y Palos conforman el itinerario de 2,500 km desde la ciudad de nacimiento hasta el puerto del que parte con Colón al Nuevo Mundo.

Con estas claves en mano, quiero aludir a un problema fundamental de la obra: la falta de respeto del marco picaresco. Primero que todo, las caminatas de Juan Cabezón no se motivan por la necesidad o el hambre sino el amor: Juan Cabezón recorre España en busca de su esposa y de su hijo. Segundo, la relación entre el ciego y el huérfano es positiva: si el ciego corresponde al estereotipo del ciego lascivo y osado en sus palabras, no maltrata a Juan y la burla ocupa poco espacio. Además, el ciego no lo es por nacimiento sino por venganza de un moro, con cuya hija se juntaba. Por fin, no se insiste en la falta de honor, presente en el *Lazarillo de Tormes*; el robo, la superchería y la desdicha son de buscar entre los compañeros del ciego: el Rey Bamba, un ladrón descalzo, el Tuerto, dueño de fosos,

la glotona Babilonia, la bailarina Trotera, el Moro y el enano Rodrigo Rodríguez, futuro familiar del Santo Oficio.

En tal caso, si no se usan los principales rasgos del marco picaresco, ¿para qué referir a él? La primera finalidad es la fidelidad historicista de Aridjis, que implica integrar la percepción del realismo contemporánea a los hechos. Se considera *Lazarillo de Tormes* como uno de los primeros relatos realistas, dedicado a retratar la vida decadente de la España del siglo XVI. En una obra que decide reconstituir la España de la época de la Inquisición, la picaresca tiene toda su razón de ser. Sin embargo, es menester considerar la intertextualidad picaresca de forma modal y no genérica: *1492...* no es una novela picaresca o neopicaresca; su protagonista no es un pícaro, es un pícaro invertido —e ilustrado, como apunta Yurkievich (1996)—: su nacimiento es bajo, pero uno de sus padrastros le enseña a leer y escribir y le da acceso a sus libros; no asciende en la sociedad pero se salva por el amor; además, vive sin apuro material, puesto que encontró bajo la cama de su madre “una olla llena de castellanos de oro” (p. 44). Todo pasa como si se quisiera despojar al pícaro de todas las preocupaciones materiales para que se pudiera concentrar en su retrato de la sociedad. La picaresca también permite el retrato de protagonistas de baja extracción social, haciendo del deshonor la marca familiar del protagonista. En un relato que quiere ofrecer una alternativa al discurso histórico oficial o habitual, el doble deshonor de Juan Cabezón, una genealogía de dudosa moral y de judíos, legitima su voz narrativa como capaz de expresar una Historia invertida, desde abajo —como desconocido— y desde el lado de los perseguidos —como converso—.

Una voz narrativa problemática

El narrador, Juan Cabezón, realiza la unión de las dos novelas en un díptico; sin embargo, es una voz problemática. Para empezar, hay cambios difícilmente explicables en la enunciación. En *1492...*, conforme a la intertextualidad con la picaresca, se trata de una auto-

biografía ficticia de Juan Cabezón, narrada en primera persona. En *Memorias...*, el mismo protagonista se expresa en tercera persona, a pesar de que sigan siendo las memorias un género autobiográfico. El Nuevo Mundo reemplaza en el título el nombre del protagonista:¹⁸ no sólo ya no se proclama “de Castilla”, sino las memorias, lejos de ser escritas “en el Nuevo Mundo” o “desde el Nuevo Mundo”, parecen ser escritas “por el Nuevo Mundo”, lo cual supone cierto trastorno de identidad en Juan Cabezón. Más perturbador aún, Juan Cabezón se reapropia la voz narrativa en un “yo” repentino, sorprendente, en el último capítulo de *Memorias...* Así se revela que el narrador de la obra entera, escrita sin embargo en tercera persona, es el mismo que en 1492... Para colmo, incluso la misma enunciación –homo– o heterodiegética– no es exenta de rarezas. En 1492..., el narrador homodiegético tiene conocimientos inverosímiles, como por ejemplo la primera parte del libro, que cuenta el destino de los antepasados del narrador, o el conocimiento detallado de la geografía e historia de todos los pueblos por los cuales pasa luego. En *Memorias...*, era más creíble estar en presencia de un narrador heterodiegético, puesto que se puede considerar la obra como una yuxtaposición de microrrelatos centrados cada uno en un personaje diferente; pero al final de la obra, la revelación de un escondido narrador homodiegético en el personaje de Juan Cabezón aumenta la sensación de inverosimilitud.

En consecuencia, Juan Cabezón parece ser un personaje cuya función en el relato no es una función realista y empática, ni siquiera una función narradora. Toma pocas veces la palabra en los dos relatos; más bien se hace el “vehículo” de diálogos y largos discursos o relatos ajenos, que ni siquiera lo integran en la conversación. Adquiere así un papel de testigo, que capta los relatos ajenos (so-

¹⁸ El título tal vez se pueda explicar por referencia a una obra de la biblioteca personal de Homero Aridjis, titulada *Los memoriales del Nuevo Mundo. El diario de abordó. Cristóbal Colón 1492* de Gonzalo Vázquez Colmenares (1991). Ello explicaría el enfoque puesto en Colón y Cortés más que en Juan Cabezón. La investigación acerca de los personajes de Colón y Cortés, además de ser atestiguada en la bibliografía final de *Memorias...*, se refleja en la biblioteca personal de Aridjis.

bre todo de judíos), más que de protagonista o narrador. Además, Juan Cabezón, como muchos de los protagonistas de Aridjis, carece de presencia y de heroísmo. Su activismo se reduce a andar por las ciudades, por los caminos. Para justificar su falta de acción, Juan Cabezón dice: “No soy hombre de armas, soy hombre de razones” (p. 196). A la acusación de cobardía responde que gracias a ella todavía está vivo. Es en efecto la vida la que busca más que otra cosa; después de la muerte de su amigo Pero Meñique y de su acompañante, sin haber esbozado ningún gesto para ayudarlos, declara: “[P]ara mi propia vergüenza y a mi pesar, al verlos exánimes en el polvo sentí la alegría inmensa de encontrarme vivo bajo la luz del sol” (p. 250).

La misma interpretación de los personajes como funciones se puede hacer para *Memorias*... Los personajes parecen servir de pretexto para incorporar en la novela datos históricos apenas vueltos ficción: Pánfilo Meñique sirve para realizar un catálogo de la naturaleza del Nuevo Mundo en el siglo XVI, Juan de Flandes para retratar la vida austera de unos religiosos extremos, el funcionamiento del pueblo hospital utópico de Vasco de Quiroga y, a través de sus alucinaciones, lo que pasa en Europa con Carlos V. Se puede añadir que la transformación del narrador homodiegético en narrador heterodiegético es la causa de lo que ha sido considerado por algunos lectores como una pérdida de coherencia narrativa en *Memorias*..., que parece ser una yuxtaposición de diferentes relatos.

La voz del testigo en el sentido de Derrida

No obstante, la aparente simpleza de estos fenómenos da lugar para un análisis más complejo. Para empezar, los saltos en la voz narrativa merecen más atención, sobre todo si se consideran las dos obras en conjunto. La voz narrativa de Juan se hace más presente y más “humana”, si se puede decir, cuando Juan está con Isabel. El relato sufre un giro en el séptimo apartado, aproximadamente después del primer tercio. En este apartado ocurre el primer auto de fe, el 6 de febrero de 1481. A consecuencia de ello y del nombramiento

de Torquemada como “Inquisidor General de los reinos de Aragón, Valencia y Cataluña” (p. 117) en Ciudad Real, donde moran dos hermanos amigos de Pero Meñique, Isabel y Gonzalo De la Vega, Juan accede a albergar en su casa a los fugitivos. Allí ocurre el giro más importante del relato: Juan e Isabel se enamoran, se casan y están a punto de tener un hijo, pero Isabel termina por huir durante una ausencia de Juan, debido a la persecución. Por eso empiezan las andanzas de Juan a través del país: para buscar a su esposa. Con la llegada de Isabel se hace más firme la voz narrativa, más presente.

Emerge Juan, pues, con la llegada de Isabel; desaparece en *Memorias...*, porque no le queda ninguna esperanza de verla; reaparece con el reencuentro inesperado con Isabel, al final de *Memorias...* O sea, la separación definitiva con Isabel al final de 1492... corresponde al primer salto de enunciación: en *Memorias...*, el relato es en tercera persona. Asimismo, el reencuentro final con Isabel corresponde al segundo salto de voz narrativa: el paso repentino, tan repentino y sorprendente como lo es el regreso de Isabel, de la tercera a la primera persona. En resumidas cuentas, la voz narrativa “profunda” de Juan Cabezón sólo emerge en compañía de su mujer.

En lo que concierne al segundo problema, la función de Juan Cabezón en la narración —narrador homodiegético con tendencia a la omnisciencia en 1492 y narrador heterodiegético y homodiegético en *Memorias...*— tener como narrador un protagonista presente en los eventos pero distante permite concentrar en él la problemática del tiempo, tal como sugiere la explicación dada por el texto al retomar el “yo” como forma de expresión:

A algunos hombres nos ha tocado en suerte vivir de dos maneras: una en el mundo de las cosas olvidadizas, otra en el espacio que llamamos Historia [...] Mi vida se ha juntado con las vidas ajenas; en especial con aquellas de la Historia General [...] Yo mismo, a fuerza de recontarme y precisarme, he dejado de ser yo, me he convertido en tercera persona (*Memorias...*, p. 369).

Los dos espacios que menciona el narrador remiten a su naturaleza de *hombre* común y a su papel de *testigo* de una época particular de la Historia. La revelación del yo invita a leer toda la segunda obra desde una perspectiva completamente diferente: la “objetividad” del narrador omnisciente se vuelve de repente “veracidad” del testigo. Es difícil no referir aquí a la reflexión de Derrida sobre la postura del testigo, que en latín es el tercero (*tiers* en francés), que presencié los eventos que testimonia:

Quienquiera que rinde testimonio no aporta una prueba. Es alguien cuya experiencia certifica, justamente, que alguna “cosa” le ha estado presente. Este “algo” le ha estado presente en tanto que es presentemente *re-presentado* en la memoria (2005, pp. 35-36, el énfasis es original y la traducción es mía).

Juan Cabezón se presenta como testigo de primera línea de los estragos de la Inquisición y de la Conquista. Asiste, como veremos luego, al nacimiento del *Diario* de Colón, recrea la obra de Díaz del Castillo, se presenta como la memoria y la crítica de los eventos de la Conquista. La confesión final de Juan Cabezón, este despojamiento de sí mismo, es exactamente lo que explica Derrida sobre el testimonio:

Sólo puedo pretender dar un testimonio fiable si pretendo poder testimoniar ante mí mismo, sinceramente, sin máscara y sin velo, si pretendo saber lo que vi, oí o toqué, si pretendo ser el mismo que ayer, si pretendo saber lo que sé y querer decir lo que quiero decir. Y así revelar o desvelar (2005, p. 40, la traducción es mía).

La revelación del yo en *Memorias...* sumerge al lector en la veracidad del testimonio. El testimonio de Juan Cabezón implica un compromiso, una promesa, un juramento; el lector, de repente, se ve involucrado en la dinámica testimonial y se le asigna el papel de testigo del testigo. Es tomado como testigo (*pris à témoin* en francés).

Cabe insistir en el hecho de que el lector llega a este último capítulo después de más de 350 páginas de narrador en tercera persona. La frase “me he convertido en tercera persona” me parece mostrar claramente que el cambio de persona fue deliberado y que, por lo tanto, tiene una coherencia en el seno del relato. Juan Cabezón se reconoce “más memoria que cuerpo” y proclama “Juan Cabezón es el tiempo” (p. 384). Se ha despersonalizado y se ha convertido en narración pura, adoptando la voz colectiva de “hombres y mujeres de [sus] recuerdos” (p. 369): su personalidad se ha diluido en el tiempo, en la narración, en la Historia. Se ha vuelto alegórico.

Considero, pues, que Juan Cabezón, más que la conexión entre la Inquisición y la Conquista, es 1492.¹⁹ Juan Cabezón es 1492, pero no el 1492 oficial, que sirve la glorificación de España: la Conquista, la primera gramática de la lengua española y la toma de Granada. 1492 es la fecha de la expulsión de los judíos de España y el fin de la España de las tres religiones como “manifestación notable y retrospectivamente utópica de un modelo de coexistencia” (Lefere, 2013, p. 279). El hecho de presentar la historia desde el punto de vista de un converso significa adoptar la causa judía, pero sin que se transforme en defensa de la misma. Significa también hacer una lectura revertida de la historia: desde abajo, es decir, a través de los ojos de un narrador de baja extracción, converso, cuyas andanzas son un pretexto para retratar el ambiente de la época.

Si Juan Cabezón mantiene unidas las novelas, la separación en dos volúmenes hace patente una diferencia fundamental en la catástrofe descrita: 1492... retrata una catástrofe-descamación y *Memorias...* una catástrofe-aguja.

¹⁹ Los títulos de las traducciones francesas reflejan perfectamente la unión de las dos novelas por la fecha: 1492. *Les aventures de Juan Cabezón de Castille* y 1492. *Mémoires du Nouveau Monde*. Coira observa que “el orden de las palabras y la elección tipográfica jerarquizan la fecha en lugar de privilegiar la síntesis argumental o la referencia a un personaje o a sus peripecias [...] [L]o principal es una fecha y lo secundario, lo referido al personaje” (2009, p. 69).

1.2. 1492...: la catástrofe-descamación²⁰

La catástrofe descrita en la primera obra del díptico corresponde a la descamación, la exfoliación, o sea, una destrucción progresiva en la cual el sujeto se deshace progresivamente de sus partes constitutivas. En la trama histórica de 1492... el poder representado por la Corona española y el Santo Oficio se deshace progresivamente (a partir del siglo XIV, en la novela) de sus partes consideradas como no españolas: los judíos y los moros. Vemos que la destrucción del espacio inherente al kairotopo aridjiano de la catástrofe no concierne, en este caso, al espacio físico sino al espacio simbólico que constituye la España de las tres religiones. El salto de un tiempo a otro, fruto de una descamación simbólica, ocurre al final de la novela, en 1492, cuando se expulsan a los judíos por un edicto y a los moros por la reconquista de Granada.

Las primeras páginas de la novela —que estudié previamente como telón de fondo para el linaje de desgracias del protagonista— sirven también para introducir la destrucción apocalíptica de la identidad de toda una sociedad: en las llamas de las hogueras de la Inquisición desaparece la España de las tres religiones, utopía de convivencia social. En un mismo espacio vivían tres comunidades que no compartían la misma creencia, pero “Castilla y Aragón habían encendido los fuegos y España se abrasaba a sí misma” (p. 176). Este fin catastrófico —progresivo, ya que se lleva a cabo en más de un siglo— se hace por la expulsión fuera de España de los judíos y de los moros, descrita de esta manera en las últimas páginas del relato: “Los judíos dejaban el reino de Castilla con la pesadumbre de aquellos que se dirigen más al otro mundo que a una nueva vida.

²⁰ La elección de los títulos de las secciones de este capítulo (la descamación, la aguja, la disyunción y la falla) tiene origen en la búsqueda de las catástrofes del matemático francés René Thom. El esfuerzo imaginativo de esta teoría inspiró a varios críticos literarios y artistas, como Salvador Dalí, que pintó en 1983 una serie de catástrofes inspiradas por las ecuaciones de Thom. Su *Queue d'aronde* (cola de milano) (Teatre-Museu Dalí, Figueres) es el último cuadro que tenemos de él. Quiero puntualizar aquí que mi uso de la teoría de Thom es puramente metafórico y sin ninguna pretensión de aplicación o de transposición de conceptos matemáticos al análisis literario.

Desarraigados de los lugares de su nacimiento, ningún sendero arbolado los protegía del sol [...]” (p. 283).

El vocabulario utilizado no duda en designar los acontecimientos españoles del siglo xv como una catástrofe comparable con los dolores de la muerte y del infierno. El relato entero construye un mundo que se podría calificar de distópico, si esta palabra no designara en general una ficción futurista, que permite criticar el mundo contemporáneo. Sin embargo, el mundo de 1492... tiene las principales características de una distopía: la desaparición de una utopía (la España de las tres religiones), un régimen político dictatorial (el Santo Oficio)²¹ y la crítica del mundo contemporáneo del autor (el texto como eco de las barbaries del siglo xx).

El mundo distópico creado por la Inquisición se caracteriza por una pérdida de la libertad —que conduce, en último extremo, a la pérdida de la vida— y una pérdida del espacio, de la casa, para los expulsados de España.²² La destrucción no tiene como blanco el espacio físico natural sino el espacio físico de los judíos (sinagogas, casas, aljama judía), así como el espacio simbólico que ocupan los judíos en la sociedad española del siglo xv: las presiones para hacer desaparecer todo rasgo de judaísmo se encuentran concretadas en los diferentes edictos que legislan la conversión, la muerte y, luego, el exilio de los judíos y conversos, fielmente retratados en la novela. El país, considerado como enfermo, debe sanar gracias a la desaparición de elementos impuros; el Santo Oficio se encargará de llevar a cabo esta operación de purificación por el fuego. Como en toda dictadura, estamos frente a una operación de “limpieza”.

²¹ Todas las descripciones de inquisidores, designados como “fuerzas destructoras de la vida” (p. 177), hacen referencia a su crueldad y sus crímenes perpetrados bajo el barniz de la oficialidad. Por ejemplo: “seguía con cruel satisfacción los más mínimos detalles de la muerte en ese hombre, en la soledad extrema del crimen que se envuelve de legalidad para cometerse” (p. 177). Asimismo, la reproducción integral de los diferentes edictos en el seno de la narración resalta la fuerza brutal de leyes inhumanas.

²² En sus sueños, Juan Cabezón oye una niña decir: “Los inquisidores se llevaron la llave de mi casa, se llevaron mi casa, se llevaron a mis padres y me han traído a esta hoguera donde el fuego que amo tanto es terrible” (p. 173).

Autentificación de la ficción por los documentos históricos

En la novela, la historia oficial se da a conocer sobre todo por la integración de varios discursos en antiguo español. Esta técnica de mimetización hace pensar que los discursos transcritos son una transcripción de documentos escritos cuyo rastreo, sin embargo, es difícil de realizar, puesto que el texto no admite notas a pie de página y que los agradecimientos, situados antes del texto, sólo incluyen autores y unas revistas. El autor siempre reivindicó la exactitud histórica de sus novelas, con lo cual está permitido suponer que los pasajes en antiguo español son, si no copiados, al menos imitados a partir de fuentes contemporáneas de los hechos. Esta sensación es corroborada por la presencia importante de datos históricos comprobables, tales como las biografías de inquisidores, las descripciones muy detalladas y coloreadas de autos de fe y la cronología correcta de los diferentes momentos clave (en general a través de los diferentes edictos). En la integración de documentos extraliterarios en la ficción se resalta la calidad literaria, casi lírica, de la obra de Aridjis: “Hay como un efecto de coros en esas repeticiones de nombres y de acciones, de genealogías y martirologios, un ritmo de letanía y una suerte de canto fúnebre. El arcaísmo sirve también a los fines poéticos.” (Cella, 1991, p. 459)

Sin embargo, los datos históricos sirven objetivos ficcionales. Las biografías de inquisidores integran elementos fantasiosos, fruto de las supersticiones de la gente, y ofrecen un terreno fértil para la ambientación novelesca. Por ejemplo, aquí está un extracto de la descripción fantástica del sobrehumano fray Vicente Ferrer, llena de prodigios y milagros:

Junto con las leyendas de las conversiones que lograba hacer entre los judíos corrían las historias de los milagros que realizaba entre los cristianos. En todos los reinos de España se decía que fray Vicente había resucitado muertos, dado voz a los mudos [...] conjurado nubes y abolido tormentas a la sola mención de su nombre (p. 20).

Ello para mencionar cuatro de la veintena de actos milagrosos del fraile. Las descripciones minuciosas de autos de fe se realizan gracias a la presencia del narrador. Se nota cierta identificación por parte del narrador con los presos, por el vínculo con su esposa conversa, en unos casos, y con un amigo moro, en otro; de las descripciones, pues, a pesar de ser exactas y objetivas, se desprende discretamente cierta carga emotiva que coloca al lector del lado de las víctimas. Los tres pregones en antiguo español (pp. 96-97, 124-125, 257-259), que consisten en una “publicación en voz alta” (*DRAE*) de documentos oficiales (bulas, edictos...), conciernen, respectivamente, a la obligación para los judíos de llevar una señal de su religión, a la institución del gueto de Madrid y a la expulsión final de los judíos. Están integrados a la trama porque los presencian los protagonistas, que se hacen luego los testigos de las consecuencias concretas y dramáticas de las decisiones oficiales. Por fin, en un apéndice de una pequeña veintena de páginas, se recupera la integridad del “Proceso contra Isabel de la Vega e contra Gonzalo de la Vega su hermano, vecinos de Cibdad Real, ausentes, escrito por los escrivanos e notarios públicos de la Santa Inquisición” (pp. 299-317). Este apéndice muestra de manera aún más flagrante que el documento histórico está al servicio de la ficción, para hacer más corta la distancia entre ésta y la historia. En efecto, el lector descubre, al terminar la novela, que la esposa del protagonista y su hermano son personajes “reales”. Esta relación con el documento auténtico (o presentado como tal) tiene mucho que ver con el “simulacro de legitimidad” (González Echevarría, 1998 [1990], p. 8, la traducción es mía): el archivo —en particular judicial— otorga una legitimidad debida a que es “el repositorio legal de conocimiento y poder” (p.8, la traducción es mía). La novela entera actúa como contrapunto del proceso contra los hermanos de la Vega y aparece como el testimonio de la inocencia del presunto culpable y la resistencia a la autoridad.

Ficcionalización de la historia

Hasta ahora vimos el proceso de autenticación de la ficción, pero se trata de un doble movimiento, que implica también una ficcionalización de la historia. En el caso de Aridjis, cabe destacar un procedimiento singular de descalificación de la historia oficial, que consiste en plantearla desde las consecuencias dramáticas vividas por el conjunto de la población, representada por Juan Cabezón y su grupo de vagabundos.

Una muestra del desequilibrio social del país causado por los edictos de 1481-1483 es la atmósfera de hostilidad entre los habitantes: “nos miró de arriba abajo con hostilidad, con un pasado enojo, como si nos hubiésemos enemistado en otra vida” (p. 118)— y entre las parejas: “Si te veo otra vez con ella te cortaré la lengua, si andas en amores con ella degollaré tu vergüenza” (p. 119). Lo mismo pasa con el grupo alrededor del ciego Meñique, que merece un análisis un poco más detallado. Los miembros son de baja extracción y pasan su vida en la calle, pidiendo limosna o robando. El grupo parece unido a pesar de las diferencias de sus miembros: entre ellos aparecen un moro, unos conversos y unos cristianos. Incluso aceptan nuevos miembros sin ningún problema. Les mantiene juntos el tiempo pasado en la calle observando y comentando las actitudes y los atavíos de la gente que pasa; sus comentarios tienen una función de verosimilitud en el relato, ya que su lenguaje refleja la jerga vulgar de la época y sus ojos permiten al lector ver una parte de la población y de los eventos de la época. El origen mixto del grupo indica una postura compartida por la mayoría de la sociedad, es decir, una convivencia de cierto modo pacífica entre diversas religiones. En un pasaje se insinúa que la separación de los judíos y los cristianos es algo forzada, ya que nada los distingue:

Era un médico, que por su ciencia tenía permiso para dejar la aljama y entrar en las casas cristianas para curar niños enfermos. Su tipo castellano era tan característico como el de otros moradores del reino de

Castilla, y no se habría distinguido de aquéllos si no fuese por las señales [el tabardo y la señal bermeja de los judíos] (p. 91).

Asimismo, en una larga conversación sobre los judíos, en la cual afloran los diferentes discursos coexistentes en la sociedad, la conclusión es una reflexión contra el racismo, de la cual extraigo una frase, de una mujer del grupo de pícaros:

Yo, como trotera, no puedo condenar a nadie en este mundo [...]. Un día, cuando niña, andando por las calles muy hambrienta, un viejo judío me dio una hogaza para comer y no me fijé si su mano era hebrea o de cristiano viejo, que la bondad y la maldad no tienen linaje sino obras (p. 108).

Sin embargo, explota el grupo sin avisar, después de los edictos de los años 1481-1483, que forman, pues, una ruptura en el relato. Juan Cabezón se encuentra con el enano Rodrigo Rodríguez, vestido de fraile, alegando que “[u]n cristiano viejo como [él] debe andar vestido de fraile para mostrar su limpieza de sangre” (p. 127) y dispuesto a quemar a su (ex) amigo Pero Meñique por ser hijo de conversos y “practicar la pravedad mosaica” (p. 127). El mismo Juan verá interrogada varias veces a lo largo de la novela (incluso por un miembro del grupo) la sinceridad de su pertenencia a la cristiandad. La política oficial afecta hasta las relaciones más amistosas y el grupo unido se separa en tres, judíos/conversos, moros y cristianos:

[Yo andaba] con Pero Meñique, el Rey Bamba, la Trotera, o simplemente solo. El Moro y el Tuerto habían partido a Málaga a pelear al lado de Alí Muley Abenhazan, mientras que el linajudo enano don Rodrigo Rodríguez, la Babilonia y Agustín Delfín se dedicaban con los inquisidores a descubrir conversos judaizantes, a arrestarlos o a atestiguar contra ellos (p. 140).

Estas presiones se concretan en la lengua, contaminada por los rumores y las delaciones. El lema de la novela podría consistir en un refrán, reproducido en epígrafe: “Manos besa home, que que-

rría ver cortadas”. La repetición de este refrán a lo largo de la novela apunta a una realidad de traición y delación entre miembros de una misma sociedad. Por otra parte, la narración involucra varios “dícese”, “escuché que”, “he oído que”, “dicen que”, “pública voz y fama fue que” (p. 56), “chismes corrieron por Madrid que” (p. 41). Los rumores circulan de boca en boca entre los grupos y se observa un cambio en su naturaleza y su función a medida que avanza el relato: se degradan y, de reforzamiento del lazo social, se vuelven destrucción del mismo. Claramente el rumor aquí tiene una función de integración social, es decir, en palabras de Kapferer:

En efecto, el rumor es un fenómeno colectivo, que no implica miles de personas aisladas, sino el grupo. El rumor proporciona una ocasión de contarse, de expresarse: se hace en general a costa de otro grupo, de algún chivo expiatorio (1995, p. 127, la traducción es mía).

Al principio de la novela, los rumores circulan entre el grupo de amigos del padrastro de Juan y, luego, entre el grupo de amigos de Juan y del ciego. Estos rumores tienen como función reforzar la cohesión del grupo contra un enemigo común: el poder, encarnado por los reyes y los religiosos. Consisten por lo general en habladurías sobre la homosexualidad y la mala persona de Enrique IV y sobre la progenie monstruosa de monjas y clérigos.²³ Refuerzan la sensación de vivir en un fin de época, determinado por la decadencia.

Acompañan estos rumores diversos desfiles carnalescos que ridiculizan a los reyes y príncipes. También es ridiculizarlos contar al mismo tiempo, colocándolos en un mismo nivel, el entierro de Enrique IV y el del padrastro de Juan Cabezón. En este contexto de burla se menciona el coronamiento de Isabel de Castilla. De manera general, la historia oficial habita la periferia del relato, tanto en

²³ He aquí un ejemplo: “En Toledo una monja parió una criatura monstruosa, con cabeza, pelo, rostro y orejas como de león, alas de murciélago en lugar de brazos, cuerno en la frente y labios dentados bajo la tetilla izquierda. Sobre el ombligo le crece una guedeja a guisa de bigote, sus genitales son de macho y hembra; de macho como de perro y de hembra como concha de mar” (pp. 63-64).

su contenido como en su estructura, ya que aparece en los agradecimientos, en los epígrafes y en el pastiche de juicio, al final.

En la mitad de la novela no aparecen tantos rumores, puesto que Juan Cabezón está solo en los caminos de España y se relaciona principalmente con judíos de la familia de su esposa. La fuerte presencia de la Historia oficial se ve entonces compensada por los relatos ficticios de los judíos: el testamento del judío Noé de la Vega está citado integralmente sobre cinco páginas; la novela incluye la larga historia de once páginas contada por el converso Gonzalo, hermano de Isabel; las voces de judíos estallan a lo largo de cuatro páginas; sin contar los múltiples relatos de diversos judíos conocidos por Juan a lo largo del camino. Estas voces quejicas, que cuentan las desgracias, las huidas a causa de denuncias y el rechazo por todas partes, ilustran los efectos concretos de los edictos racistas y conforman un contrapunto a las versiones oficiales. En algunos casos (el testamento y unos cantos judíos), se utiliza la misma técnica de citar en español antiguo.

El boca en boca vuelve cuando Juan Cabezón se reencuentra con el ciego Pero Meñique y deciden ir a Ávila para matar a Torquemada. Los rumores ya no circulan en un grupo reducido de amigos o vecinos sino entre la multitud identificada como cristiana, para reforzar su cohesión interna y dirigirla violentamente hacia el exterior, como muestra el ejemplo siguiente. Corresponde a la función de diferenciación social según Rouquette (1994), que consiste en acentuar las distinciones con otro grupo para reforzar su propio grupo. Se trata de un falso rumor de crimen sacrílego, según el cual unos judíos habrían crucificado a un niño cristiano. Los presuntos culpables fueron los acusados en el históricamente comprobado proceso del niño de La Guardia (cf. Fita, 1887a y 1887b) y terminaron en un auto de fe. Se nota aquí cómo el rumor transforma la multitud y la unifica en un solo cuerpo cuya violencia es ciega:

[G]rupos de mujeres y hombres airados se reunieron para pedir el fuego y el descuartizamiento para los culpables. [...] La multitud, como un cuerpo anónimo de miles de cabezas y miles de puños coléricos, es-

peraba sólo [...] la más pequeña chispa, para lanzarse al ataque, en un furor a flor de piel que podía fácilmente equivocar sus víctimas. Para nosotros, salir a la calle y cruzarnos en todas partes con ella, fue peligroso, ya que podíamos despertar sus sospechas al hablar en voz muy alta o muy baja, al andar con lentitud o deprisa, al quedarnos parados o al huir del alboroto (pp. 244-245).

Al principio de la novela, el blanco de los rumores eran los poderosos; pero los diferentes pregones, redactados en la lengua de la época, ritman la obra y reflejan el endurecimiento político-religioso contra los judíos, convirtiéndolos en el nuevo blanco. Los elementos naturales se encargan de ofrecer una oposición al rumbo político que toma la sociedad, así como un apoyo a la vida personal de los protagonistas. Por otra parte, los edictos desatan hostilidad entre los grupos cuya cohesión se veía reforzada hasta ese momento por los rumores. Sin embargo, discretas pero muy presentes, otras voces se dan a conocer por el contacto directo con la gente, las personas en el camino de Juan transformándose en narradores metadieгéticos. El modo de construir una memoria contra la Historia oficial, pues, es la andanza, la cual permite establecer contactos directos y no utilitarios con la gente; la deambulaci3n como modo de habitar el espacio es tambi3n un modo de construir la sociedad. En el capítulol conclusivo de la obra, el personaje de Isabel critica de manera explícita la versi3n que la Historia guardará de estos eventos:

Los culpables de este edicto quedarán en la historia de los hombres y serán honrados y festejados en memoriales, crónicas, anales y leyendas, pero la injusticia seguirá siendo injusticia y el crimen seguirá siendo crimen, así se escriban las palabras de gloria en el oro y en el mármol (p. 291).

Con estas palabras se confirma la empresa de Aridjis: rescatar del olvido la experiencia “real” de los que vivieron esos tiempos, por un juego de tensi3n entre la historia oficial bien presente en la novela y su multitud de contrapuntos.

*El entorno natural y urbano en la ficción:
brotes de análisis ecopoético*²⁴

En estas reflexiones afloró algo que merece una profundización: la cuestión de la relación al entorno, sea natural o urbano. La destrucción por descamación no afecta al espacio físico; es más, mientras la historia oficial se alberga en el espacio delimitado de los edictos y pregones, la memoria contra-oficial se extiende en un espacio ilimitado, el de los rumores, y habita un espacio físico casi entero, negado por completo a los personajes de poder, que ocupan muy pocos espacios delimitados, como los palacios o el “cadalso de madera” (p. 37) en el que se corona a Isabel de Castilla. Estos espacios delimitados parecen escenarios de teatro —en el caso del coronamiento de Isabel en un *cadalso*, es bastante claro—, dando lugar a escenas teatrales desde el punto de vista visual (en el caso de la boda de novios ricos en una plaza, presenciada como un espectáculo por el grupo de vagabundos) y situacional (el gracioso relato dialogado de la p. 252, que narra la entrega de llaves de la Granada reconquistada, que pasan de mano en mano sin que nadie, ni el rey Fernando, ni la reina Isabel, ni el príncipe, quiera agarrarlas).

Los elementos naturales —tormentas y pestes— expresan o el desacuerdo con los edictos racistas o el estado de espíritu de un personaje judío o converso (el entierro o la partida de un ser amado); repiten, de alguna forma, las emociones de los personajes. Por ejemplo, la lluvia torrencial se erige en contrapunto con el endurecimiento de la política hacia los judíos, en la cual fray Vicente, al principio de la novela, desempeña un papel importante en cuanto a las conversiones y el aislamiento de los judíos. En las páginas liminares es difícil no ver la presencia de la lluvia como un nuevo diluvio, que es un preludio simbólico a los castigos sociales y la catástrofe que culminará en las fechas rodeando 1492. Los ríos

²⁴ Elijo el término “ecopoético” en vez de “ecocrítico”. Para la diferencia entre estas dos visiones de una disciplina que estudia las relaciones entre el ser humano y la naturaleza en los textos, ver Schoentjes, 2015.

desbordan y “como una serpiente parda” (p. 23) aíslan el barrio sevillano de Triana, obligando a sus habitantes a vivir en el muladar, “entre la basura y el estiércol” (p. 24). De hecho, “la gente comenzó a decir que las tormentas eran mandadas por Dios” (p. 23). El castigo designado por el texto bien puede apuntar a los maltratos infligidos a los judíos y no a una falta de fe.

Además del diluvio que azota Sevilla en 1435, el texto menciona otras catástrofes, en 1481, el año del establecimiento del Santo Oficio como instrumento político de la Corona y del primer auto de fe, es decir, de los primeros crímenes oficiales de judíos:

[E]n el momento en que los padres dominicos, con gran diligencia y celo, situaban espías en todas partes [...], multiplicaban los arrestos y examinaban las pruebas de sus próximas víctimas, el Señor azotó Sevilla con gran pestilencia, tan terrible, que en todos los lugares de la Andalucía los moribundos se arrastraban por las calles y los campos y los muertos yacían sin sepultura, llegando a fenecer miles de gentes (p. 111).

Aquí el vínculo entre los crímenes del Santo Oficio y el castigo de la naturaleza se hace más visible. Justo después, se mencionan dos edictos más, el de gracia, que “invita” a los judíos a convertirse, y otro que incita a la delación, al listar treinta y siete posibilidades de acusación (por ejemplo “si estando en artículo de muerte había vuelto la cabeza hacia la pared” (p. 115)). La consecuencia inmediata en el texto es la aparición del trueno con relámpagos, que confiere a la ciudad una atmósfera de muerte:

Iba a llover de un momento a otro, las nubes habían cubierto el cielo, la humedad se sentía en el aire, anunciaba la inminencia del agua. Las calles parecían más estrechas, oscuras, solitarias, como si hubiesen adquirido una calidad terrosa, un silencio apesadumbrado, doliente, sepulcral (p. 117).

Está claro que el carácter hiperbólico de las descripciones de los cataclismos se debe a la percepción del pueblo supersticioso y acostumbrado en buscar relaciones entre el clima y las desgracias humanas. En ello se percibe ya la presencia de otras voces, reacias al poder de la Corona y de la Iglesia.

En cuanto a la relación entre la ciudad y la naturaleza, así como la relación entre el hombre y la ciudad, es particularmente visible en 1492... Se puede observar una conjunción entre el paisaje y el hábitat humano, conforme al pensamiento romántico según el cual el hombre forma parte de la naturaleza. En el ejemplo siguiente se puede observar una asimilación entre el paisaje y la construcción humana, como el color de la tarde que es el mismo que el ladrillo, o viceversa:

Por regiones montañosas fui a Calatayud para ver a Noé de la Vega. Su casa estaba en una calle montuosa y tenía casi las rocas encima del tejado, o tenía el muro casi subiéndose a la roca. [...] El castillo parecía una extensión edificada del paisaje pedregoso y la tarde misma tenía ese tinte pardo de las torres y casas de ladrillo (p. 180).

De manera general, se insiste en la relación de continuidad entre las ciudades de la obra y la naturaleza, la cual oficia como amparo en el que se funde la ciudad:

Por caminos secos y pedregosos vine a Zaragoza, asentada en la vega fértil del anchuroso Ebro y defendida por muros torreados de gran espesor (p. 161).

Llegué a Toledo, por la campiña de la Sagra y sus llanuras dilatadas [...] Desde la distancia me fue visible la “ciudad de las generaciones”, asentada sobre la colina de granito y cercada por tres muros de piedra y uno de agua, el del verde Tajo [...] Bajo el cielo anubarrado, la ciudad no sólo parecía extraña sino sobrenatural, no sólo daba la impresión de que estaba en pendiente hacia las aguas sino que sus muros se levantaban de las rocas (p. 201).

Llegamos a Ávila [...]. Las golondrinas volaban sobre los torreones de la muralla, de manera que trinos y sombras rápidas parecían subir y bajar del monte coronado (p. 222).

[L]a silueta de Cádiz surgía de las aguas oscuras refulgiendo sobre una roca como una exhalación de la noche estrellada (p. 290).

Estos cinco ejemplos son cabezas de capítulos, lo cual pone bajo los auspicios de la estrecha relación naturaleza/arquitectura todos los eventos relatados. Se nota la unión entre la roca y las piedras de la ciudad, así como la doble referencia al río y a las murallas, más bien el río como muralla natural, símbolo de protección y de fertilidad. Se recuerda aquí a la importancia de las murallas en la ciudad medieval, para protegerse de las invasiones y para concentrar a la población en un punto en el que puedan tener lugar tanto la vida pública como la privada. La naturaleza se presenta por lo tanto como la cuna de la ciudad y hace eco a la formulación de Ángel Rama como “ciudad orgánica” (2009 [1984], p. 31).

De la misma manera que se juntan espacio natural y espacio humano, los protagonistas se relacionan armoniosamente con ambos espacios: el ciego es la prueba del ajuste entre el hombre y la ciudad, cuando Juan Cabezón es la prueba de la armonía entre el hombre y España. Privado del sentido de la vista, el ciego está sumergido en su cuerpo más que otro ser humano. Su cuerpo mutilado pone de relieve el anclaje en el aquí y ahora, a partir de los cuales se define toda experiencia humana del tiempo y del espacio. En cuanto a Juan, sus desplazamientos revelan un sentido global del habitar en la España del siglo xv.

La primera descripción que tenemos de Meñique insiste en su relación muy física, por no decir amorosa, con los elementos naturales al mismo tiempo que con la ciudad:

Vino por el camino un ciego feo y colorado, de rostro largo y nariz quebrada, cabellos rojos, barba crecida y orejas puntiagudas; enjuto, picaba

el aire y la tierra con su palo, abrazaba las paredes, besaba las puertas y se acostaba en los peldaños para descansar (p. 45).

Este retrato flameante del ciego transfigura una realidad siniestra: la fealdad del ciego es sublimada por rasgos que le dan carácter al rostro (sobre todo el color rojo) y la ridiculeza de sus tropiezos debidos a la ceguera es transformada en gestos de cariño (“besar”, “abrazar”) y de relación privilegiada con el cielo y la tierra, por el intermediario del palo. Esta relación privilegiada se aprecia en la comparación del ciego con un árbol:

Pero Meñique [...] tocó con ambas manos el tronco grueso de un roble, apreciando con los dedos la corteza y las hojas, igual que si al hacerlo aumentara su conocimiento de él; que algo en su dureza fascinaba al ciego, tal un árbol humano él mismo, con los pies enraizados y los cabellos al modo de las ramas hacia el cielo (p. 91).

Los elementos mismos, representados por el sol, le devuelven su cariño: “Su rostro comenzó a dorarse, sus barbas y pelos se llenaron de brillos, sus pies pisaron luz, sus manos apretaron transparencia” (p. 96). Esta descripción continúa con la idea de transfiguración y corresponde a la descripción de Moisés al bajar del Monte Sinaí después de su encuentro de cuarenta días y noches con Yahveh: “Luego, bajó Moisés del monte Sinaí y, cuando bajó del monte con las dos tablas del Testimonio en su mano, no sabía que *la piel de su rostro se había vuelto radiante*, por haber hablado con él” (Ex. 34: 29, el énfasis es mío). A este paralelismo con un profeta se añaden capacidades casi sobrenaturales respecto a su relación con la ciudad; Juan Cabezón describe esta certeza al andar como misteriosa, como si el ciego viera, a pesar de su ceguera. El tópico del ciego vidente y profeta se retoma en la cita siguiente:

Todo lo que está dentro y fuera de los muros de esta villa es una extensión de mi persona –dijo–; sus barrios son mis miembros, y si vamos por una calle y hablo de otra no me equivoco, que llevo presente en mi

pecho aquella por la que voy ausente. En mi fantasía me da vueltas su historia, abro sus puertas y me asomo por sus ventanas pasadas y futuras, pensando ver la calle por la que sueño que ando (p. 90).

Se otorga al ciego cierta capacidad de ubicuidad, ya que es capaz de andar físicamente por una calle y mentalmente por otra. Se presenta también como un ser que reconcilia el presente con el pasado y el futuro, puesto que su mente, no obstruida por la vista física, es capaz de representarse el pasado y el futuro, mientras su cuerpo anda siempre en el presente. Además de ello, sus profecías se extienden a los acontecimientos del siglo xv. El retrato del personaje como profeta se completa por otro, como personaje inmoral, dedicado a las pasiones corporales e instintivas. Encarna algunos de los siete pecados capitales designados por la Iglesia, en particular la lujuria –Juan lo acompaña en su visita a las prostitutas, y el enano Rodrigo Rodríguez ocupa el papel del *voyeur*– y la ira, puesto que termina matando a un escribano que pensaba ser Torquemada. Él mismo lo dice: “Sólo hay dos clases de ciegos, los pícaros y los patéticos. Soy una mezcla de ambos” (p. 52). El ciego Meñique es un personaje clave por su conexión con sus sentidos corporales, que lo convierten en una figura de la resistencia activa (su inmoralidad lo convierte en un oponente del catolicismo extremo), que se opone a la pasividad de Juan.

Las andanzas de Juan Cabezón a través de España en busca de su esposa Isabel muestran otro aspecto de la memoria según Ricœur (2000): la memoria espacial. Su condición de hijo de conversos le permite viajar por todos los niveles de la sociedad y particularmente estar con moros, judíos y cristianos, muestra perfecta de la España de las tres religiones. Su desplazamiento alcanza un doble objetivo. El hecho de buscar a su esposa conversa le permite entrar en contacto con una franja de la población que se esconde a causa de las persecuciones. Los diferentes encuentros de Juan con los familiares de su mujer siempre son la ocasión de escuchar la voz de los perseguidos. Por otra parte, el hecho de irse de su casa madrileña lo incita a estar en los lugares públicos (calles, albergues, plazas),

donde presencia interrogatorios y autos de fe. El desplazamiento de Juan, pues, permite la construcción de una memoria nacional, que combina voces íntimas y manifestaciones oficiales. Tanto el ciego como Juan son personajes que gozan de libertad, pero el ciego la usa para oponerse activamente al régimen, cuando Juan la usa para reconciliar de manera simbólica el espacio nacional y las diferentes franjas de la población. La razón de la pasividad de Juan estriba en su estatuto de testigo, más que de protagonista “de carne y huesos”.

El punto común entre estos dos personajes es su libertad, debida a que son hijos de conversos, y el hecho de caminar. El camino permite tener otra mirada sobre la realidad, como vimos con la andanza como manera de construir una memoria que complete la historia oficial.

*

La catástrofe, en 1492..., toma la forma especial de un duelo de palabras, que tiene como consecuencia la destrucción física y simbólica del judaísmo en España. La obra entera se hace testigo de un enfrentamiento entre dos versiones, la oficial y la ficticia, a través de un papel especial otorgado a la palabra en boca de los personajes, que propagan rumores o cuentan sus desgracias. La convivencia de tres religiones tiene su paralelismo en la convivencia armoniosa entre el paisaje y el hábitat humano y entre los protagonistas y su entorno rural y urbano; la destrucción de esta convivencia encuentra un eco en la multiplicación de pestes y tormentas. El punto culminante de la catástrofe, el kairotopo, el salto de un tiempo a otro, consiste en el edicto de expulsión de los judíos, al final de la novela. Todos los eventos anteriores conforman el escamamiento progresivo del tejido social de España.

1.3. *Memorias...*: la catástrofe-aguja

Semejante procedimiento se encuentra en la segunda obra, aunque de manera diferente. En 1492... el rechazo de una parte de la pobla-

ción por otra es el resultado del enfrentamiento que tiene lugar en el texto mismo entre la versión oficial española y la versión ficticia judía. En *Memorias...* el enfrentamiento entre dos culturas termina por una mezcla. La catástrofe es un duelo de culturas que tiene como consecuencia la destrucción física y simbólica de la cultura española y de la cultura mexicana para dar lugar a una cultura mestiza.

Contrariamente a *1492...*, *Memorias...* empieza por el punto culminante de su catástrofe, que consiste en la perforación del mundo azteca por los conquistadores. En vez de situarse al final de la obra, el kairotopo se sitúa al principio de la novela y consiste en el paso de un tiempo en el que las dos civilizaciones vivían separadas por un océano a un tiempo en el que las dos civilizaciones coexisten. Al final de *Memorias...* ocurre un segundo kairotopo que consiste en el paso de la coexistencia de las dos civilizaciones al advenimiento de una única civilización mezclada.

Traición y fidelidad histórica

La relación a los documentos históricos es diferente de la de *1492...* y merece una aclaración. Primero, la bibliografía reducida de *1492...* cede el lugar a una bibliografía más completa de seis páginas en *Memorias...* Segundo, *Memorias...* no comporta reproducción de discursos vividos y documentos históricos (incluso bajo la forma del pastiche); se sigue el curso de la historia tal y como está narrada en los libros mencionados en la bibliografía. Dos elementos narrativos pueden explicar esta ausencia: primero, el hecho de que la enunciación en primera persona se haya transformado en una enunciación en tercera persona, más distante;²⁵ segundo, el hecho de que Juan Cabezón esté ahora en compañía de los grandes personajes de la historia (Colón y Cortés) y ya no con los perseguidos y las víctimas de la historia. En este sentido, su presencia se puede considerar como

²⁵ Remito aquí a la explicación dada anteriormente: la separación con su mujer y su hijo hacen perder a Juan una parte de su identidad, así como su relación a su país de origen.

menos comprometida, sobre todo si se piensa que la mayor parte del relato se dedica a retratar las aventuras de otros personajes (Gonzalo Dávila, Pánfilo Meñique, Juan de Flandes), lo cual corresponde a la interpretación que hice anteriormente de un personaje protagonista que ha perdido su identidad.

Los primeros capítulos (1-5, pp. 11-49)²⁶ retoman la cronología y los eventos narrados en el texto fundamental que es el *Diario* de Colón. Los capítulos 6 a 14 (pp. 50-126) se centran en la figura de Hernán Cortés y los capítulos 15 a 17 (pp. 127-158) en la de Gonzalo Dávila, un conquistador ficcional que acompaña a Cortés. Los capítulos siguientes retratan dos personajes relacionados con el ciego de 1492... y Juan Cabezón: el hijo de éste, Juan de Flandes (cap. 21-22 y 28-41, pp. 196-215 y 248-360) y el hijo de aquél, Pánfilo Meñique (cap. 18-20 y 23-27, pp. 159-195 y 216-247). La novela termina con la muerte de Dávila y el reencuentro de Juan con su mujer (cap. 42-43, pp. 361-387). Esta estructura sigue la de la bibliografía, compuesta de cuatro párrafos: uno para las fuentes sobre Colón, uno “para la parte mexicana” (p. 390), que incluye a Cortés, uno para “una variada riqueza de detalles” (p. 392)²⁷ y uno para varios autores sin títulos de obras, con los cuales el autor se siente en deuda.

²⁶ La edición de *Memorias...* no incluye capítulos. Son apartados sin título ni número. Añado números para la comodidad del análisis.

²⁷ Se notará la semejanza con la nota bibliográfica de 1492...: “[Estas obras] me han permitido una considerable riqueza de detalle” (1492..., p. 10). Para darse una idea del tipo de detalles que se le hacen sugestivos a Homero Aridjis, se puede ver las anotaciones en una obra de su biblioteca, *Tributos y servicios personales de indios para Hernán Cortés y su familia* de Silvio Zavala (1984). El subtítulo nos da información sobre el tipo de fuentes que busca el autor: “Extractos de documentos del siglo XVI”. Este libro es una suma de documentos reales sobre la vida cotidiana de Cortés. Por ejemplo, los documentos “Precios de la ropa de Cuernavaca” o “Inventario de bienes de Hernán Cortés” nos muestran un interés particular, que se ve en toda la obra de Aridjis, por los detalles de la vida cotidiana, así como por las listas de cosas. En cuanto a las enumeraciones y acumulaciones de objetos, nombres y lugares, Coira apunta que “no cumple[n] una función narrativa; pero sí poética. Desde lo sonoro, desde lo sintáctico, el lenguaje poético se entrecruza con la narración de manera recurrente a lo largo del texto” (Coira, 1991, p. 80). Esta observación, hecha a partir de 1492..., es válida para otras obras de Aridjis, como *Memorias...*, *Esmirna...* o *El último Adán*.

El primer tercio de la obra, pues, es el que contiene más referencias a la historia oficial y a documentos históricos. Los dos tercios siguientes se dedican a personajes ficcionales, hijos de los protagonistas de 1492... Las referencias a la historia son escasas; la última se hace mediante unos sueños de Juan de Flandes sobre la muerte de Carlos Quinto, que efectivamente ocurre en esa época, en 1558.

Se podría pensar que la cercanía del protagonista a los grandes personajes de la historia implica una subordinación, casi una desaparición, de la memoria “vivida” frente a la historia oficial. No se trata de eso. El hecho de colocar a Juan Cabezón al lado de los potentes, como testigo de primera mano, implica una disminución del aura que adquirieron esos potentes en la historia universal; lejos de verse como personajes inaccesibles, Colón y Cortés están retratados a la altura de un don nadie como Juan Cabezón, es decir, como hombres de carne y huesos. Se insiste en la novela en sus desdichas.

Examinemos, pues, esta relación a primera vista fiel con las fuentes sobre Colón y Cortés, para mostrar que en realidad esta fidelidad histórica la traiciona el personaje narrador. Desde el incipit, *Memorias*... se presenta como una referencia al *Diario* de Cristóbal Colón: “Juan Cabezón vino de gaviero a bordo de la *Santa María*, a tres días de agosto del año del Señor de 1492” (p. 11).

La primera entrada del *Diario* de Colón está fechada del 3 de agosto. Los detalles de navegación siguen los apuntes del *Diario*. Dos extractos merecen la atención; el primero es el relato de los españoles que ven tierra, el 11 de octubre.²⁸ He aquí la versión de Aridjis:

²⁸ “Tuvieron mucha mar y más que en todo el viaje avían tenido. Vieron pardelas y un junco verde junto a la nao. Vieron los de la carabela Pinta una caña y un palo y tomaron otro palillo labrado a lo que parecía con hierro, y un pedaço de caña y otra yerva que naçe en tierra, y una tablilla. Los de la carabela Niña también vieron otras señales de tierra y un palillo cargado d’escaramujos. Con estas señales respiraron y alegráronse todos. Anduvieron en este día hasta puesto el sol 27 leguas. Después del sol puesto, navegó a su primer camino al güeste; andarian doze millas cada ora; y hasta dos oras después de media noche andarian 90 millas, que son 22 leguas y media. Y, porque la carabela Pinta era más velera y iba delante del Almirante, halló tierra e hizo las señas qu’el Almirante avía mandado. Esta tierra vido primero un marinero que se dezía Rodrigo de Triana. Puesto que el Almirante, a las diez de la noche, estando en el castillo de popa, vido lumbre, aunque como fue cosa tan çerrada que no quiso

Otro día el tiempo cambió, las naves impulsadas por el viento corrieron hacia lo desconocido. Hacia las diez de la noche se dijo que Colón había visto desde el castillo de popa una lumbre en forma de candelilla que se levantó dos veces; *quizás sólo una antorcha en la playa o el fulgor de la luna sobre un arrecife.* Juan Cabezón lo atestiguó. En cambio, el veedor real de toda la armada, Rodrigo Sánchez de Segovia, no vio nada. Los marineros cantaron el *Salve Regina*. Colón pidió a todos que mirasen en busca de tierra desde los castillos y las gavias, ofreciendo al que la divisara primero un jubón de seda y 10 000 maravedís de juro de los reyes. La *Pinta*, dos horas después de medianoche, clara la luna, hizo las señales acordadas con un tiro de lombarda y alzó las banderas. Un marinero llamado Rodrigo de Triana gritó: “¡Tierra, tierra!”, a dos leguas de distancia y demandó albricias a Martín Alonso Pinzón (pp. 21-22, el énfasis es mío).

Subrayo en el texto de Aridjis los elementos añadidos en comparación con la versión de Colón. Se notará el cambio de orden entre los diferentes episodios; una explicación posible es la necesidad de claridad de la historia; otra explicación, que valdría sobre todo para el papel de Rodrigo de Triana, que aparece en la versión de Aridjis al final, para que quede claro que el primero en ver tierra fue Cristóbal Colón, a pesar de sus dudas. La versión de Aridjis no deja ver las numerosas dudas alrededor de la versión de Colón, que sólo conservamos a través de la transcripción anotada de Bartolomé de las Casas, que aparentemente no se preocupó por estas contradiccio-

afirmar que fuese tierra, pero llamó a Pero Gutiérrez, repostero d'estrados del Rey, y díxole que parecía lumbre, que mirasse él. Y así lo hizo y vidola. Díxole también a Rodrigo Sánchez de Segovia, qu'el Rey y la Reina enbiavan en el armada por veedor, el qual no vido nada porque no estava en lugar do la pudiese ver. Desqu'el Almirante lo dixo, se vido una vez o dos, y era como una candelilla de cera que se alçaba y levantava, lo qual a pocos pareciera ser indício de tierra, pero el Almirante tuvo por cierto estar junto a la tierra. Por lo qual, quando dixerón la Salve, que la acostumbravan dezir y cantar a su manera todos los marineros y se hallavan todos, rogó, y amonestolos el Almirante que hiziesen buena guarda al castillo de proa, y mirasen bien por la tierra. Y que al que le dixese primero que vía tierra le daría luego un jubón de seda, sin las otras merçedes que los Reyes avían prometido, que eran diez mill maravedies de juro a quien primero la viesse. A las dos horas después de media noche pareció la tierra, de la qual estarían dos leguas” (Colón, 2006, pp. 35-36).

nes. Otro elemento notorio es la desaparición de Pero Gutiérrez, reemplazado por Juan Cabezón, que toma un lugar extremadamente cercano a Colón.

El segundo extracto es un extracto literal del *Diario*. Los reproduzco en paralelo, y el extracto de Colón está transcrito en español moderno para que resalte mejor el trabajo de Aridjis en el texto.

“[...] Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía, y creo que ligeramente se harían cristianos; que me pareció que ninguna secta tenían. Yo, placiendo a Nuestro Señor, llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a Vuestras Altezas para que aprendan a hablar. Ninguna bestia de ninguna manera vi, salvo papagayos, en esta isla.” Todas son palabras del Almirante. (Colón, 2006, p. 38, la transcripción al español moderno es mía).

Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les digo. Creo que ligeramente se harán cristianos, que no parece que ninguna secta tienen. Yo placiendo a Nuestro Señor llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a Sus Altezas para que aprendan a hablar. Ninguna bestia de ninguna manera veo, salvo papagayos en esta isla apuntó el Almirante (p. 24).

El discurso en pasado y las comillas del extracto del *Diario* se explican por el hecho de que se trata de una carta escrita posteriormente por Colón a los Reyes e integrada al *Diario*. El trabajo de Aridjis consiste en reemplazar los tiempos pasados en tiempo presente correspondiendo al discurso directo. La expresión “Sus Altezas” en vez de “Vuestras Altezas” se explica por el hecho de que ya no se trata de una carta escrita a los Reyes sino un discurso dirigido a algunos de sus marineros, entre los cuales está Juan Cabezón.

Este último extracto es importante porque introduce la primera crítica de la historia oficial, o sea, la primera “traición”. El hecho de transformar una carta de Colón en un discurso directo permite que surjan reacciones al respecto. Aquí las reproduzco:

- ¿Queréis esclavizarlos presto? –le preguntó Juan Cabezón.
- No tendrán de qué quejarse, les daremos una lengua, una religión y candelas para su noche –irrumpió Rodrigo de Escobedo.
- ¿También la Santa Inquisición? –demandó Luis de Torres (p. 24).

Estas reacciones responden a una visión *a posteriori* de los eventos: la esclavización y la persecución eclesiástica son críticas de algo que aún no ha sucedido en la novela, pero sí en el mundo “real”; en cuanto a la respuesta del notario de la Armada, Rodrigo de Escobedo, traduce la visión conquistadora de los “beneficios” religiosos y civilizatorios de la Conquista, que encabezará Hernán Cortés más de veinticinco años después del descubrimiento. Es de notar que los personajes que critican la futura colonización son Juan Cabezón, un personaje ficticio y de baja extracción, y el intérprete Luis de Torres, un judío.

La utopía edénica

Otra crítica se opera en la disminución de la grandeza de Cristóbal Colón y de Hernán Cortés que contribuyen al cambio de una utopía en distopía. Para mostrarlo, es menester resaltar la presencia de la utopía en la novela. En efecto, el descubrimiento del Nuevo Mundo está marcado por la utopía de un Nuevo Edén, de donde puede brotar una nueva civilización. En la novela de Aridjis, está presente la fascinación ante la nueva tierra y no sigue los apuntes del *Diario* de Colón, que se extasía más en la hermosura de los nativos que en la naturaleza. Prolongación del gesto del lector de abandonar un volumen para abrir otro, *Memorias...* se abre sobre el viaje en el océano, “cuerpo indivisible, semejante a sí mismo en todas partes” (p. 14). Lejos de la tranquila convivencia naturaleza-cultura descrita en 1492..., se trata aquí de una naturaleza mucho más grande e indomable. He aquí la descripción del Descubrimiento según Aridjis, la primera vista de una tierra del Nuevo Mundo:

La tierra se reveló, la ola se hizo coral, la distancia arrecife. Apareció una isla llana, pequeña, mancha oscura tendida en el agua. En ella lagunas, árboles verdes y una colina no muy alta. Las tres carabelas se precisaron en el todavía no definido horizonte, como si por la luz incierta no se supiera si avanzaban por el agua o por el aire [...] Hombreres y mujeres desnudos habían acudido a la playa [...] Juan Cabezón vio cómo a la luz de la mañana esas figuras se confundían con el mar, con la laguna, con los árboles igual que si sufrieran un camuflaje sobrenatural; medio rostro descarnado, el esqueleto visible bajo el cielo. (pp. 23-25).

Este pasaje muestra el acuerdo tácito de la realidad con el ideal: la descripción de la nueva tierra responde a los tópicos de la isla utópica y del Edén. La naturaleza latinoamericana, pues, desde el principio, fue considerada desde una perspectiva ficticia. El mismo Colón describe el Nuevo Mundo como un “Paraíso Terrenal”, una vez en *Diario del Primer Viaje*, y seis veces en *Relación del Tercer Viaje* y *Relación del Cuarto Viaje*. En epígrafe, Aridjis apunta:

Digo que el mundo no es tan grande como dice el vulgo, digo que Nuestro Señor hizo el Paraíso Terrenal y en él puso el árbol de la vida, y de él sale una fuente de donde resultan cuatro ríos principales —*se explicó a sí mismo Cristóbal Colón* (p. 16, el énfasis es mío).

Esta cita es en realidad una mezcla de dos citas, extractas del Cuarto Viaje (“Digo qu’el mundo no es tan grande como dize el bulgo” (Colón, 1995 [1982], p. 489)) y del Tercer Viaje (Colón, 1995 [1982], p. 379), con un añadido de Aridjis, que subrayo en la cita. El trabajo de Aridjis con los epígrafes será analizado en el capítulo tres.

Para seguir con el tópico del Edén, Colón, de hecho, se comporta como un nuevo Adán y nombra las cosas: “Llegaron a ríos que Cristóbal Colón adjudicó al Sol y a la Luna, y a la isla de Cuba, que bautizó con el nombre de Juana” (p. 28). Esta actitud niega totalmente la presencia de los nativos y el hecho de que hayan nombrado los lugares primero: “Nombró a la isla San Salvador, que los

habitantes llamaban Guanahaní” (p. 24). La violencia empieza allí; al borrar los nombres dados por los nativos, Colón los desarraiga y los expulsa simbólicamente de sus propias tierras. La violencia lingüística que consiste en imponer otros nombres que los existentes a una realidad ajena es una respuesta a un sentimiento de extrema extrañeza: lejos de casa, privados de sus raíces, los españoles están perdidos “en un mundo de sonidos ininteligibles y de cuerpos desnudos” (p. 25). Más tarde, cuando llega la generación siguiente al Nuevo Mundo, liberada de los temores que significan el descubrimiento de un nuevo espacio, se siente aún más maravillada:

[S]e fueron entre pantanos y desiertos hacia las montañas, adentrándose en una vegetación que a cada momento se volvía más tropical. Ante sus ojos deslumbrados [...] desfilaron árboles llenos de lianas, plantas y flores radiantes, mariposas anaranjadas con manchas azules (p. 163).

La idealización del espacio se extiende a los nativos, considerados como otro elemento natural, por su desnudez. En vez de confundirse con la ciudad como los españoles de 1492..., se funden en la naturaleza. El primer encuentro se hace entre los españoles que acompañan a Cristóbal Colón, que “vestían pesadamente” (p. 23), y los “hombres y mujeres desnudos” (p. 23) de San Salvador; entre los desarraigados sin espacio y los “habitantes”, “isleños”, “nativos” relacionados con un espacio. Más tarde, lo mismo pasa entre los “hombres de hierro” (p. 70) de Cortés y los naturales, hombres de carne —o de maíz, conforme a las leyendas de creación del hombre tal como las describe el *Popol Vuh*—. Juan Cabezón expresará más adelante, para subrayar la absoluta integración del indio en su entorno: “El hombre mexicano, en su apacible silencio, le parecía un pedazo de camino que se había levantado para andar” (p. 152). La actitud vital de los nativos les hace aceptar la vida y la muerte como partes integrantes de los ciclos naturales, siempre presentes al mismo tiempo. La descripción de su rostro, medio vivo, medio descarnado, corresponde a las máscaras mexicanas de la dualidad, metáfora de la filosofía precolombina basada en las oposiciones, y

del dios dual Ometéotl. El contacto con los seres humanos del otro continente introduce la presencia de otra filosofía de vida y sobre todo de la relación especial, que se puede calificar de mágica, entre los nativos y su entorno natural.

El desarraigo se hace más fuerte cuando Colón regresa a España, dejando a su tripulación en el Nuevo Mundo. Sin jefe, los españoles se encuentran completamente sometidos a este entorno extraño: incapaces de adaptarse, mueren, y sus cuerpos quedan insepultos, “descompuestos, ensangrentados, polvorientos y sin ojos” (p. 33), o, como Juan Cabezón, integran totalmente el entorno hasta confundirse con él: “En ese mismo día, hacia la hora del crepúsculo, apareció en la nao capitana Juan Cabezón, desnudo, pintado de blanco y negro, los ojos tiznados y el cabello largo” (p. 35).

Juan Cabezón llegó a volverse curandero en el seno de una tribu antropófaga y a curar personas de forma sobrenatural. La transformación de Juan Cabezón en curador en el espacio de algunas páginas parece ser anodina. En el conjunto de las dos novelas, estas páginas conforman un conjunto aparte, casi como un cuento. Sin embargo, este apartado recuerda mucho la historia de Álgar Núñez Cabeza de Vaca, un explorador español que se extravió con otros tres sobrevivientes y vivió ocho años con los indios, convertido en curandero.

Pero esta historia es también la de otros españoles que sobrevivieron y abandonan a su antigua patria, porque ya se integraron a las poblaciones indígenas. Es el caso, por ejemplo, de Jerónimo de Aguilar, descrito así por Aridjis: “Moreno, trasquilado, remo al hombro, con braguero ruin y cotara vieja calzada, sus compatriotas lo habían tomado por un indio” (p. 53). La descripción de Aridjis corresponde a la de Díaz del Castillo:

[L]e tenían por indio propio, porque de suyo era moreno y tresquilado a manera de indio esclavo, y traía un remo al hombro, una cotara vieja calzada y la otra atada en la cintura, y una manta vieja muy ruin, e un braguero peor, con que cubría sus vergüenzas, y traía atada en la manta un bulto que eran *Horas* muy viejas (Díaz del Castillo, 1992, p. 84).

Jerónimo de Aguilar es el primer intérprete de Hernán Cortés. Díaz del Castillo lo llama “la lengua” (1992, p. 91), “el intérprete” (1992, p. 97). Después de la llegada de la Malinche a la vida de Cortés, Aguilar y doña Marina (nombre cristiano de la Malinche) están mencionados juntos, y Díaz del Castillo les dice “nuestras lenguas” (1992, p. 120, p. 351). Frey apunta que Aguilar conocía la lengua maya y la Malinche la lengua azteca:

Al principio resultó de ello una secuencia un tanto larga: Cortés le hablaba a Aguilar, éste lo traducía a la Malinche, quien finalmente se dirigía a su interlocutor azteca. (2002 [1995], p. 269)

Sin embargo, si Aridjis retoma la descripción de Díaz del Castillo, sólo menciona a Aguilar, y lo menciona junto a la Malinche, sin extenderse ni resaltar su importancia. En cuanto a la Malinche, la interpretación de Aridjis contrasta con la de Frey. Aridjis escribe:

[D]esde que la recibió Cortés la trajo siempre a su lado, porque no sólo sabía las lenguas de Tabasco y México sino era de gran desenvoltura y belleza (p. 54).

Frey explica de esta manera los actos de la Malinche:

En venganza por haber sido vendida como esclava a los mayas, aprovechó la oportunidad que se le presentaba para pasarse definitivamente del lado de los españoles. Esto condujo a que no se conformara únicamente con la traducción, sino que por lo visto también adoptara los valores de los españoles y contribuyera con todas sus fuerzas a la realización de sus objetivos (Frey, 2002 [1995], p. 269).

Juan Cabezón también se hace intérprete de los indios (por ejemplo en la p. 75). Al ser una mezcla de Cabeza de Vaca y de Aguilar, el personaje de Juan Cabezón se erige no sólo en testigo de la historia, como ya vimos, sino también en intérprete de la misma. Elige dar la palabra a los indios pero no para ayudar a Cortés, como Aguilar o

la Malinche, sino simplemente para hacer oír su voz. Parece ocurrir allí cierto distanciamiento del personaje en cuanto a los actos de los españoles. Hallaremos luego otras marcas de este distanciamiento.

La distopía capitalista

Cuando Colón regresa, Juan Cabezón le hace el relato de todas las cosas fantásticas e increíbles que vieron. La narración de Juan Cabezón se hace eco de una realidad que se ha descrito tantas veces como la esencia de América Latina, Carpentier primero, con su definición de lo real maravilloso como surgiendo de “una inesperada alteración de la realidad [...] de una *revelación* privilegiada de la realidad” (prólogo a *El reino de este mundo*, 1949, el énfasis es mío). Porque se trata, de hecho, de una *revelación*, de un cambio radical de visión y de perspectiva. Se ve *algo más*; el cambio de continente parece casi un paso hacia “el otro lado”, donde reina lo inexplicable y lo inabarcable.

Sin embargo, y allí está la disminución de la grandeza de Colón, el narrador lo presenta como indiferente ante las maravillas del Nuevo Mundo, rechazando así la utopía edénica con la cual se puso en marcha:

Al terminar la relación de lo que había sucedido en la Navidad y de lo que había pasado con él después de la matanza de Caonabó, el Almirante mayor del Mar Océano le preguntó *si había visto u oído que había oro en la isla Ayay [...]* (41, el énfasis es mío).

Colón había partido en busca del jardín del Edén, pero encontró una nueva utopía: el oro. Los apuntes del *Diario* mencionan de hecho la búsqueda inmediata del oro. Este vicio de la codicia ya estaba presente en 1492... La limpieza racial de la Inquisición también tenía un objetivo económico, ya que se apoderaba de los bienes de los judíos. Está muy claro en este pasaje, en el cual Aridjis incluye una reproducción del edicto de expulsión, señalada entre comillas:

“[...] E asimismo damos licencia e facultad a los dichos judíos y judías que puedan sacar fuera de todos los dichos nuestros reynos e señoríos sus bienes e haciendas por mar e por tierra con tanto que no saquen oro ni plata ni moneda amonedada ni las otras cosas vedadas por las leyes de nuestros reynos, salvo en mercaderías que non sean cosas vedadas o en cambios” (1492..., p. 258).²⁹

La fuente es de Fidel Fita (1887c), que de hecho está citado en los agradecimientos bibliográficos de 1492...

La creación de la utopía capitalista firma la muerte de la utopía edénica. El relato de Aridjis está puntuado de referencias a la búsqueda de oro por los conquistadores. Cada nativo es hurgado hasta sus intimidades; cada cacique es torturado para saber si ha escondido o tirado oro; la ciudad de Tenochtitlan y otras más son arrasadas porque se creen leyendas como ésta: “[E]l rey de la isla tiene un gran palacio techado con el oro más fino, como nuestras iglesias lo están de plomo. Las ventanas están ornadas de oro, los pisos de placas doradas, cada placa dos dedos de ancho” (p. 26). Lejos de prestar atención a los prodigios naturales y sobrenaturales que suceden a su alrededor, a los conquistadores una sola pregunta los agita: “¿[D]ónde está [el oro]?” (p. 122).

Para la segunda generación de españoles, que son los conquistadores llevados por Cortés a partir de 1519 para la conquista de México, la fiebre del oro ya se había vuelto enfermedad: Juan Cabezón dirá de hecho que “[e]l oro es el más caro de los metales, porque se paga con la vida y el alma” (p. 158). Una consecuencia importante de esta enfermedad es el enloquecimiento debido a una inadaptación total a la naturaleza mexicana. Al contrario de 1492..., gran parte de *Memorias...* pasa fuera de la ciudad, en una naturaleza fantástica en el sentido sobrenatural de la palabra. Se apunta

²⁹ Aquí está el texto del edicto de expulsión: “É asimismo damos licença e facultad á los dichos judíos e judías que puedan sacar fuera de todos los dichos nuestros Reynos e señoríos sus bienes e hacienda por mar e por tierra; con tanto que non saquen oro, ni plata, ni moneda amonedada, ni las otras cosas vedadas por las leyes de nuestros Reynos, salvo en mercaderías, é que non sean cosas vedadas ó en cambios” (Fita, 1887, p. 518).

así a un mundo que hoy día sigue marcado por la “supervivencia de un mundo mágico”.³⁰ A medida que penetran en la tierra ajena, los españoles presencian acontecimientos extraños que los dejan muy confusos: Juan Cabezón se transforma un tiempo en curandero, como vimos; Pedro de Alvarado, sin saberlo, se encuentra con la muerte, Mictlantecuhtli, bajo forma de “hombre viejo, de grandes ojos saltones, pómulos pelados y dientes sin labios” (p. 60); Cortés se pregunta si no sería realmente Quetzalcóatl; se mata varias veces al doble de Cortés, Quintalbor, que continúa apareciendo y desapareciendo fantásticamente; la naturaleza se describe como amenazadora, indomable, causa de pérdidas en los diferentes conflictos que afrentan los españoles en su camino a Tenochtitlan, camino largo y difícil, hecho de extremos que ponen a prueba a los hombres y contrasta con la armonía europea: “Entre vientos y aguaceros, calores de día y heladas de noche, atravesaron sierras y llanos” (p. 63). El caminar ya no es fluido, la naturaleza es dueña de estas tierras. Enajenados, los españoles siguen su camino y se comportan hacia la naturaleza como si fuera su enemiga: “Desconfiados observaron los médanos, las olas, las gaviotas y oyeron el aullido del viento como un largo bufar de caballos invisibles” (p. 51). Y de hecho la naturaleza no es favorable: desata un huracán (p. 52), el calor es tremendo y el pan “amargo y podrido” (p. 56).

Se produce en esto una “indigenización” de los españoles; Aridjis dice que “*Memorias del Nuevo Mundo* [...] era la visión del mundo desde acá, de cómo el español se transforma en contacto con otra naturaleza, otro continente” (Plata, 2006, p. 87). Se hace realidad en *Memorias*... una lectura revertida de la Historia: no se cuenta la occidentalización de los indios sino la “contaminación” india de los españoles. En ello reside una primera degradación de las hazañas de Cortés.

Los indios entendieron, demasiado tarde, que no debían escuchar a Cortés, perfecto manipulador, porque “hablar, en este juego

³⁰ Traduzco aquí el título de la conferencia de Aridjis en el ciclo de conferencias de escritores en Le Louvre, París, 7-28 de noviembre de 2011.

cruel y fatal, es reconocer al otro, es dejarlo entrar en su corazón” (Le Clézio, 1988, p. 34, la traducción es mía). En la novela de Aridjis, no se insiste en este aspecto, pero sí está mencionado y criticado a través del extracto siguiente:

- ¡Llegaron los dioses! —rugió Juan Velázquez de León.
—¡Arrodíllate, perro! —gritó Pedro de Alvarado a una figura imaginaria.
—¡Todos a los pies de su dios! —exclamó Cristóbal de Olid a legiones invisibles de indios sometidos, el sol dorando su cara.
—¡A sus pies, señor dios! —se inclinó por burla Francisco de Montejo.
—¡Mátalos, mátalos! —profirió Gonzalo de Sandoval, espada en mano, cortando el aire tras dos pájaros marinos.
—Y lo haré, dejádmelos a mí —los persiguió un buen trecho Diego de Ordaz.
—Dejadlos en paz —intervino Juan Cabezón.
—Te amenaza el viejo Cabezón —soltó una risotada Pedro de Alvarado, y se alejó en su yegua alazana.
Los otros Alvarado [...] caminaron junto a Juan Cabezón.
—Tienen a un lobo como hermano —les dijo, y se apartó de ellos (pp. 52-53).

Esta escena teatral permite dar cuenta de la violencia (“gritar”, “rugir”, “matar”, “espada”) y de la crueldad (“burla”, “perseguir”) de los conquistadores. Al mismo tiempo, presentar a los personajes históricos (todos son conquistadores reales, menos Juan Cabezón) como actores de un juego siniestro les quita toda autoridad. Por fin, permite las intervenciones críticas de Juan Cabezón, quien, como sabemos, no lucha por sus convicciones de forma activa.

A la violencia lingüística sucede la violencia física, en manos de Hernán Cortés y Pedro de Alvarado. Cortés se encarga de destruir la frágil convivencia de los pueblos indígenas; se apodera de los diferentes caciques, destruye sus ídolos, toma el poder económico y político. El sentimiento de extrañeza es tan insoportable para los españoles que es menester reemplazar lo ajeno por lo suyo (el cam-

bio de nombres para los lugares) y lo desconocido por lo conocido, como es el caso de Tenochtitlan. La ciudad de Tenochtitlan, ciudad ideal de Dürer, iluminó a Hernán Cortés y a sus seguidores:

[A]preciaron Tenochtitlan, cuyos ejes centrales estaban orientados hacia las cuatro direcciones del espacio, ocupado el centro por el dios que consume y purifica, el del fuego, que recorre los cuatro caminos de la sangre preciosa (p. 88).

A pesar de ello, después de la Noche Triste³¹ y la reconquista de Tenochtitlan, Cortés decide de la suerte de la ciudad:

[D]ecidió que fuese arrasada pero que quedara en el mismo lugar [...] que se evacuara y en dos meses se poblara de nuevo [...] Los vencidos harían el trabajo de recoger los escombros y de construir lo nuevo (p. 122).

La nueva ciudad tiene el trazado español, y “[l]as piedras del templo mayor sirvieron de material para la ciudad nueva” (p. 124). En estos fragmentos, y muchos otros más, se vislumbra el terrible mundo distópico creado por los conquistadores. Se caracteriza por la pérdida de identidad y de la casa, tanto para los aztecas, masacrados o esclavizados en sus propias tierras, como para los conquistadores, convertidos en muertos vivos, lejos de España.

Personajes transformados por el Nuevo Mundo

El destino de un personaje en particular, Gonzalo Dávila, que representa de manera ejemplar la lógica económica de los conquistadores, permite exponer que la victoria de los españoles es parcial. Este per-

³¹ La Noche Triste designa la noche del 30 de junio al 1° de julio de 1520, en la que la huida de los españoles de Tenochtitlan fue descubierta por los aztecas y ocasionó grandes pérdidas en el bando español. Se notará que el nombre dado a este acontecimiento, “Noche Triste”, es el del punto de vista de los españoles.

sonaje resume la impresión general: “No sé qué me pasa pero este país me trastorna, se me mete dentro” (p. 81). Es un hombre de poca monta y de poca moral, un bastardo que se fue de España a los 18 años tras la muerte de su madre: “[l]o que veían sus ojos no lo repetía su lengua, y de lo que sus manos hacían no guardaba memoria ni arrepentimiento” (p. 127). Llevado por la codicia, se otorga los servicios de un guía indio, Francisco Huehuetl, para buscar tesoros en las ruinas de Tenochtitlan. El indio, que en realidad está muerto, le enseña “una máscara de oro que descubre el lugar adonde se hallan los tesoros ocultos [...] Es la máscara dorada de Mictlantecuhltli, el señor de los muertos” (p. 130). El conquistador, tentado por esta oportunidad única de enriquecerse sin esfuerzo, no se da cuenta de la fuerza de la lógica ritual de los mexicanos y cae en la trampa. Le aparecen el dios y la diosa de la muerte, furiosos de ser visitados por un ser vivo: “Saldrás de aquí, en cuerpo vivo, pero tu espíritu se quedó aquí” (p. 136). Dávila ya no quiere la máscara, pero es demasiado tarde: “[l]a máscara de oro se desprendió del muro, flotó en el aire semejante a una llama, vino a él. [...] [S]e incrustó en su carne” (p. 136).

A partir de allí, el lector sigue las etapas de la transformación de Dávila: a la par que se mencionan sus inmensas riquezas naturales y materiales, se describen su costumbre extraña de vivir sólo por la noche y su cambio físico, ya que su piel se vuelve cada día más amarilla, hasta el final donde lo ataca “una suerte de putrefacción de la carne semejante a la de la muerte” (p. 361). Dávila es perfectamente consciente de que ya no controla su cuerpo –no puede abrir los labios, por ejemplo– y se vuelve figura híbrida: en efecto, desde el principio, “una voz, parecida a la suya, murmul[a] a su lado” (p. 136) cuando su propia voz, “ahogada”, está perdida “en alguna parte del aposento penumbroso” (p. 362). Terminará completamente convertido en el dios Tezcatlipoca, que se entregará a las manos de los aztecas sacrificadores para que el mundo continúe. Tezcatlipoca es un dios sombrío que domina el cielo (como Dávila es una figura importante en la ciudad colonial). Los aztecas consideraban que cada cincuenta y dos años el cosmos entero había cumplido un ciclo y, por lo tanto, había una posibilidad de que se acabara el mun-

do. Los indios celebraban entonces la fiesta más importante de su calendario religioso, la ceremonia del Fuego Nuevo: se observaban las estrellas y si seguían su carrera, significaba que el mundo continuaría otros cincuenta y dos años. En esa ocasión, un guerrero era sacrificado –el universo se nutre de sangre– y el sacerdote hacía brotar de su pecho un fuego, el fuego nuevo. A este final está condenado el conquistador, en una conclusión paradójica de la obra, ya que, al permitir la llegada de un nuevo ciclo, el sacrificio ritual de Dávila-Tezcatlipoca es a la vez una venganza contra la destrucción española y la solución para que continúe la reconstrucción sincrética de México-Tenochtitlan. El último sacrificio ritual, prohibido por los españoles, es lo que les permite sobrevivir: el sacrificio humano evita el fin *del* mundo al certificar el fin de *un* mundo, el de la última civilización mágica y el de los últimos testigos –españoles e indios– de la destrucción. En efecto, ya ha muerto Cortés, también sacrificado en el templo del dios de la guerra Huitzilopochtli; en cuanto a los conquistadores, están en una condición deplorable, que anticipa su muerte próxima:

Allí estaban los conquistadores viejos, cojos, mancos, tullidos, tuertos, y hasta ciegos. La cara y el cuerpo cruzados de cicatrices, enfermos de bubas, con un parche negro, un chichón en la sien, en la frente la falta de hueso. [...] Fantasmas vivos de sí mismos, guardaban más la memoria de sus propias hazañas que la de aquellos que habían muerto ya (p. 280).

Al final de la novela, Juan Cabezón es el último sobreviviente de la generación de conquistadores que fueron los primeros españoles en poner el pie en el Nuevo Mundo, pero se presiente su muerte próxima; tiene alrededor de 90 años y lo acompaña un perro xolo, que en la tradición azteca conduce al hombre recién muerto a través del río de la muerte hacia el inframundo.

Otras figuras ofrecen un contrapunto a la de Dávila, pero participan del mismo proceso de contaminación u oxidación de los españoles por el ambiente americano, sólo que de otro modo. Sin

sorpreza, se trata de Juan Cabezón, de su hijo Juan de Flandes y del hijo del ciego Pero Meñique, Pánfilo Meñique. Tal como en 1492... Juan Cabezón y Pero Meñique construían una historia paralela a la Historia oficial, sus descendientes ofrecen una visión diferente de la Conquista. El personaje de Juan Cabezón, introducido en la diégesis como ayudante directo de los grandes, se ofrece como la voz de la utopía edénica, una voz disidente que critica las acciones de los jefes, defiende a los indios y habla su lengua. Nos da una visión de la naturaleza de México como todopoderosa: “[L]a isla siempre estaba tan verde que ningún fuego hubiese podido quemar sus arboledas llenas de papagayos y aves negras y blancas” (p. 40).

Antes que todo, se trata de una *mirada* diferente, no influenciada por el prisma de la búsqueda de oro. El tono realista de 1492... transita hacia un tono poético despertado por la naturaleza: “Cada uno esperó en su pecho la eclosión del alba, el instante cotidiano y milenario cuando la tiniebla comienza a azulear y el mundo se hace visible” (p. 22). Varias veces ocurre un fenómeno interesante que consiste en la yuxtaposición de la descripción de un paisaje y la visión del mismo paisaje por Juan Cabezón. He aquí dos ejemplos, en los que se subraya la percepción de Juan Cabezón:

Cristóbal Colón y sus hombres entraron en la tierra pedregosa, de grandísimas sierras, de Cibao, cuyas rocas resplandecían al sol por el oro que había en ellas. *Juan Cabezón [...] paseó sus ojos deslumbrados por los arroyos y los ríos de agua delgada, rica en granos auríferos, y por los pinos sin piñas de las arboledas fresquísimas* (p. 43, el énfasis es mío).

La tierra se reveló, la ola se hizo coral, la distancia arrecife. Apareció una isla llana, pequeña, mancha oscura tendida en el agua. En ella lagunas, árboles verdes y una colina no muy alta. Las tres carabelas se precisaron en el todavía no definido horizonte, como si por la luz incierta no se supiera si avanzaban por el agua o por el aire [...] Desde la Santa María, *Juan Cabezón vislumbró el islote coralino, el verde esmeralda de la laguna, separada de las aguas del océano por la línea blancuzca de la arena, que cercaba el verdor ralo. En el oriente, la oscuridad azu-*

leó, el amanecer se configuró; los hombres, que se acercaban en barcas, se debatieron entre la noche y el día. La isla se acercó, o se alejó, según el movimiento de las olas (p. 23, el énfasis es mío).

La mirada de Juan Cabezón es menos interesada (por ejemplo, el oro no es oro, sino “granos auríferos”), pero sobre todo más precisa, como si fuera la mirada de un pintor, muy buen observador de los detalles, consciente de los colores y preocupado por el movimiento. Varias veces, en las batallas, Juan Cabezón gira la cabeza hacia el cielo, los volcanes Popocatepetl e Iztaccihuatl, o los paisajes fantásticos del Nuevo Mundo, en una actitud de indiferencia ante los intereses de sus compatriotas. Estos paisajes que pinta con los ojos podrían ser los de José María Velasco. Es la calidad increíble del aire la que se pinta también, lo mismo al que hacía referencia Carlos Fuentes en el título de *La región más transparente del aire*: “la luz era tan palpable y cristalina que se podía tocar en el aire con las manos” (p. 152).

Pánfilo Meñique es el segundo personaje sobre el cual la narración heterodiegética se focaliza. Nacido en Ávila, el hijo del ciego Pero Meñique de 1492... estudió los animales y las plantas. Se va a México con el propósito de estudiar la naturaleza. En compañía de dos ayudantes nativos, recoge plantas y captura animales. Los dos indígenas le enseñan al mismo tiempo la naturaleza y la lengua, como si estas dos estuvieran inextricablemente relacionadas. Para ganar su vida y financiar sus expediciones en la selva, Pánfilo Meñique da clases como naturalista a la sobrina de Gonzalo Dávila. Los dos viven un amor fuerte que terminará a causa de una epidemia de peste. Su relación con la naturaleza es la de un científico.

Por ende, Juan de Flandes es el hijo de Juan Cabezón. Le enseña a su padre a escribir poesía. Vive una historia de amor con la actriz Fernanda Fernández, y los momentos fuertes de esta historia los puntúa la naturaleza, por ejemplo cuando sus miradas se cruzan por primera vez en una misa: “Afuera comenzó a llover, Juan de Flandes pareció despertar de un sueño o de una celebración fantástica, en la que sólo él se hallaba frente a Fernanda Fernández” (p. 284).

Cuando descubre que Fernanda está muriéndose (de sífilis, aparentemente), se retira a la selva para castigar su cuerpo y vivir con más pobreza. “Cuando se levantó, comenzó a erigir con sus manos una celda de palos, con techo de ramas [...] Se alimentó de hierbas y raíces; bebió agua lodosa. Su cuchillo tenía un esqueleto figurado en el mango, para que al comer recordara que un día iba a morir” (p. 323). Es un personaje desgarrado entre los apetitos de su cuerpo y la vida espiritual. Muere de tifus en el pueblo hospital de Vasco de Quiroga, el cual quiso aplicar las teorías de la *Utopía* de Moro.

En resumen, los intereses de estos tres personajes cuyo destino se narra como paralelo al de los conquistadores son la naturaleza y el amor. Su oro es el amor: “Su propio oro siempre lejos” (p. 152), se dice a propósito de Isabel de la Vega. Los tres personajes no son afectados por la codicia, pero sí desean una pertenencia de Gonzalo Dávila: Juan Cabezón, sus riquezas naturales (ahuehuetes, cipreses, cacao, verduras...), Pánfilo Meñique, su sobrina, Juan de Flandes, su amante. En vez de la guerra, apuestan por la naturaleza. La relación al espacio en *Memorias...* es la inmersión más que el movimiento: Juan Cabezón pasa varios meses inmerso en la naturaleza en compañía de indios caníbales, convertido él en Anacacua, “espíritu del Centro”, curandero; el hijo del ciego Pero Meñique, Pánfilo Meñique, pasa largas horas en compañía de dos guías aztecas, estudiando las plantas y los animales del Nuevo Mundo; el hijo de Juan Cabezón, Juan de Flandes, se convierte en ermitaño en medio de la selva. Para los familiares de Juan Cabezón, la naturaleza americana indomable es fuente de curiosidad y de fascinación más que de pavor, y parece ir de la mano de un interés lingüístico: Cabezón es capaz de traducir a los indios, Meñique aprende la lengua al mismo tiempo que la naturaleza, cuando un Hernán Cortés trabaja con la Malinche de intérprete.

*

Memorias... describe el fin de dos mundos: la civilización azteca y el mundo de los conquistadores. La catástrofe opera no por expulsión

de un mundo sino por penetración de un mundo en otro, provocando la caída de los dos mundos, simbolizada por la muerte de todos los españoles en la novela (incluso los hijos de Cabezón y Meñique, excepto Juan Cabezón, pero cuyo fin está muy cerca por su edad avanzada). El sincretismo nacido de la invasión española no está tratado como tal en la novela; el nuevo mundo sincrético queda en realidad fuera de la novela, como promesa, puesto que la novela termina el primer día del año nuevo: “La luz del alba baña el valle [...] Hoy, lunes primero día del mes de enero de 1560. En la muy noble, insigne y muy leal ciudad de México Tenochtitlan” (p. 387).³²

En esta novela como en 1492..., pues, se presenta en cierta medida una inversión de las fuerzas, como es de esperar por parte de un autor mexicano que se interesa por la historia de los vencidos. La figura enemiga es supuestamente poderosa: con su fuerza económica y militar, destruye y somete una población mucho más numerosa y con mucho más conocimiento de su propio terreno. No obstante, en este caso, la magia se apodera del conquistador Gonzalo Dávila, explotando la debilidad de su fuerza racional, a saber: la codicia, la sed de oro. Más exactamente, lo posee el dios Tezcatlipoca con quien comparte “los ojos negros, tan negros que parecía se le había metido en ellos mucha noche” (p. 127). En Gonzalo Dávila se cristaliza la fuerza oscura de las creencias indias relacionadas con la naturaleza, fuera de las preocupaciones renacentistas de los españoles. La diferencia entre el inicio y el final de la obra es muy interesante: de un universo muy católico y muy español se pasa al sacrificio azteca final. Es decir que se enseña más la contaminación de los españoles por los indios que el contrario, lo cual contrasta con la visión eurocéntrica de la Conquista como evangelización y América Latina como continente derivado de España. Su civilización se extinguió al mismo tiempo que la azteca en el sacrificio final.

³² La denominación “muy noble, insigne y muy leal ciudad de México” es la de Carlos V en 1548. Aridjis añade paródicamente “Tenochtitlan”, refiriendo así a la calidad doble, sincrética de la ciudad.

1.4. Dos caras de la misma moneda

A pesar de situarse en dos universos completamente diferentes, los dos relatos parecen presentarse como dos caras de la misma moneda. Muestran un cambio en la relación con la naturaleza, representativo del cambio de mundo (de medieval a moderno); el mundo antes de 1492, de los dos lados del Atlántico, es dirigido por una religión cruel y sangrienta: como observa Zanetti (2005), el final de *Memorias...* corresponde al principio de *1492...* en la descripción de un espacio distópico, de sangre y muerte, donde se confunden Tezcatlipoca y Ferrán Martínez. En las primeras líneas, Ferrán Martínez es asociado a un sacerdote del sacrificio azteca, cuyas víctimas son miles de inocentes, cuando la bisabuela de Juan Cabezón está dando a luz:

Mientras mi bisabuela Sancha gritaba sobrecogida por las ansias del parto, Ferrán Martínez y sus seguidores degollaban mujeres y niños, reducían a escombros las sinagogas y dejaban yertos a cuatro mil inocentes. [...] Más de una vez, al irrumpir en una casa Ferrán Martínez [...] se miró en un espejo desportillado, vio su imagen ebria de muerte en los pedazos sangrientos, y levantó “el puñal de la fe” para clavarlo en una niña (p. 11).

Es en la última frase donde la referencia al sacrificio azteca es más fuerte: el espejo remite a Tezcatlipoca, el “espejo humeante”; el sacerdote cristiano levanta el puñal como el sacerdote azteca levanta el cuchillo de obsidiana. Este acto es un sacrificio en los términos de Todorov: “El sacrificio es un asesinato religioso: se hace en nombre de la ideología oficial, y será perpetrado en la plaza pública, a la vista de todos” (1982, p. 149, la traducción es mía).

En sus dos obras, Aridjis retrata el paso de una sociedad del sacrificio a una sociedad de la masacre. En efecto, como vimos, lejos de su país, la moral de los españoles y su respeto de la ley va degradándose: “La masacre revela la debilidad del lazo social, el desuso de los principios morales que aseguraban la cohesión del grupo. La masacre es un asesinato ateo” (Todorov, 1982, p. 150, la traducción es mía).

La relación al espacio es problematizada, pero no problemática. *Memorias...* enseña lo que 1492... oculta, de cierta manera: la armonía ciudad-naturaleza es el resultado de un aplastamiento de la naturaleza. En efecto, el comportamiento de los españoles hacia una naturaleza indomable no deja lugar a dudas: hace falta aplastarla, destruir todo vínculo “mágico” con ella para poder establecer una ciudad que se parece a las españolas. De allí se habla de la primera catástrofe ecológica y ello explica, tal vez, la separación extrema entre la ciudad y la naturaleza en América Latina (las ciudades son extremas y, una vez fuera de sus límites, todo se convierte en un entorno muy salvaje, lo cual no es el caso en Europa). Esta doble masacre hacia los indígenas y su naturaleza firma el principio de la era moderna, mostrando de forma radical y acelerada los procesos lentos vividos por Europa que conoce la deforestación desde antes de los romanos.

El cambio de mundo se vive como una pérdida, un duelo, simbolizado por la presencia recurrente de la lluvia en los dos relatos, una lluvia fuerte, con truenos y relámpagos, hasta tal punto que se presenta como un nuevo diluvio, con un vocabulario parecido al del Apocalipsis bíblico. Considerada como fuente de vida por la fertilización que sus aguas significan para el suelo, la lluvia también significa la muerte, si no está presente, o en demasiadas cantidades. El duelo en cuestión es doble: se trata a la vez del duelo personal del personaje (la pérdida de un ser querido) y del duelo civilizacional (la España de las tres religiones y la América precolombina). Estos duelos se entienden como desarraigo, pérdida de las raíces y de la identidad: la muerte de los padres o la separación de cónyuges es una pérdida de la familia; quemar a los judíos o a los aztecas es una pérdida de una parte de la familia “nacional”, o simplemente humana. Estas pérdidas, en la medida en que conciernen a la familia, son pérdidas de la unidad del hogar; se piensa la familia como símbolo de la casa y el árbol como símbolo de la familia, como muestra esta declaración a propósito de los hermanos de la Vega: “Amaba sobre todas las cosas a su hermana Isabel, y eran como dos ramas de un mismo árbol” (1492..., p. 121). Signo fuerte de este desarraigo es la

travesía en barco de Juan: sus pies ya no tocan tierra y dejan la tierra natal, desarraigo físico que corresponde al desarraigo psicológico.

La verdadera catástrofe, pues, es una catástrofe social que, en el caso del Nuevo Mundo, se aúna a una catástrofe ecológica, por la relación especial que mantienen los nativos con su entorno. Las dos utopías que yacen debajo de las ruinas distópicas son la convivencia social de la España de las tres religiones y el Nuevo Mundo como Paraíso Terrenal. En 1492..., la destrucción del lazo social se hace por una degradación lenta y progresiva; en *Memorias*..., se hace por una penetración repentina y espectacular de un cuerpo extranjero.

2. Infiernos de hoy. *Esmirna en llamas* y *La leyenda de los soles*

Los “Edenes de ayer” los presenta la obra de Aridjis como los ancestros de los “infiernos de hoy”, o estos últimos como el resultado extremo del fracaso de los primeros. 1492 abre una nueva era para la civilización occidental: las grandes riquezas del Nuevo Mundo sirven al Antiguo para conseguir la dominación económica sobre el mundo. El interés por la acumulación de productos y de beneficios llevará a la construcción de las sociedades industriales, basadas en la creencia según la que “el nivel de vida y la extensión del bienestar dependen del acceso a los productos industriales” (Illich, 1975, p. 83, la traducción es mía). Las consecuencias negativas de este sistema llegaron a la conciencia de la gente hace unas décadas: recordemos que, según Illich, la productividad industrial es en realidad contraproducente y no permite llegar a los objetivos de bienestar individual. *La leyenda de los soles* muestra claramente esta preocupación, que Aridjis relaciona de manera inevitable con la naturaleza; *Esmirna en llamas* se ataña en reflexionar sobre otra problemática mayor de la era contemporánea, el genocidio. Ambas novelas contienen de manera sustancial una reflexión sobre la historia y la memoria al retratar dos facetas del presente: el recuerdo del primer genocidio del siglo XX en *Esmirna*... está marcado por el miedo de la repetición de la tragedia, cuando en *La leyenda*... es el

miedo a un mundo en ruinas llevado hacia su final el que consiste la base de una visión del futuro. Se podía vislumbrar en el díptico histórico del pasado cierta nostalgia de una sociedad marcada por la armonía entre los seres humanos a la par que entre los seres humanos y la naturaleza; en *Esmirna en llamas* y *La leyenda de los soles* se dibuja una reflexión más personal sobre la historia, así como sobre la ecología –aunque más en la segunda novela que en la primera–.

2.1. *Esmirna...*: la catástrofe-disyunción

Homero Aridjis publicó *Esmirna en llamas* en 2013 y siguió para su escritura el procedimiento que ya había utilizado para *1492...* y *Memorias...*: ficcionalizar la historia a partir de documentos auténticos. A diferencia del díptico de los años ochenta, esta novela hace más presente el trabajo de historiador: en un postfacio Aridjis explica qué fuentes utilizó e incluye entre el relato y el postfacio una serie de láminas que mezclan la historia oficial y su historia familiar. En efecto, el propio padre del autor, griego, sobrevivió al incendio de Esmirna y a la masacre por los turcos. El género mismo del libro es mixto: se trata de una mezcla de ficción histórica y de biografía, puesto que la historia se termina en otro tono –biográfico real– y en los reconocimientos, Aridjis explica cómo escribió la novela a partir de una autobiografía que dejó su padre.

La referencia histórica es central en *Esmirna...* Nicias Aridjis, padre del autor, regresa a Esmirna y como los demás griegos y armenios no puede embarcar para irse, porque no hay barcos para los refugiados. Vemos a Nicias escapar durante unos días de los turcos en busca de Eurídice, su amada perdida. Al final, llega a abordar un barco hacia Atenas y así se salva. El procedimiento es el mismo que en el díptico histórico del pasado: la deambulación del protagonista permite retratar la matanza de 1922 llevada a cabo por los turcos, que incendiaron la ciudad entera –a excepción del barrio turco– y masacraron despiadadamente a los griegos y a los armenios.

El tipo de catástrofe retratada por Aridjis se acerca al desgarramiento, que concierne primero a un individuo, Nicias, que regresa después de la guerra a su tierra natal, y no reconoce nada; luego, este desgarramiento interior se integra a una destrucción real del espacio y las personas, física e íntimamente desgarrados por los turcos. Examinemos primero el papel de la memoria llevado por el protagonista, para determinar luego cómo y por qué, por un juego de asociaciones, se eligen la naturaleza y la mujer para representar las víctimas del genocidio.

Una memoria pasional

De manera más manifiesta que en el díptico, la cuestión de la memoria está entre las manos del protagonista. La narración pertenece a un “yo” que designa claramente al autor y se descubre sólo en el último párrafo del relato, que menciona un “mi padre” (p. 112), lo cual rompe la representación que el lector había compuesto de un narrador heterodiegético focalizado en Nicias. Esta ruptura en la voz narrativa no nos sorprende después de la complejidad enunciativa del díptico de 1492. La historia se relata a la vez desde dentro (por los ojos de un protagonista contemporáneo de los eventos) y desde fuera (proporcionando información histórica que sólo puede ser el fruto de una compilación posterior a los hechos, e incluyendo textos que no están al alcance del protagonista, como los del cónsul americano George Horton). La estructura de la novela es difícilmente descifrable. Comporta unos títulos intermediarios que no se presentan como títulos de capítulos; se podría decir que corresponden a la búsqueda de Euridice por Nicias, y a su encuentro, pero no es muy convincente. Otra división que se puede hacer es entre el primer tercio de la novela y el resto, la cual implica un cambio tanto en la percepción del protagonista como en el tipo de narración, cambio que se estudiará en unos párrafos.

Esmirna, la “capital de la tolerancia” (p. 30) o “capital de la vida” (p. 30), se convierte en la capital de las llamas. No hay, como

en 1492... o *Memorias*... el retrato del cambio progresivo de una sociedad; *Esmirna*... cuenta algunos días en el mes de septiembre de 1922, no algunos siglos como es el caso en el díptico. No hay ni una gota de lluvia, sólo el bochorno del incendio. Los turcos, encabezados por Mustafá Kemal, prenden fuego a la ciudad y masacran a la población griega y armenia. Se establece un parecido con la España de 1492..., porque Esmirna era una pequeña España de las tres religiones; en su seno convivían varias naciones y religiones. La ciudad se dividía en barrios: el barrio turco, el barrio griego, el barrio judío, el barrio armenio y el barrio franco o europeo. El protagonista de la novela, Nicías, hace esta reflexión:

Cuántas iglesias católicas romanas, armenias católicas, ortodoxas griegas, ortodoxas gregorianas y templos anglicanos y protestantes hay en Esmirna, pero como dice el dicho: “Vinieron los sarracenos y nos molieron a palos porque Dios protege a los malos cuando son más que los buenos” (p. 19).

El incendio de Esmirna, pues, coloca esta novela bajo el signo del fuego; no un fuego benéfico, sino un fuego destructor, encendido por el hombre. Se establece un parecido con las hogueras de la Inquisición, pero éstas eran hogueras controladas, no como la ciudad de Esmirna que se convirtió en un laberinto de llamas. Es un fuego catastrófico, que lo come todo: ciudad, naturaleza, hombres y objetos. El retrato directo del genocidio muestra que el autor se da por vencido a la hora de presentar una genealogía de la catástrofe, genealogía que tendría como mérito ofrecer un semblante de explicación posible. Pero no es éste el objetivo del autor, como indica la última frase de su postfacio: “[A]nte el delirio que poseyó a los turcos aquellos días de septiembre de 1922, todavía no encuentro palabras suficientes para explicarme, y explicar, el genocidio turco de Asia Menor” (p. 116).

El tono de esta frase es también el indicio de que la catástrofe narrada, más allá de un interés histórico, es un tema personal. De hecho, la primera fuente bibliográfica citada son las discusiones con su padre y la “autobiografía” (las comillas son suyas) del mismo: “A

lo largo de mi infancia, en Contepec, Michoacán, mi padre, Nicias Aridjis Theologos, de manera recurrente nos hablaba de la catástrofe de Asia Menor y de la masacre de griegos y armenios en 1922” (p. 115). El hecho de que sea un tema personal tiene como consecuencia que la memoria de los hechos se acerca a un “deber de memoria” (*devoir de mémoire* en francés). Ricœur relaciona el deber de memoria a la idea de justicia, y define tres rasgos característicos de esta relación: la voluntad de hacer justicia, por el recuerdo, a terceros; la necesidad de rendir cuentas a estos terceros, por lo que heredamos de ellos; por fin, las víctimas con las que estamos en deuda son esos terceros, que ya no viven: “Todorov advertía contra la propensión a proclamarse víctima y reclamar sin cesar la reparación” (Ricœur, 2000, p. 108, la traducción es mía). La empresa narrativa de Aridjis, en este caso, se aproxima a esta idea de justicia: al relatar, gracias a una experiencia familiar, la historia de *Esmirna...*, y así dar a conocer a sus múltiples lectores una tragedia relativamente desconocida, cumple una doble deuda, para con su propio padre y las víctimas del incendio de Esmirna. La necesidad de justicia se hace más fuerte aún porque se trata de unos acontecimientos relativamente poco discutidos y difundidos, sobre los cuales existen pocas investigaciones, según las palabras del autor. El centenario del genocidio armenio, en 2015, aviva el interés documental e histórico.³³ Un segundo problema dificulta el caso del genocidio armenio: el revisionismo. Hasta la fecha, el gobierno turco no reconoce la responsabilidad de sus dirigentes de principios del siglo xx en los episodios sangrientos de la época. Aridjis, en sus “Reconocimientos” finales —que consiste en una relación de las fuentes usadas—, apunta lo siguiente:

He manejado con cuidado los informes tendenciosos de Mark Bristol, High Comissioner de los Estados Unidos en Constantinopla, así como

³³ El incendio de Esmirna, a pesar de ocurrir después de la fecha oficial del genocidio armenio, forma parte del mismo conjunto de conflictos y “simboliza el fin del proceso de aniquilación” (*Les Itinéraires de Citoyenneté*, s. f., s. p., la traducción es mía).

los frívolos reportajes de Ernest Hemingway y el punto de vista de los carroñeros occidentales de la historia, como Pierre Loti y seguidores, algunos de los cuales han llegado a sostener que “los griegos quemaron Esmirna para quemarse a sí mismos” (p. 116).

Las palabras “tendenciosos”, “frívolos” y “carroñeros” testimonian a la vez una voluntad de desacreditar algunas fuentes y una fuerte carga emocional relacionada con cualquier empresa interpretada como revisionista. Lo subrayo porque en el caso del díptico histórico las palabras empleadas por el autor al citar sus fuentes son neutras.

De forma parecida a la ambivalencia de los “Reconocimientos”, el relato oscila entre la crítica histórica y la necesidad de justicia, lo cual responde a la principal dificultad del “deber de memoria” según Ricœur: “Es aquí donde cierta reivindicación de memorias pasionales, de memorias heridas, contra el objetivo más amplio y más crítico de la historia llega a dar al proferimiento del deber de memoria un tono conminatorio que encuentra en la exhortación a conmemorar a tiempo y a destiempo su expresión más manifiesta” (2000, pp. 108-109, la traducción es mía). Sin embargo, en el caso de Aridjis, estamos lejos del abuso del deber de memoria, que consiste en “una dirección de conciencia que se proclama a sí misma portavoz de la petición de justicia de las víctimas” (Ricœur, 2000, p. 109, la traducción es mía). Pero sí aflora, de vez en cuando en el texto, la memoria “pasional” y “herida” de su autor.

El uso ambiguo de los archivos

La primera muestra de esta oscilación se encuentra en la estructura misma del libro. Se presenta primero como una novela de ficción anclada en un paisaje históricamente definido; muy rápidamente, varias referencias míticas y mitológicas —estudiadas en el capítulo III— confirman el trabajo ficcional del autor. Es sólo al final que la interpretación cambia, debido a cuatro elementos que invitan a

cuestionar el estatuto completamente ficcional de la historia que se acaba de leer: 1) en el último párrafo de la historia aparece la mención de “mi” padre, por parte de un narrador que durante toda la historia se mantuvo en un estatuto de narrador heterodiegético; 2) justo después, el lector encuentra un apartado en papel satinado, titulado “Láminas”, que comporta veintisiete fotos de archivo sobre treinta páginas no numeradas; 3) sigue un “Postfacio” que explica la suerte de Nicias padre (ya no Nicias protagonista), su llegada a México y el destino de otros miembros de la familia Aridjis; 4) el libro termina con unos “Reconocimientos”, que ya mencioné, que se refieren a la manera de documentarse del autor. Estos cuatro elementos finales invitan a leer la historia ficcional con ojos nuevos. El primero y el tercer elemento –en la medida en que el tercero se comporta en realidad más como un epílogo que como un postfacio– se insertan directamente en la ficción. Logran así un efecto de autenticidad de la ficción y despiertan la empatía del lector. El segundo y el cuarto elemento pretenden compensar, por su carga de documento histórico (inédita en la obra de Aridjis), el posible sentimiento de parcialidad debido a la cercanía del tema a la historia personal del autor. Sin embargo, esta compensación es a su vez parcial, puesto que, en los “Reconocimientos”, vimos aflorar emociones en la manera de tratar las fuentes bibliográficas; en cuanto al segundo elemento, también el intento es parcial, puesto que se mezclan fotos de archivo general y fotos de archivo personal.

Las fotos incluidas merecen un poco más de atención. Aridjis forma parte de la segunda generación, según los términos de Hirsch (2008), es decir, es hijo de supervivientes, de padres que vivieron en carne propia eventos traumáticos. La conciencia de esta herencia es dolorosa, como escribe el poeta en *Vivir para ver* (1977):

HEREDAMOS EL DOLOR Y LO TRANSMITIMOS

Sangre y palabras nos dejaron los viejos
sangre y palabras dejamos a nuestros hijos

junto al fuego
cantamos a nuestros huesos

afilamos nuestros puños los hacemos puñales
ya casi muertos nos asesinamos

ya casi nada
nos sacamos los ojos

sangre y palabras
nos dejaron los viejos

sangre y palabras
dejamos a nuestros hijos (Aridjis, 2002, p. 348).

El medio privilegiado de relación con el trauma familiar es, para la segunda generación, la foto: “La promesa de la fotografía de proporcionar un acceso al evento mismo y su fácil supuesto de poder icónico y simbólico hacen de ella un medio poderoso para la transmisión de eventos que quedan inimaginables” (Hirsch, 2008, pp. 107-108, la traducción es mía). La foto de familia actúa como un fantasma que sobrevivió a la destrucción.

He aquí las leyendas de las diferentes imágenes (les pongo un número para más facilidad, pero las fotos están sin número en la edición de Aridjis):

1. “Postal de la zona armenia de Esmirna, principios del siglo XX”
2. “Mapa de la ciudad de Esmirna, elaborado por Aristote Fontrier, publicado en la Revue des études anciennes, septiembre de 1907” (a color)
3. “Actividad cotidiana en una calle frente a los muelles de Esmirna, ca. 1920”
4. “Vista de la ciudad de Esmirna desde las afueras, 1° de febrero de 1921”

5. "Vista del puerto principal de Esmirna, 1° de febrero de 1921"
6. "Vista de la zona comercial de Esmirna, la cual fue destruida por el incendio junto con la zona armenia, la europea y el consulado de los Estados Unidos, 15 de agosto de 1922"
7. "Mustafá Kemal, presidente de la Gran Asamblea Nacional Turca, y su esposa de Esmirna, Latifah Hanouz, ca. 1922"
8. "Josefina Fuentes, la esposa mexicana de Nicias Aridjis, en Contepec, Michoacán, ca. 1927"
9. "Nicias Aridjis, ca. 1922"
10. "Esmirna después del incendio, septiembre de 1922"
11. "Consulado de los Estados Unidos después del incendio, septiembre de 1922"
12. "Hombres armenios y griegos, arrestados y enviados al exilio, Esmirna, septiembre de 1922"
13. "Cristianos de Esmirna, rescatados de las atrocidades de los kamalistas, en un barco, septiembre de 1922"
14. "El puerto de Esmirna lleno de refugiados aterrorizados, septiembre de 1922"
15. "Edificios humeantes en la costa de Esmirna, septiembre de 1922"
16. "Oficina de pasaportes de Esmirna, destruida por el fuego, septiembre de 1922"
17. "Esmirna en llamas", septiembre de 1922"
18. "Población griega de Esmirna tratando de abordar un barco para huir de las tropas turcas, 1° de septiembre de 1922"
19. "La caballería griega carga contra las fuerzas turcas en un intento de cubrir la retirada de sus propias tropas, en las afueras de Esmirna, 16 de septiembre de 1922"
20. "Vista de la zona comercial de Esmirna, a un lado del puerto, repleta de costales con higos, ca. 1922"
21. "Artillería ligera griega, lista para continuar la lucha contra las fuerzas turcas, 18 de septiembre de 1922"
22. "La población turca de Esmirna recibe a Mustafá Kemal a su entrada en la ciudad, 19 de febrero de 1923"

23. "Lawrence, ca. 1925"
24. "USS Simpson, ca. 1925"
25. "Lichtfield, ca. 1930"
26. "Edsall, ca. 1930"
27. "Nicias Aridjis en su huerta de higos en Contepec, Michoacán, ca. 1982" (a color)

Como se puede constatar, el orden no es cronológico, aunque se puede observar cierta progresión. Es significativo que el tiempo abarcado por las fotos, entre principios del siglo xx y 1982, corresponda al tiempo de vida de Nicias Aridjis, que nació en 1900 y murió en los 80. La sucesión de las fotos también es significativa. De 1 a 5, las fotos recuerdan el paraíso perdido de Esmirna. Colocadas al lado una de otra, las fotos 6 y 7 presentan la amenaza: la foto 6 en la leyenda y la 7 por el retrato de la pareja Kemal. Inmediatamente después, las fotos 8 y 9 presentan a los padres del autor; se establece un paralelismo con la pareja anterior por la posición de los retratados: la mujer a la izquierda, el hombre a la derecha. Sin embargo, los padres de Aridjis abarcan más espacio y su disposición en el libro ofrece un contrapunto a la pareja anterior. Los retratos funcionan como un umbral, un eje. Las fotos 10 a 17 son el exacto opuesto de las primeras fotos: retratan el paraíso destruido de Esmirna. Las fotos 18 a 21 parecen mostrar el lado griego del conflicto y su lucha contra los turcos. La foto 22 es particularmente dramática, por enseñar la victoria de los turcos y la toma de la ciudad, pero se ve compensada por las fotos de los barcos que ayudaron a los refugiados (fotos 23-26), condenando al olvido a los que se quedaron en alto mar. Por fin, una foto a color termina el recorrido. Se trata de una suerte de final feliz: Nicias Aridjis, sonriendo, está fotografiado en su país de acogida, México, con higos, las frutas que simbolizan Grecia y están presentes a lo largo del relato de Aridjis. Aridjis se presenta en intérprete de las fotos y las presenta como fuentes fiables, al contrario de otras fuentes que desacredita en sus agradecimientos finales.

La relectura que se hace entonces de la ficción permite descubrir la presencia de la memoria herida del autor en la ficción misma. Está presente a través de la problemática del lugar de infancia desaparecido. Nicias emprende un camino por la ciudad en busca de lugares y recuerdos de su infancia y adolescencia. El recorrido de Nicias a través de la ciudad se parece a los caminos laberínticos de la memoria. El mismo Nicias se da cuenta del cambio entre la ciudad de sus recuerdos y la ciudad actual:

En su adolescencia Nicias había pasado por el barrio griego tantas tardes mañanas noches que conocía de memoria la forma de sus ventanas, y hasta el lugar donde caía la sombra en ciertas épocas del año. Pero después de tantos años de ausencia ahora las puertas no sólo le parecían poco hospitalarias, sino hasta hostiles, cerradas a sus manos de refugiado (p. 20).

En efecto, su recorrido por la ciudad en busca de sus recuerdos se ve obstaculizado por la realidad actual. Como excapitán del ejército griego, Nicias está “en una lista de militares para ejecutar” (p. 21) y lo persiguen agentes que se multiplican como una plaga: “los agentes se duplicaron, pues ahora en lugar de dos eran cuatro, en lugar de llevar las armas escondidas las llevaban descubiertas” (p. 21). Además, su memoria se enfrenta al vacío de los lugares a los que vuelve: casas, cafés, antros... Durante la narración se cuenta a manera de *flashback* el episodio del regreso de Nicias a la casa familiar espectral, a cien kilómetros de Esmirna, en Tire, adonde fue después de la derrota del ejército griego. La vieja sirvienta turca de la casa le avisa que su familia se fue: “Theologos, Penélope, Volos, Volos, Volos, Theologos, Penélope, Volos, Volos; Cleomenis, Niarkos, Utrecht, Bruselas, Utrecht, Bruselas” (p. 35). La zozobra con la que se pronuncian estas palabras es una muestra discursiva del traumatismo vivido por los habitantes.

Este episodio precede directamente la primera mención de una fecha, en el texto, como si se tratara de llevar un diario de los eventos a venir, del 6 de septiembre al 13 de septiembre de 1922, día

del incendio. Este cambio es profundo, ya que indica una especie de clarividencia que no puede tener un protagonista supuestamente contemporáneo de los hechos. Habla, en efecto, de los movimientos políticos, de los cuales no puede estar enterado. Al mismo tiempo que empieza la declaración sistemática de la fecha y del momento del día (mañana, tarde, noche), se desata el caos provocado por los turcos. La ciudad de su adolescencia se ha convertido en un paraíso perdido, inaccesible, un mero recuerdo, un Edén mental, y deja lugar a una ciudad hostil y quemada. Poco a poco se borran los recuerdos de la ciudad feliz que conoció y los reemplazan las escenas horribles que presenció Nicias. En las primeras páginas, las descripciones de la vida en Esmirna que corresponden a los recuerdos de Nicias están sistemáticamente interrumpidas por los turcos. La irrupción de la violencia desempeña el papel de toma de conciencia de que este paraíso ya no existe. En los “Reconocimientos”, Aridjis inserta la referencia bibliográfica cuyo título es particularmente revelador: *Paradise Lost. Smyrna 1922* de Giles Milton, así como una cita de George Horton, el cónsul de Estados Unidos en Esmirna, autor de *The Blight of Asia* (1926):

Ionia es el país de las Siete Ciudades del Apocalipsis; de las Siete Iglesias y del maravilloso poema místico de san Juan el Divino. Seis de las velas se apagaron en las tinieblas eternas hace largo tiempo, pero la de Esmirna brilló intensamente hasta su destrucción el trece de septiembre de 1922 por los turcos de Mustapha Khemal (p. 115, la traducción es mía).

El imaginario apocalíptico (del Nuevo Paraíso del cual habla el Apocalipsis de san Juan) muestra aquí hasta qué punto Esmirna era una ciudad que despertaba el imaginario tanto mitológico como artístico.

A partir de esta toma de conciencia de la pérdida del paraíso de la memoria, el narrador apunta sistemáticamente las fechas que corresponden a los eventos históricos: empieza el 6 de septiembre; el 8 el ejército griego abandona la ciudad, el 9 los turcos entran y em-

piezan las exacciones, hasta el 13, día del incendio que destruye Esmirna. El protagonista ya no vive, sólo ve y su identidad se pierde en la destrucción en la cual se funde: se asimila a los libros (“Nicias sintió que él mismo se quemaba, que la biblioteca [...] no sólo era su acervo sino su persona” (p. 92)) y a la ciudad (“Él, fantasma de sí mismo, sentía que nunca más podría separar su persona de la ciudad arrasada, como si hombre y paisaje fuesen la misma cosa, las mismas ruinas” (p. 97)).

Su ojo-cámara y la introducción de fechas, datos y documentos históricos en el seno mismo de la ficción tienen un solo propósito, puesto en boca del profesor Seferiades: “Lo hago para que no se te olvide de dónde vienen los griegos que los turcos masacran” (p. 76). La frase es una respuesta a una larga lista documentalista de los barcos que se encontraban en el puerto de Esmirna en septiembre de 1922. Esta lista de barcos hace eco a las fotos de los mismos barcos presentados en las láminas, así como a la lista de barcos hecha por Odiseo en la mitología griega. La escritura en prosa de Aridjis integra de manera recurrente lo que llamaría inventarios, es decir, enumeraciones de objetos, nombres o lugares, que cumplen con varias funciones según el contexto en que se inscriben. Unos inventarios tienen un origen documentalista, como es el caso de la lista de barcos: los detalles son fruto de una investigación minuciosa y tienen una doble función de información y de veracidad histórica. Otros inventarios tienen una función poética, como la zozobra de la sirvienta turca: el trabajo sobre las sonoridades produce un efecto caótico, que está al servicio de las temáticas distópicas de sus obras. Los otros documentos insertados en la ficción son menos numerosos que en el caso del díptico y menos rastreables. Si nos fiamos de las fuentes apuntadas en los “Reconocimientos”, nos es posible creer en la historicidad de los diferentes documentos insertados. Por ejemplo, el protagonista lee en un periódico que “La Megali Idea ha muerto” (p. 37). Una parte del artículo, reproducida a bando y con un tamaño de letra disminuido, refiere a los dioses griegos, con lo cual no es muy creíble; pero el pastiche de artículo cita unas frases célebres de Ioannis Kolettis, el inventor de la *Mega-*

li *Idea*, que consistía en reunir a todos los griegos en un solo imperio cuya capital sería Constantinople: “El reino griego no es toda Grecia, sino sólo una parte, la parte más pobre y más pequeña. Un nativo no es sólo alguien que vive dentro de este reino, sino aquel que vive en Jonia, Tesalia, Serres, Adrianopolis, Constantinopla, Trebizonda, Creta y en Samos, y en cualquier tierra asociada a la tierra griega o a la historia griega” (p. 37).

La versión transcrita por Aridjis difiere un poco de la de Clogg (1998, p. 57), una referencia en la materia, pero en cuestión de detalles (inversión de términos yuxtapuestos, ortografía de nombres de lugares, cambio de “raza griega” por “tierra griega”). El artículo de periódico se revela ser un pretexto para incluir una referencia pasada (Kolettis pronunció esas líneas en un discurso en la Asamblea constituyente en 1844), que explica un poco mejor el contexto de guerra.

Otro ejemplo es el de la proclamación del comandante del ejército turco, Noureddine Pacha. Está insertada en la novela a través del número 5 de una revista en francés, *Le Levant* (1919-1937),³⁴ cuyo editor era Michel Cambérès (pp. 84-85). Trata del aviso de encarcelamiento de todos los griegos y armenios de 18 a 45 años, oficialmente hasta el final de la guerra (en realidad, los mataron casi a todos). La fuente parece segura; un lector francófilo notará que la transcripción por Aridjis comporta varios errores de ortografía, por lo cual dudará más que un lector para quien el francés es una lengua desconocida. En su caso, el documento parecerá completamente fidedigno.

Sin embargo, el trabajo histórico llevado a cabo a través de esta novela no tiene como único propósito el recordar colectivamente la tragedia. También se trata de una crítica de las potencias que se quedaron con los brazos cruzados. La crítica del narrador puede ser directa pero sutil, es decir, perdida en medio de un pasaje no crítico: “En el puerto, Nicias estaba como fascinado viendo los barcos de esos aliados más interesados en velar por los intereses comerciales,

³⁴ Unas pocas páginas están accesibles aquí: <<http://levantineheritage.com/levant.htm>>. La Bibliothèque Nationale de France no digitalizó el periódico.

bélicos y diplomáticos de sus países que en salvar vidas” (p. 72). O, y es el procedimiento más usado por el narrador, se retratan escenas absurdas, casi surrealistas, como el general griego, “convencido de que sus piernas eran de vidrio y al pisar el suelo se le harían añicos”, que huye de sus responsabilidades, o la escena, que se puede calificar de grotesca, por su efecto de risa y horror, al final de la obra, en pleno incendio de Esmirna:

El almirante Sir Osmond de Beauvoir Brock, al mando del barco inglés *HMS Iron Duke*, mientras en el puerto los cristianos vivían un infierno, no sólo continuó con su etiqueta habitual haciendo que sus oficiales acudieran a cenar con chaquetas blancas sino que ordenó que la banda del barco de guerra tocara música. Pero como la banda resultó insuficiente para apagar los alaridos de las mujeres y los niños quemados vivos, mandó poner en el fonógrafo *Pagliacci*, de manera que las carcajadas de Enrico Caruso cantando el aria “Vesti la giubba, Ridi, pagliaccio” se mezclaron a los gritos de las víctimas (pp. 103-104).

La conclusión es una frase del cónsul americano: “una de las más fuertes impresiones que me llevaba conmigo era un sentimiento de vergüenza de pertenecer a la raza humana” (p. 112). Aridjis convoca aquí un testigo de los hechos para transmitir el sentimiento de pérdida de la dignidad humana. Recordando a Todorov, la masacre es, desde la Conquista, la marca de los tiempos modernos: “el lazo social estalla, para revelar, no una naturaleza primitiva, la bestia dormida en cada uno de nosotros, sino un ser moderno, lleno de porvenir, que no ata ninguna moral y que mata porque y cuando le agrada” (1982, p. 150, la traducción es mía). Es la gratuidad del acto, su falta de sentido, la que sorprende y desespera a Aridjis.

Regreso al vacío

La destrucción del lugar de origen como lugar de la infancia y de la memoria tiene para Nicias una consecuencia terrible: estar relacio-

nado para siempre con un lugar que ya no existe implica un regreso infinito al vacío. La expresión de este desarraigo se halla en el nombre del barco con el cual deja para siempre Esmirna: el *Odiseo*, del nombre del héroe griego símbolo de la errancia.

La pérdida de los lugares de la memoria tiene un efecto extraño en el protagonista. Ricœur afirma que “ubicarse y desplazarse son actividades primordiales que hacen del lugar algo que buscar. Sería espantoso no encontrar uno. Estaríamos devastados” (2000, p. 185, la traducción es mía). Ahora bien, como manifiesta la primera frase de la novela: “Vagaba por las calles de Esmirna un hombre sin dinero y *sin casa*” (p. 11, el énfasis es mío), la pérdida de la casa tiene como consecuencia que el cuerpo ya no esté situado ni protegido; de allí la masificación de los seres humanos: los individuos desarraigados, sin hogar, se convierten en masas “que caminan dormid[a]s” (p. 11). De allí, para el protagonista, la sensación de sentirse “extranjero en su propio cuerpo” (p. 11) y andar “como un sonámbulo” (p. 14). Deambular ya no tiene el sentido de habitar el espacio, de hacerlo suyo. Este modo de viajar es en realidad una manera de viajar por la memoria para ahuyentar un presente insoportable: “En su memoria la realidad y el sueño no se podían conciliar, los días no se correspondían; la distancia entre el yo de antaño y el yo actual se adelgazaba a medida que adentrándose en la ciudad se adentraba en su pasado” (p. 11).

El desdoblamiento mental del protagonista –el antiguo y el presente– responde al desdoblamiento del tiempo en el mismo espacio. Nicias intenta hacer converger el espacio de su adolescencia con el actual, en manos de los turcos. La pérdida del hogar es tan insoportable que explica que Nicias niegue el estado presente de la ciudad y quiera reconocer la Esmirna de su adolescencia en la actual “como un rostro en los fragmentos de un espejo roto” (p. 11); este rostro es el de Eurídice, su compañera de la adolescencia. La pareja, en el sentido afectivo y sexual de la palabra, abre la posibilidad de un nuevo hogar. A partir del momento en que Nicias emprende esta búsqueda, es capaz de ver la ciudad tal como es en el presente. En medio de la catástrofe, la promesa del amor y de un nuevo hogar

pone en marcha al protagonista, exactamente como Juan Cabezón y como el protagonista de *El último Adán*. Es una forma de sobrevivencia ante el peligro de muerte.

En medio de tanto caos, pues, destaca la búsqueda de Eurídice, un juego de pista en *crescendo* que empieza por la presunta muerte de su amiga hasta un reencuentro sexual lleno de vida. En efecto, Nicias busca a su amiga Eurídice en el mausoleo de la familia Andrakis, donde ve la tumba de su amiga, pero un mensaje suyo le avisa que está viva y que la tiene que buscar en el cementerio judío. En el cementerio judío, otro mensaje lo manda a un antro, *Chez Friné*, donde asiste al número de danza del ombligo del doble físico y epónimo de Eurídice. La bailarina lo asalta, abriendo la boca “como si le quisiera morder los labios” (p. 63), en una reproducción de la *Medusa* de Caravaggio, que cuelga en la pared. Nicias huye y se encuentra con Calíope, luego con su amiga Eurídice, en “Au jardin”, aunque “no había jardín” (p. 63). En este breve encuentro “está la sonrisa en medio del infierno” (p. 66) gracias a la “memoria de pasados encuentros” (p. 65). Sin embargo, incluso Eurídice, con quien raptó un momento de paraíso en un cuarto llamado “jardín” en medio de la guerra, es un fantasma en el sentido de que está casada con otro y tiene un bebé, y que termina masacrada ante los ojos de Nicias. Ello coincide con otro desplazamiento del protagonista, quien, convencido, al final, de que ya no encontrará su lugar en estas tierras, se va en barco para otro destino.

No obstante, esta nueva búsqueda no debe hacernos olvidar que el personaje de Nicias es un personaje caracterizado por la vacuidad. La búsqueda de la amada funciona como pretexto para vagar en las calles y retratar lo que ve; la función de Nicias como ojo más que como personaje es evidente. Se presenta varias veces desde el monte Pagos, desde el cual vislumbra los ataques de la caballería turca (p. 13), varios edificios claves de la ciudad (p. 30) y el final de la ciudad en las llamas (p. 97). Esta perspectiva desde arriba entrega una visión panorámica que se completa con las fotografías de guerra que parece realizar desde dentro. El texto mismo habla de “ojo-cámara” (p. 72). Las palabras de Caraza sirven mi propósito: de protagonista se vuelve testigo ocular. La existencia de Nicias como individuo

está cuestionada por el texto que insiste en su invisibilidad (pp. 11, 20, 21), entre otras cosas porque “se había acostumbrado a estar ausente, a ser un muerto” (p. 21).

La vacuidad afecta también a sus acciones. Nicias no es un protagonista activo. Es el testigo de todos los horrores perpetrados por los turcos, pero nunca esboza ni un gesto para ayudar a alguien (se contenta con huir). Incluso cuando una niña, “[f]uera de sí, abrazó las rodillas de Nicias. En una mezcla de armenio y griego le pidió que la salvara. Pero el *chette* la metió de nuevo en la casa, la aventó sobre un tapete y la penetró como un perro” (p. 46). Ninguna intención de acción mueve a Nicias; y cuando eso pasa, se amedrenta: “Indignado, quiso matar al primero que se atravesara en su camino, pero cuando en la calle se topó con los asesinos bajó los ojos y pasó de largo” (p. 77). La explicación es la misma que la de Juan Cabezón: Nicias está “[h]ambriento de vida” (p. 26). Este personaje vacío se nos está volviendo familiar: comparte características con Juan Cabezón y con otros protagonistas de Aridjis, o sea, la cobardía, la falta de profundidad psicológica y la altura de vista. El problema es que Nicias es un personaje más cercano al autor, y no sólo puede tener un papel de articulación del relato, como es el caso de Juan Cabezón. Menton explica la apatía de Juan Cabezón por el tipo de empresa de Aridjis, que sería la de un retrato histórico fiel y con una distancia relativa, sin tomar un partido demasiado comprometido. Además, añadido yo, lo importante no era retratar la “vida y tiempos” del protagonista, a pesar del título, sino mostrar la expansión del reino de España y así explicar la Conquista y los orígenes del México actual. Pero en el caso de *Esmirna*... incluso si el procedimiento de investigación es el mismo, el origen familiar de Aridjis lo hace oscilar entre la postura crítica del novelista historiador y la implicación personal de un autor que retrata a su padre. En efecto, por una parte, la ficción se rige por los mismos mecanismos que vimos en *Memorias*...: un personaje vacío, distante, permitiendo la integración en la narración de datos históricos de los cuales no puede posiblemente estar al tanto (pero que justamente son aceptables a nivel de verosimilitud por la personalidad distante del protago-

nista). Por otra parte, la presencia de un postfacio, de láminas y de “Reconocimientos” donde se puede comprobar la parte emocional de la empresa de Aridjis. En estos dos movimientos se retratan dos personas diferentes: un Nicias ficticio primero, y el Nicias Aridjis padre del autor, luego.

Los higos

La no-coincidencia entre los lugares del recuerdo y los lugares reales tiene como consecuencia una enajenación de Nicias y la búsqueda de un nuevo lugar. Encuentra un lugar simbólico temporal en Eurídice, como vimos, pero también encuentra nuevos lugares físicos como refugios, también temporales, aparte de una ciudad que no llega a reconocer: el cementerio y la naturaleza.

La primera escena de violencia de los turcos es hacia la naturaleza; los turcos están presentados no sólo como enemigos de los griegos y armenios sino también como enemigos de la naturaleza: “A galope tendido los caballeros atravesaban un campo de amapola turca (la *papaver orientale*). Entre hojas lobuladas verde azul las flores rojas de cuatro pétalos resplandecían bajo el sol de la tarde, aunque aplastadas por los cascos de los caballos. Sólo por un momento, porque enseguida se enderezaban” (p. 13).

Este pasaje se sitúa en las orillas del relato y describe el ataque de los turcos contra Esmirna. Se pinta como un cuadro el contraste de un ejército atravesando un campo de amapolas rojas bajo el sol. La violencia humana no gana contra la fuerza de la naturaleza, que sobrevive a muchos maltratos y adquiere una calidad de refugio: “Entre las flores se acostaban hombres y mujeres fingiendo estar muertos” (p. 25). Casi siempre se menciona junto a los hombres muertos o refugiados, como en este caso:

El paisaje antiguo estaba animado con flores nuevas. Las rocas, compañeras de las estatuas rotas, estaban allí. Los pinos negros, quemados y enjutos, custodios de los muertos, sombreaban el panorama. El paisa-

je, como el mar, era otro y el mismo: sus cambios apenas eran notorios: unas piedras, unas hierbas, unas sombras sepultadas, resucitadas, movidas por el viento (p. 31).

En la medida en que se han destruido el hogar íntimo de los personajes –la casa– y el hogar público de los ciudadanos –la ciudad–, el hombre vuelve a su primer hogar: la naturaleza, que adquiere entonces un valor de refugio. En cambio, la ciudad de Esmirna, azotada por una catástrofe provocada, se presenta como un lugar negativo, del cual hace falta huir: “[A]hora las puertas no sólo le parecían poco hospitalarias, sino hasta hostiles [...]. Y aunque las casas daban la impresión de tener la misma fachada, algo en ellas había cambiado sin haber cambiado” (p. 20).

El único lugar que es un refugio es el cementerio; como se puede comprobar en la segunda lámina al final del libro, es un lugar fuera de la ciudad. “[M]uchos griegos ocupaban las tumbas abiertas para esconder a sus hijas de los turcos o para protegerse ellos mismos de los *chettes* [...]”³⁵ (p. 22).

Nicias mismo dormirá en una tumba. En otras ocasiones, fingirá estar muerto para escapar de la violencia de los turcos. El paisaje está presentado como un valor seguro frente a la ciudad en llamas, y particularmente las flores: “Nicias recordó que las plantas de este mundo evocan las del inframundo y que sus flores son consideradas las favoritas de los difuntos. [...] [E]n el aquí y ahora el otro mundo da señales de vida por medio de las flores” (p. 25).

Aquí tenemos otra referencia a la muerte, o más bien al lugar adonde van las almas de los difuntos. En la obra de Aridjis, se utiliza la palabra “inframundo” para designar el infierno griego (el Hades) o el más allá de las mitologías precolombinas. En este caso se hace una referencia a los Campos de Asfódelos, lugar neutral del Hades.

³⁵ Las bandas de *chettes* son “ladillas adictas al robo y al crimen que servían al ejército turco como soldados irregulares” (*Esmirna...*, p. 41).

Las descripciones de la naturaleza, como en el díptico, no son neutras. Representan de algún modo el estado de ánimo del protagonista quien manipula las referencias a la naturaleza según su humor. Eso no implica que no le esté importando la naturaleza: de hecho, a Nicias parece impactarle más un “viejo pino en llamas” (p. 55) que decenas de chicas violadas. Se trata más bien del hecho de que vea en la naturaleza un reflejo simbólico de lo que está pasando en Esmirna. De hecho, la naturaleza sufre la misma suerte que los refugiados: “Al final de la calle había matorrales y árboles picoteados; había follajes y hierbas quemados con gasolina” (p. 58). Pero es a través de la metáfora de la higuera que encontramos la mayor alegoría de los eventos de Esmirna.

En la Biblia, la higuera es la primera planta mencionada y cuenta entre las últimas (Ap. 6:13). Es una metáfora de la prosperidad (1 Reyes, 4:25) y de la fertilidad (Lc., 13:1-9). Se cree que el higo es el fruto prohibido del Génesis, ya que Adán y Eva se cubrieron la desnudez con hojas de higuera (Gn., 3:7). Por ser el árbol de Dios, fue el primero que los españoles plantaron en Perú, y los católicos acostumbraban plantar una higuera en cada convento que construían; de la misma manera, los griegos plantaban una higuera al construir una ciudad –en Atenas, se creía que fue Deméter quien la hizo surgir (p. 33)–.

Los higos ritman el relato de *Esmirna*...: los camellos con higos, los ojos de una chica del color de los higos aplastados, hasta una foto de archivo presentando al padre del autor agarrando higos. Desde el principio del relato se hace mención del nacimiento de Nicias en Tire, “el pueblo de los higos” (p. 12). En su visita a un Tire fantasmal, Nicias visita la casa de su infancia, la cual pasó entre las higueras de sus padres, y al avisar el deterioro de la higuera la compara con su propia vida: “Pero lo que más desazón le causó fue ver del otro lado de la ventana el deterioro de la higuera, su higuera: una metáfora de su vida” (p. 35). Se enfatiza en la novela una escena que queda como un evento clave, hasta tal punto que el incendio sólo sirve como telón de fondo: se trata de la toma del mercado de los higos por los turcos. El mercado es en los pueblos mediterráneos el lugar central,

no sólo por ser un punto de encuentro para los habitantes, sino sobre todo por ser el lugar donde se vende y se compra comida. Los productos de la tierra efectúan el vínculo entre el cuerpo humano y la tierra de la que son extraídos. Es, pues, un lugar de vida. Es el punto neurálgico de la ciudad; si la ciudad fuera un cuerpo, el mercado sería su energía. Los turcos irrumpen “pateando canastos y aplastando higos como si fuesen ojos humanos [...] [Nicias] se dolió por esa profanación como si fuera el colmo de la miseria de la época” (p. 33). Se esboza así, de manera metafórica, el corazón de la novela: la denuncia de los atentados contra la vida. Las consecuencias de la catástrofe se extienden más allá de la existencia de unas personas para llegar a amenazar la vida misma.

Los higos están relacionados también con la mujer, su belleza y su fertilidad:

Nicias se entretenía viendo las bellezas locales sentadas a una larga mesa degustando higos; en particular a una afrodita campesina –blusa blanca escotada con una guirnalda de higos como rosas blancas y rojas sobre el pecho, picarescamente sonriendo con un higo en la mano–, cuando irrumpieron los soldados turcos [...] (pp. 32-33).

La irrupción de los turcos en este escenario prefigura las múltiples escenas de violación que también ritman la novela. Desde 1992 se reconoce la violación como arma de guerra, porque en este acto se encuentra mucho más que una pulsión sádica: se trata de una destrucción misógina, puesto que la violación se acompaña de mutilación. En la novela, se insiste en las mutilaciones físicas de las niñas y adolescentes, que se ven amputadas de sus partes más femeninas: en general, las violan y les cortan los pechos. El protagonista de *Esmirna...* encuentra su propia explicación: “Quien odia a la mujer odia también su génesis” (p. 57). El ambiente lo hace soñar con Casandra, la hija de Príamo pero con “apariencia de una adolescente griega” (p. 48), violada por los turcos. La violación se acompaña de mutilaciones, convirtiendo a Casandra en el emblema de “la hermosura destrozada” (p. 48).

El horror de las violaciones se halla en las descripciones crudas del narrador, pero sobre todo en los contrastes que se hacen con objetos típicamente infantiles: “En un rincón estaba una casa de juguete con muñecas de trapo representando niñas con la frente perforada, el ombligo rajado, las piernas mutiladas, el pecho atravesado, el cuerpo partido, la parte de la cintura para abajo con calcetas y zapatos” (p. 81).

El efecto es muy fuerte: la saña de los asesinos contra simples muñecas es una pálida versión de lo que les sucederá a las niñas y mujeres de carne y huesos. La desmesura del odio no se dirige tanto, como se podría esperar, contra los armenios y los griegos por ser armenios y griegos (o contra los judíos por ser judíos), como contra la feminidad. La destrucción de los higos —símbolos de fertilidad— y la violación tienen el mismo blanco: la fuente misma de la vida, la destrucción total de un pueblo, hasta las raíces. El incendio implica una conversión en cenizas del espacio, cuando el fuego de la inquisición o los sacrificios aztecas (1492..., *Memorias...*) se ataca a cuerpos particulares y hace que se tambalee el orden social; de la misma manera, el terremoto (*La leyenda...*, ¿*En quién...*?) supone una conversión en ruinas del espacio. La diferencia entre las cenizas y las ruinas radica en que, en el segundo caso, aunque remota, queda una posibilidad de reconstrucción. En cambio, en el primer caso, toda posibilidad de reconstrucción en el mismo espacio es aniquilada, sobre todo si se trata una aniquilación de la fuente misma de la vida de un pueblo. Así lo expresa un personaje turco: “Esmirna ya no existe, existe Izmir” (*Esmirna...*, p. 17). El renombramiento de las cosas es una etapa decisiva de la aniquilación de la memoria de los vencidos.

Los turcos no sólo son enemigos de la naturaleza, sino también del arte: destruyen un piano porque “odiaban la música” (p. 53) y persiguen “[al] cantor Komitas, como si hubiesen querido matar con ella [su voz] el alma de los *tagher*, los cantos litúrgicos de la iglesia armenia medieval” (p. 55). Se establece un contraste absoluto entre esta violencia hasta contra el arte, y la narración, puntuada de poemas y de canciones judías o griegas, con títulos de capítulos (que no son realmente capítulos) haciendo referencias cultas como

Il Seraglio, de la ópera de Mozart o en lengua extranjera como *Au jardin*, en francés. En la narración misma las referencias pictóricas (El Greco, Poussin, Ioannis, Goya, Piranesi) y las referencias mitológicas que estudiaré en el capítulo 3 describen las escenas de horror y llegan a transcenderlas, de alguna manera. La escena del bibliocausto recuerda también “las palabras del poeta Heinrich Heine en *Almensor*: «Allí donde se queman los libros se acabará quemando a seres humanos»”(p. 91).

Las tres víctimas del genocidio –refugiados (sobre todo mujeres), arte y naturaleza– se encuentran interrelacionadas. Por ejemplo, los judíos están presentados como cultos y trilingües (p. 14); la cara de un profesor conocedor de poesía “parecía hecha de corteza de árbol” (p. 31). Los turcos no están exactamente fuera de la naturaleza. Simplemente se asocian con animales bastante desagradables: se comunican por sonidos (“En la calle bandadas de *chettes* lanzaban chillidos terroríficos al comunicarse entre ellos” (p. 46)), están comparados con piojos (p. 46), reptiles (p. 61) y “bestias carroñeras” (p. 86), cuya descripción más sugerente se transcribe a continuación:

Parados sobre las rocas Nicias vio a unos *chettes* con forma de buitres y hienas aladas atacando los huesos, la piel y los tendones de los muertos recientes. Irritables, peludos y calvos, clavaban sus garras sin uñas en las entrañas de la armenia del cine. Hasta que, *como si la mujer fuera cayendo por el precipicio negro de la historia*, él se despertó en plena calle (p. 72, el énfasis es mío).

La última frase nos remite al feminicidio. El relato de la catástrofe es una reconstitución del “delirio” mortífero de los turcos, mediante innumerables escenas de crueldad y violencia, entre las cuales no menos de veinte escenas de violación.

Para concluir, a nivel histórico, como en *1492...* y *Memorias...*, se describe el paso de una sociedad multicultural a una sociedad unicultural. Va hasta presentar en la novela “supervivientes de la expulsión y la Inquisición española” (p. 14), que retrata en sus libros anteriores. Sin embargo, el enfoque no es exactamente el mis-

mo que en el díptico, por la proximidad personal y temporal de los eventos. A nivel personal, Aridjis muestra su voluntad de rescatar a su padre del olvido y su creencia en el poder de la literatura y del arte para salvar la humanidad del olvido y entender el presente. Hirsch escribe a este propósito:

Las ficciones de la segunda generación están moldeadas por la confusión y la responsabilidad del niño, por su deseo de reparar, y por la conciencia de que la propia existencia del niño podría ser una forma de compensación de una pérdida indecible. Las pérdidas de la familia, de la casa, de un sentimiento de pertenencia y seguridad en el mundo “sangraron” de una generación a la otra (2008, p. 112, la traducción es mía).

A nivel temporal, la relación se establece con los genocidios del siglo XX, y el genocidio armenio es el primero de ese siglo. *Esmirna en llamas*, pues, se hace eco de los genocidios que azotan el planeta a fecha de hoy, cuando *La leyenda de los soles*, que analizo a continuación, imagina en un futuro cercano las consecuencias de los excesos de la sociedad contemporánea.

2.2. *La leyenda...*: la catástrofe-falla

La leyenda de los soles, publicada en 1993, es una de las novelas más estudiadas de Aridjis. Su interés reside en tratar el tema de la ciudad futurista y distópica en clave mitológica; la intertextualidad mítica de la novela será objeto de estudio en el capítulo III. Por ahora, me interesa la distopía futurista creada por Aridjis, que pone en escena las cuestiones ecologistas contemporáneas. Otra novela, publicada en 1996, *¿En quién piensas cuando haces el amor?*, en general está presentada como la continuación de *La leyenda...* Se estudiará en el último capítulo porque, a pesar de tener el mismo cronotopo, las dos novelas no funcionan juntas como es el caso de *1492...* y *Memorias...*, sino paralelamente, cada una con un objetivo diferente: *La leyenda...* se autodesigna como *thriller ecológico*, cuando *¿En*

quién...? entrega una reflexión metanarrativa a partir de los personajes y la imagen del laberinto. En cuanto a la destrucción presentada en *El último Adán*, se estudia en el capítulo siguiente, puesto que la catástrofe se lleva a cabo a través del cuerpo más que del espacio.

La preocupación de la novela es retrofuturista: alude a la historia del México de los años ochentas y noventas y la piensa a partir de una ficción situada en el futuro próximo de 2027 en vez de retratar directamente el pasado. El protagonista, Juan de Góngora, “iba por las calles [...] con la sensación [...] de habitar un mundo desmesurado y ajeno” (p. 15). Juan, pintor, es visitado por Cristóbal Cuauhtli, un fantasma de la Conquista, que le hace descubrir que puede atravesar las paredes. Esta capacidad funciona como escapatória al tráfico enorme que congestiona la ciudad y como pretexto para retratar el México del futuro.

La catástrofe retratada en la novela se parece a una falla geológica, que corresponde perfectamente a los terremotos que acabarán con México al final de la novela. Mi reflexión sobre *La leyenda...* se articula en tres pasos: en un primer tiempo, demuestro que la capital del futuro es un espacio desnaturalizado y deshumanizado. En un segundo tiempo, me intereso por los protagonistas que no encajan en él. Por fin, propongo que el broche catastrófico final funciona como una liberación necesaria y positiva; en efecto, la falla no implica, como la disyunción de *Esmirna...*, un desgarramiento doloroso, sino una ruptura definitiva que permite engendrar algo nuevo.

*Visión retrofuturista del D.F.*³⁶

La primera observación concierne a las condiciones atmosféricas a las que están condenados los habitantes del D.F. La contaminación es tan importante que la noche, “océano de luces” (p. 16), es más lumino-

³⁶ Abreviación para el Distrito Federal, nombre con el que se conocía a la Ciudad de México hasta el año 2015. En enero del 2016 el Distrito Federal se constituye formalmente como estado y cambia su nombre.

sa que el día, “amiba grisácea” (p. 16). El número de descripciones de la atmósfera, cuyo color se compara con un estado de naturaleza degradado (peras podridas, “margaritas aplastadas” (p. 24), fresas pisoteadas (p. 36), “naranja podrida” (p. 84), “tomate podrido” (p. 148)), muestra la dificultad de los defeños de vivir en su ciudad. Ello contrasta tristemente con el estado de la ciudad unos quinientos años atrás, tal como describe Aridjis en *Memorias...*: “Pánfilo Meñique se admiró sin cesar de la pureza del aire, que daba la impresión de acercar las cosas más distantes, y el cielo azulísimo, como si siempre estuviese recién bañado” (*Memorias...*, p. 164).

Los avances tecnológicos, a menudo asociados con los mundos futuristas, ocupan un lugar muy discreto, sólo para que el lector no confunda con el México de hoy: consisten en videófonos e imágenes 3D, así como ropa sintética fantasiosa (“antibalas y anticuerpos y lo protegían de violencia y enfermedades callejeras” (p. 34)). El auge tecnológico ha provocado la desaparición de la naturaleza: la Amazonia se volvió el mayor desierto del planeta y el mayor parque del D.F. se llama “exbosque de Chapultepec”. Al principio de la novela, los defeños ven el paisaje cambiar: “Corría el año 2027, la ciudad se estaba hundiendo y los volcanes se habían perdido de vista en el paisaje del altiplano. Y no sólo las montañas legendarias ya no se veían, del paisaje original del valle ya no quedaba huella” (p. 15).

Es sobre todo la falta de agua en la que se insiste, en una cruel paradoja, puesto que México era una ciudad lacustre, que el narrador designa como “la Venecia americana” (p. 19). “Las tuberías y los túneles de concreto que recorrían subterráneamente cientos de kilómetros parecían ahora los intestinos abandonados de un animal fantástico del subsuelo” (p. 17), porque sólo pasan por ellos aguas negras y líquidos hediondos. En un extraño regreso a creencias y prácticas antiguas, hasta niños están sacrificados al dios de la lluvia Tlaloc, para entregar agua a la ciudad de México. El café lo toman hecho con vino; los alimentos pudren en neveras bochornosas; los taqueros comercializan carne de animales enfermos.

Consecuencia de la contaminación omnipresente y de la falta de agua, la ciudad de México huele a muerte: los ríos están llenos de cadáveres humanos o animales.

Los cuerpos de agua eran basureros líquidos, arrastraban casi inmóvilmente llantas y colchones, zapatos y objetos rotos, partes de automóviles y cadáveres de fauna doméstica y nociva. Aquí y allá burbujeaban, hipaban, se ventoseaban, brillantes y aceitosos en la superficie, pesados y hediondos por los desechos industriales y municipales (p. 45).

Ya no hay ni pájaros ni árboles, reemplazados por “pasto pintado de verde, arbustos de plástico” (p. 29). Los animales se están extinguiendo en el mundo y en la observación de Bernarda, novia del protagonista, se halla un símbolo de ello: “Las plumas de la guacamaya [del Museo de Historia Natural] se están cayendo a pedazos” (p. 119). En cuanto al mundo, las catástrofes naturales se multiplican: “Tormenta de granizo en Milán, Italia. Plaga de moscas blancas en Alicante, España” (p. 113), así como hambrunas en el desierto de Amazonia y erupciones de volcanes por todas partes, y ello sin contar los múltiples sismos que sacuden la ciudad de México. Los únicos animales que pululan son las ratas (tan enormes que se necesitan trampas gigantescas), las hormigas, las arañas, las moscas y los alacranes, todos considerados como plagas. Aquí está un buen ejemplo de paisaje mutilado:

En un terreno, que antes había sido un bosque, salían tocones del suelo semejantes a muñones humanos, trajinaban y zumbaban ejércitos de hormigas y moscas. Una vegetación rastrera circundaba los montículos de coches chocados y oxidados. Caminos torcidos atravesaban los terregales, los cerros de basura, las tolveneras cobrizas, los pozos erizados de varillas (pp. 43-44).

Se podría pensar que en la ausencia de naturaleza la atención estuviera puesta en la ciudad como refugio del hombre. Pero no:

el concreto lo cubre todo, las construcciones se hunden cada año más, por ser construidas en una antigua red de canales y por estarlo con materiales de muy baja calidad. No hay visión arquitectónica, y Juan califica la ciudad de México de “[r]uinas contemporáneas” (p. 16): “[A]lbañiles improvisados levantaban a derecha e izquierda cuartos de cemento, como dados grises. Una red aérea de cables eléctricos se apoyaba precariamente sobre palos y paredes, enmarcando el cielo” (p. 42).

A la degradación de la atmósfera y de la naturaleza, hace falta añadir la de la sociedad, cuya violencia cotidiana es retransmitida en la televisión: “En millones de televisores [...] la reportera [...] prevenía a los ciudadanos de los secuestros, los estupros, los asaltos y los crímenes que ocurrían durante los apagones” (p. 141), sobre todo por parte de las fuerzas policiales. Así se desagrega la sociedad: a la contaminación medioambiental y humana se añade la contaminación del español por el inglés, conformando de esta manera una lengua plegada de expresiones de violencia verbal que resuenan “como expresiones de una contaminación del alma” (p. 95) para Juan, el protagonista. Las críticas hacia el poder son constantes, en general mediante contradicciones irónicas: con el general Tezcatlipoca “los delincuentes evitaron la ciudad de México, excepto unos cuantos violadores de niñas, excepto unos cuantos traficantes de drogas” (p. 13); el regente del agua en la ciudad hace una declaración: “Yo, en lo personal, me declaro incompetente” (p. 19); los granaderos dispersan a unos manifestantes con chorros de agua sucia, y “los ayuntamientos les cobraban recibos por consumo de agua” (p. 18). Pero en general la violencia es real y desmesurada, como en este ejemplo donde una muchedumbre pacifista protesta contra el golpe de estado de Tezcatlipoca: “Los feroces naco tecas atacaban a hombres, mujeres y niños, los perseguían hasta hacerles daño físico, hasta dejarlos inconscientes en el suelo. [...] Nadie sabía quién había ordenado atacar a la muchedumbre pacífica ni por qué. Lo único que se sabía es que ahora el general Carlos Tezcatlipoca era el presidente de México” (p. 161).

A pesar de que la catástrofe sea de causa natural, el texto inculpa a los hombres, como vimos, y el ambiente es dictatorial. La violencia y la represión conforman el horizonte social. Incluso en medio de la catástrofe, cuando la gente se esfuerza por salvar a sus conciudadanos, “se voceó la orden del ejército: «El que se encuentre robando, será remitido al campo militar número uno»” (p. 190). Las imágenes de la catástrofe son escalofriantes: “Camiones materialistas y de volteo trasladaban los cadáveres. [...] Pálida y horrorizada, Bernarda Ramírez presencié la descarga de cuerpos aplastados, despedazados y deformes” (pp. 188-189).

La mujer, sobre todo, es víctima de una sociedad en la cual la prostitución, las violaciones y las revistas (pedo)pornográficas en 3D se volvieron norma. “La Zona Rosa se había vuelto roja y en los últimos años se había convertido en la carnicería humana más grande del país” (p. 77). La inaprensible figura de un violador, apodado Tlaloc como el dios del agua, aparece varias veces a lo largo de la novela, aterrorizando a las mujeres. Se descubre al final que ese violador es el general Tezcatlipoca.

Esta atmósfera degradada afecta también las relaciones interpersonales: el amor, por ejemplo, está poco presente, o al menos poco exteriorizado. El general Tezcatlipoca se niega a reconocer a su madre y mata a su hermana; Bernarda, novia de Juan, busca a su hija secuestrada sin gran convicción y se da cuenta al desaparecer ella que “durante quince años tuv[o] a Ana Violeta a [su] lado, sin conocerla” (p. 22), mientras que con Juan, a pesar de que él la pide en matrimonio al principio de la novela, no hay ningún tipo de acercamiento y Juan vive una relación sexual con otra mujer.

A nivel intelectual y cultural, la sociedad moderna exilió a los hombres de su propio pasado. Vimos en los análisis anteriores la importancia de la memoria en una sociedad distópica; su desaparición en *La leyenda...* es una catástrofe. En México se aplica una verdadera política del olvido: “Ayer hacíamos códigos, hoy hacemos olvido” (p. 65). Esta actitud la comparte el general Tezcatlipoca, una de las cabezas del Estado: “Me entrené para el olvido” (p. 56). Así, como ve Stauder, “[n]inguno de los ciudadanos mexicanos del año 2027

recuerda u honra la historia de su país; las alusiones a personajes históricos tienen siempre un carácter irónico o burlón” (2006, p. 107). Se critica también el sistema administrativo, que implica cierta mecanización del hombre, una falta de libertad y de movimiento:

No supo qué hacer con los papeles, más difíciles de destruir y de olvidar que los edificios y los cuadros mal hechos, que los buenos recuerdos y las experiencias odiosas, dioses fiscales producidos por una sociedad organizada que imponía al hombre la contabilidad de la vida (p. 35).

El mundo político, dominado por el PUR (Partido Único de la Revolución) está presentado como completamente corrupto. Los dos líderes, el presidente Huitzilopochtli y el general Tezcatlipoca, pertenecen al PUR. El presidente es “un excelente policía preventivo, pues arrestaba al delincuente antes de que pensara cometer un crimen, y muchas veces lo ejecutaba antes de que hubiese tenido la oportunidad no sólo de cometerlo, sino de pensarlo” (p. 26). El general Tezcatlipoca, hijo de un narcotraficante y de una madre que se acostaba tanto con narcotraficantes como con agentes antidrogas, cómplices de los narcos, “había alcanzado esa posición sirviendo de sicario a los narcotraficantes vinculados con los gobernantes en turno” (p. 26). Con mucho cinismo, se inventan historias para explicar la desaparición o la muerte de personas y senadores.

Esta *tabula rasa* del pasado concierne también a la cultura. En México, “los poetas están extintos” (p. 59), Juan parece ser el único pintor de la ciudad y nadie más lee:

Entró en una biblioteca repleta de autores del siglo xx: Marcel Proust, Franz Kafka, James Joyce, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa... Los volúmenes (en libreros, en cartones y en desorden) cubrían el suelo, las paredes, subían hasta el techo. Pero, desgraciadamente, se veían abandonados, que no habían sido abiertos en muchos años (p. 86).

La misma finitud del ser humano parece puesta en cuestión, no porque hubiera conseguido la inmortalidad, sino porque ya nada en él está vivo. “Esta ciudad no es para viejos, ni para jóvenes, ni para niños, es para mutantes” (p. 75), apunta la novia de Juan. El calor, la sed, la tecnificación de la sociedad lo volvieron pasivo; sólo queda algo parecido a un cuerpo, torturado por el hambre, la sed, el calor, la promiscuidad y la contaminación, que sobrevive más que vive en una ciudad sin límites. Si la ciudad pierde el sentido de refugio creado por y para los hombres, los hombres que viven en ella, desposeídos de su historia, de su cultura y de su pasado, ya no son hombres: son multitudes presas de la ciudad, encerradas en coches atascados, en el metro o entre las paredes de los inmuebles, y presas del presente perpetuo de la cultura del olvido. El mismo general Tezcatlipoca declara: “[D]icen algunos extranjeros que somos un pueblo fantasmal, pero ¿cómo apresurar en el tiempo a gentes que desde el comienzo del mundo se mueven en el espacio?” (p. 53). El futuro sufre la misma suerte: en efecto, parece que el futuro se convierte instantáneamente en pasado.

El retrato de la ciudad degradada se construye a través de una narración heterodiegética estallada en capítulos cortos. En un tono distante, muchas veces irónico, el narrador dibuja una sociedad futura que no es sino el espejo de aumento de la sociedad contemporánea del lector: los principales problemas del D.F. imaginario de 2027 –falta de agua, sobrepoblación, contaminación del aire– son la agravación de los que conoce el D.F. desde los años ochenta a causa del crecimiento exponencial e improvisado de las tres décadas precedentes. García Canclini (2005, p. 153) cifra este crecimiento: se trata de un paso de poco más de 3 millones a 15 millones de personas. En los años ochenta, la ciudad de México vive el paso de la metropolización, relacionada con la industrialización, a la megalopolización en la que la lógica de la expansión excepcional de la periferia domina la lógica económica. La distinción la hace Banzo (1999): la megalópolis reúne varios centros metropolitanos, a diferencia de la megapolis, como México D.F., cuya extensión periférica literalmente explota. La megapolis retratada por Aridjis, hinchada de

contaminación y violencia, se compone de una muchedumbre de anónimos mudos, cuya muerte parece suspendida. En un apocalipsis cotidiano, agonizan y se pudren, como la naturaleza de la cual vienen: la megapolis mata de un golpe a la naturaleza y al hombre.

Este apocalipsis cotidiano lo orquesta el hombre en su lucha contra la naturaleza para robarle, gracias a la tecnología, su poder de creación: el general Tezcatlipoca extermina a los animales en peligro de extinción que cuida su media hermana e insiste en el hecho de que “[e]l hombre obtiene placer en destruir lo que no ha creado, en cegar la vida de especies cuya vida no comprende” (p. 69). Pero esta lucha del hombre contra la naturaleza es una lucha suicida: el panorama extraño y espantoso del deterioro de la sociedad y del ser humano hace decir a Juan que “la pérdida gradual de suelo, de aire y de agua [...] era la pérdida de su propio yo” (p. 17) y que la muerte de la naturaleza y la del ser humano están inextricablemente relacionadas. Al mismo tiempo, este fin del mundo cuestiona la idea misma de finitud, ya que las muchedumbres fantasmales ya están muertas, tal como la naturaleza: “Salió a un jardín lleno de árboles muertos, restos fantasmales de un mundo que un día había sido verde como el quetzal” (p. 128).

Seres marginales

Este sombrío panorama nos lleva a interrogarnos sobre la suerte de los personajes que no forman parte de la muchedumbre fantasmal. Los personajes negativos, identificados con la ciudad agonizante, son personajes de poder: el presidente Huitzilopochtli y el general Tezcatlipoca. Mueren con la ciudad, porque son *inadaptados a la naturaleza*. La narración estallada se concentra progresivamente en los protagonistas positivos, que no gozan de un estatuto preponderante en la sociedad, pero son escatimados por la catástrofe: el detalle de su situación en la novela y en el estado de degradación de

la naturaleza, de la sociedad y del hombre, descrito anteriormente, demostrará que son *inadaptados a la ciudad*.³⁷

En cuanto al deterioro de la naturaleza, Juan y su novia, Bernarda, lo desaprueban y aspiran a una vida más natural, como en la infancia de Juan. No suscriben a la ideología del progreso tecnológico que reduce a la gente a la pasividad. Sin embargo, como los otros protagonistas de *Aridjis*, Juan no es un protagonista comprometido y activo: la única acción ideológica que realiza es mandar un dibujo a una revista ecológica y llevar mancuernillas en forma de animales (“la Naturaleza en el puño, para quien pudiera dudarlo” (p. 35)). Sus opiniones no se traducen en actos. Juan tiene un comportamiento no muy claro moralmente: se excita sexualmente en varias ocasiones en las que tiene el papel de *voyeur*. Una adolescente provocadora se desnuda delante de él y “Juan de Góngora la contempló como al personaje de un cuadro que nada más se mira y no se toca” (p. 87). Satisface su deseo sexual al pasar al departamento siguiente, con Rebecca Villa, amante de un naco y prostituta en otro libro (*La Zona del Silencio*). En otro lugar, espía varias veces a una muchacha “ante la cual no osaba presentarse” (p. 124) y cuyo cuerpo es como “un campo [...] lleno de flores y de ortigas” (p. 124). También presencia la noche de bodas de unos novios gordos, y siente celos: “«Déjame tu lugar, déjame pasar la primera noche con la novia»— clamó Juan de Góngora, ganoso en la pared, envidiando al novio como propietario legal de los glúteos y las entrañas, las mamas y los lomos, los muslos y los brazos de la novia” (p. 152). Hasta paga para ver una niña prostituida en la Zona Rosa, llamada “Caperucita Roja” (p. 80); de hecho se siente “incapaz de salvarla, incapaz de reconfortarla” (p. 80). Además, también comparte la cobardía de los protagonistas de *1492...*, *Memorias...* y *Esmirna...* A pesar de su supuesto compromiso ecológico, el narrador

³⁷ Esta esquematización de los personajes (entre malos poderosos inadaptados a la naturaleza y buenos pobres inadaptados a la ciudad) la encontramos también en *1492...*, *Memorias...* e incluso *Esmirna...*

lo designa como el “testigo infiel y perezoso de los cambios” (p. 17) ecológicos.

Juan es la encarnación misma de la acción *física* y del movimiento, que le permite, mal que bien, guardar su libertad en la ciudad inhóspita concebida como una cárcel y donde ningún espacio está percibido como un refugio o un lugar de reposo y de soledad —donde ningún espacio es una *casa*—. Juan es capaz de atravesar las paredes, y ello lo posiciona en un movimiento continuo, a imagen de los continuos temblores que sacuden México D.F. y terminan por destruirlo; también lo coloca en un movimiento contrario al de la muchedumbre de autómatas siempre presente en la megapolis. Como se puede observar, la deambulación constante de Juan es la única manera para él de *habitar* el espacio; en efecto, si Juan atraviesa las paredes, eso tiene como consecuencia que, como acabo de notarlo, ningún espacio se puede percibir como un refugio o un hogar. De hecho, es su único modo de escapar también, ya que las calles parecen vigiladas e inseguras a causa de los mismos policías. Nos situamos en un nivel más extremo aún que el descrito por Moreau (s. f.): si en la ciudad moderna la ciudad se volvió inhóspita y sólo queda la casa como lugar íntimo, en la ciudad de mañana ni siquiera la casa está a salvo. Lo prueban los desgarros del gran terremoto del Quinto Sol, que rompe las paredes, abre las casas y desvela las intimidades, preparando así el fin de la ciudad y liberando a los hombres encarcelados: “La jaula que forman las paredes es una exteriorización de nuestra cárcel interior” (p. 74). A su manera, las ciudades ecodistópicas de mañana son también ciudades del desarraigo, pero de un desarraigo más íntimo y profundo aún.

Volvamos al nudo temporal del presente que rechaza a la vez un pasado juzgado oscurantista y un futuro donde la muerte está presente. A Juan no lo toca la política del olvido de la sociedad moderna: vive con su pasado y lo perpetúa, ya que Juan es pintor como su padre y en su infancia fue protegido de la acción destructora de la ciudad:

Una infancia protegida por corchos culturales y ternuras maternas [...] Adentro del apartamento se le había creado un mundo ideal, poblado por personajes literarios y por artistas de todos los tiempos. En ese acuario de palabras y de imágenes se le defendía del hombre de carne y hueso, sobre todo de aquel que para existir necesita hacer uso de sus dientes materiales y mentales (p. 15).

A lo largo de la novela aparecen numerosas referencias a 1492 y la época de la Conquista, como si se quisiera establecer un paralelismo entre esa época y la época contemporánea. El incipit de la novela se parece a una medida medieval del tiempo: “Entraba el mundo en el signo de Escorpión” (p. 11). Juan de Góngora pasó su infancia viendo un mapa de la ciudad de México en 1550 y se maravilla por el esplendor original del valle. Cristóbal Cuauhtli es un fantasma de la Conquista, matado por Pedro de Alvarado. Los *tzitzimime*, monstruos del fin del mundo, toman a veces la forma de conquistadores. La conclusión es de Cuauhtli: el pasado está todavía presente, pero es invisible. Esta visión del tiempo encuentra las preocupaciones de Juan: “Él y su pasado, pensaba, eran expulsados sin cesar de una ciudad sin memoria, en la que el automóvil era el dueño de las calles y del presente” (p. 16). Incluso hay una calle llamada Juan Cabezón.

Este conjunto de características nos permite colocar a los protagonistas en una postura marginada, pero es posible reconocer en otro punto la causa real de su sobrevivencia en la sociedad antes y después de la catástrofe: ejercen una actividad artística dentro de una sociedad que destruye o limita el arte. Juan es pintor y Bernarda fotógrafa:

Experta últimamente en retratar espectros en las calles y en las casas viejas de la ciudad de México (apenas advertibles en las multitudes, contra los muros y en el paisaje circundante), ella siempre llevaba al alcance de la mano su cámara compacta Utsuru, capaz de tomar a la velocidad de la luz (o del silencio) el cuerpo translúcido de los fantasmas. En el ejercicio de su profesión, Bernarda [...] trataba de establecer

contacto con el espíritu de su modelo. Sólo así se consideraba buena artista (p. 29).

El arte enlaza a los protagonistas con la naturaleza y el pasado, ya que los pintores se encargan de “pintar las cosas cuando sucedían” (p. 38) y “[hacer] hablar el olvido” (p. 38). De niño, Juan descubrió en un mapa de 1550 que la ciudad “no siempre había sido esa inmensidad irrespirable que hacía llorar los ojos y raspaba la garganta, sino un valle luminoso cubierto de lagos resplandecientes y verdes inmarcesibles” (p. 15). Se encarga entonces de representar el paisaje de su niñez:

En los postreros días del mundo, voy a pintar el cuadro de mi vida, el cuadro de mí mismo, la vista del Valle de México. Pintar ese sueño abolido será mi última obra. Como José María Velasco, pintaré la falda roja, la blusa blanca, los ojos sin mirada de la joven que baja de los volcanes. Pintaré su cuerpo que viene por los cansados caminos del olvido, fijaré para siempre su instante bajo la luz (pp. 20-21).

Esta actividad, en una sociedad que borra el arte, coloca a los protagonistas en una postura muy incómoda.

Fuerza es constatar el lugar central y activo de la naturaleza en *La leyenda...*: la tierra que tiembla es personalizada como el corazón de la diosa Toci que late. La diferencia con las otras obras estudiadas es que, aquí, la catástrofe está presentada como la victoria final contra la ciudad de una naturaleza pensante y activa, parecida a una divinidad. En las otras obras, la naturaleza sirve de apoyo a los “buenos” y se irrita contra los “malos”, pero en *La leyenda...* explota por los innumerables agravios perpetrados por la humanidad, descritos por los elegidos de la siguiente manera:

—Desnaturalizamos la vida, matamos a la Naturaleza mientras hablabamos de salvarla —ella encendió un cigarro.

—Los ingenieros genéticos cruzaron plantas incompatibles entre sí. Buscaban hacerlas resistentes a los insectos, a los virus, a los herbicidas y a la contaminación. Pero no pudieron hacerlas resistentes a la mano del hombre —explicó Juan (p. 121).

Los protagonistas humanos se convierten a la inversa en observadores casi pasivos de su sociedad y de la insurrección de la naturaleza: si constatan y deploran los daños de la vida urbana, no son militantes, ni siquiera activos. El hombre, al construir en la era moderna su espacio propio, la ciudad, se desconectó completamente de la naturaleza, y esa desconexión tiene como consecuencia una deshumanización tan importante que la catástrofe destructora de la ciudad aparece como la única solución posible. Es la catástrofe la que permite el paraíso, fuera de la ciudad: orquestada por la diosa precolombina Toci, madre de los dioses aztecas, se concibe como culminación del infierno y abre el paraíso del Sexto Sol presidido por la diosa de la Naturaleza. En efecto, las dificultades de la vida cotidiana en México van *crescendo*: en los primeros veintiocho capítulos, una pequeña docena de sismos sacude la ciudad en momentos en los que se instala la inercia, provocada por un falso bienestar, como para recordar a los protagonistas que se mantengan atentos. El primer sismo separa a Bernarda y Juan, en el momento en que éste le pide su mano; la tierra tiembla mientras Juan disfruta de la vista de pájaros con colores brillantes, y se encuentra con el Tlaloc, el Violador del Alba; la tierra tiembla cuando Juan hace el amor con Rebeca Villa, mujer de un guarura, y luego aparece el primer *tzitzimítl*, monstruo del crepúsculo. Los doce últimos capítulos padecen una decena de sismos, o sea, proporcionalmente el doble de la primera mitad de la novela, que preparan el final de la ciudad:

Tembló. Las paredes crujieron [...]. Trozos de pared se despegaron, puertas crujieron, ladrillos de una construcción cercana se precipitaron uno sobre otro. Los pisos de arriba se abrieron, mostrando a sus habitantes (p. 154).

Temblaba. Las casas se tambaleaban, mostraban sus intimidades, se abrían y se abajaban (p. 166).

En consecuencia, el derrumbe de la ciudad instaaura el reino de la naturaleza, y el regreso a un mundo femenino en el que las mujeres se vuelven activas, cuando la sociedad anterior las reducía al rango de prostitutas, presas o actrices de segundo plano. La tierra ya había protegido a una niña destinada a ser violada por el presidente: gracias a un sismo, la hizo desaparecer (p. 118). El mundo después de la catástrofe en *La leyenda...* se opone al mundo antes de la catástrofe: a la ciudad se opone el campo; al desierto, la vegetación; a la ceguera debida a la contaminación, la luz que permite una visión clara; a los fantasmas, la paz de la muerte; al olvido, el recuerdo. Al infierno de las ciudades se sustituye el paraíso de la no-ciudad. Eso corresponde a cierta visión de la naturaleza, como un regreso al antiguo mundo purificado, en el cual la naturaleza ha sido restaurada: “El futuro se ha ido, el pasado está aquí –se dijo Juan de Góngora” (p. 166). El paisaje que Juan pintó es restaurado a tamaño real: es el paisaje original del Valle de México. Además, el Sexto Sol es un Sol femenino, dirigido por la diosa de la Naturaleza: es Bernarda quien incita a Juan a la acción.

Los trece pájaros de la noche transcurrieron sin que hubiera más movimientos telúricos. Cuando todo parecía más desolado, el cielo empezó a azulear. [...] Los primeros rayos del Sol se posaron sobre los escombros de la ciudad como sobre un vasto organismo herido. [...] El Popocatepetl y el Iztac Cíhuatl [*sic*] se precisaron en la distancia con su limpidez original. [...] Bernarda y Juan dejaron atrás las calles destruidas, salieron a la carretera a Toluca, camino al estado de Michoacán. Al cabo de un rato, perdieron de vista la ciudad de México. Llegaron a un cerro. En la punta, sobre un tunal vieron la figura azul de una mujer que tenía los brazos extendidos hacia el Sol, como si quisiera tomar de él el calor y el esplendor de la mañana. En su mano se posaba un pájaro dorado de plumas luminosas. Era el primer día del Sexto Sol (pp. 195 y 198).

La catástrofe aridjiana pone fin a un infierno que el hombre mismo se creó: es ineluctable, ya que el cambio sólo es posible por la *tabula rasa* integral de la ciudad. La importancia de la ruptura, más que el nuevo mundo al que sólo unas líneas están consagradas, traduce una voluntad de cambiar el mundo e instaurar una ecotopía. El caos del mundo se transforma en un espacio fuera del tiempo en el que el pasado y el futuro se entrelazan para formar un presente irrepresentable.

En conclusión, en el corazón de la sociedad de mañana está la ciudad como lugar sin naturaleza y sin cultura que separa al ser humano no sólo de la naturaleza como medioambiente sino también de su propia naturaleza, reduciéndolo a ser la sombra de sí mismo. Como nota Barbas-Rhoden, Aridjis “relaciona el bienestar de la sociedad con la salud de los ecosistemas” (2011, p. 140, la traducción es mía). Los protagonistas son artistas, “videntes”, cuya mirada sobre el mundo es particularmente crítica y nostálgica; los escatimarán la lucha que opone a la ciudad y la naturaleza, y de la cual ésta sale victoriosa gracias a un “eco” desastre. Este desastre sólo lastima la ciudad, porque es el bastión del progreso y de la tecnología; es, pues, el fin del mundo moderno. Destruye la modernidad para permitir a unos elegidos, inadaptados a la sociedad moderna y relacionados por su arte con el antiguo mundo, regresar a los tiempos utópicos del origen. Como en los relatos míticos, castiga al hombre: esta vez, por haber enterrado su pasado y cultivado el olvido.

3. Catástrofes

El kairotopo de la obra de Aridjis, la catástrofe histórica y ecológica, invita a considerar de manera única el espacio y el tiempo retratados, como formas alteradas de nuestro presente, asediado por las múltiples formas del desarraigo y del olvido, dos problemáticas esenciales en Aridjis. En todos los casos analizados se trata del fracaso de un modelo social: la España de las tres religiones desemboca en la España de los Reyes Católicos y suscita deseos de un nuevo mundo; la utopía del Nuevo Mundo se transforma en un baño de sangre debido

a la codicia; la sociedad tolerante de Esmirna es el teatro del primer genocidio del siglo xx; por fin, la sociedad ultracapitalista de mañana no cumple las promesas de bienestar del capitalismo.

La relación catastrófica al espacio y al tiempo es propia de las obras en prosa de inspiración no autobiográfica de Aridjis. La poesía del autor, a pesar de incluir poemas sobre la destrucción ecológica o el crimen o la corrupción, queda, de manera panorámica, el lugar de la utopía. Varias obras en prosa escapan de la catástrofe: las obras de inspiración autobiográfica, por retratar la infancia y la adolescencia (*El encantador solitario*, *La montaña de las mariposas*); las obras cuyo espacio es enteramente el campo (*El hombre que amaba el Sol*) o el desierto (*La Zona del Silencio*); por fin, las obras cuya catástrofe no es espacial o temporal sino interior (*Perséfone*, *Noche de independencia*, *Playa nudista*, *La Santa Muerte*, *Los invisibles*, *Carne de Dios*). Por consiguiente, el kairotopo aridjiano de la catástrofe no es propio de todas las obras; en cambio, se puede decir que la tensión entre distopía y utopía, un importante componente de este kairotroppo es común a la mayoría de las obras de Aridjis, si no es que todas. Las obras de inspiración autobiográfica, por ejemplo, presentan la juventud como un paraíso perdido en comparación con el mundo desde el que se escribe.

La catástrofe aridjiana afecta a la ciudad y corresponde a un arrancamiento personal del autor a su región natal. Aridjis describe así su marcha a la capital a los diecisiete años:

Luego, guardados mis escritos y mis libros en cajas de cartón, en el cuarto de triques; y hecha la maleta con mi ropa. Junto a mi hermano, vestido de azul marino, con el traje que se ponía el 15 de septiembre para el baile de la Independencia, les dijimos adiós a mis padres [...]. Con el sentimiento de perder el pueblo en el momento de partir, y de no hallar nada adelante. Dirigiéndonos los dos a una ciudad, a la que no teníamos deseos de dirigirnos; debiendo abandonar el pueblo, sin embargo, porque se había vuelto pequeño para nuestras edades, como un pantalón que ya no nos viene. Repitiéndome, como para consolarme,

que la poesía no estaba en un libro ni en un lugar, sino en el Ser, que es todos los seres y se halla dondequiera (*El encantador solitario*, p. 109).

No se trata, pues, de la simple y estereotipada oposición entre el campo y la ciudad, sino de un desarraigo vivido por el autor³⁸ y reiterado en las diferentes obras que analizo. El desarraigo en *Aridjis* es la consecuencia de la degradación catastrófica –hasta la masacre y el genocidio– de las relaciones humanas en un espacio dado: entre cristianos y judíos en la España de 1492..., entre españoles e indios en el México de *Memorias*..., entre turcos y armenios en la Esmirna de *Esmirna*... y entre los dirigentes y el pueblo en *La leyenda*... La cuestión del desarraigo surge a partir del protagonista, obligado a irse de un hogar: Juan Cabezón se va de su casa a las ciudades de España en 1492... y de España a México en *Memorias*...; Nicias va de su casa a la guerra contra los turcos y de Esmirna a Bélgica en *Esmirna*...; Juan de Góngora, en *La leyenda*..., huye de la ciudad destruida con su novia Bernarda. El desarraigo implica un desplazamiento, y los personajes desarraigados forzosamente yerran en busca de un nuevo hogar.

Se puede observar en las obras estudiadas una evolución de la relación entre la naturaleza y la ciudad, de lo más estrechamente vinculado a cierta separación, prefiguración de la completa desaparición de uno u otro término. Después de haberse separado de su primer hogar –la naturaleza– y refugiado en la ciudad, el hombre destruye el hogar artificial que se construyó, la ciudad, que se deshumaniza. Eso lo pone en una situación insostenible y lo deja sin hogar. Se observa cierta progresión cronológica. En 1492..., el país se siente como hogar por las andanzas del narrador, que unifican el espacio; la naturaleza no es amenazadora, tampoco la ciudad. La ciudad y la naturaleza se imbrican una en otra; la circulación es fluida, incluso para un ciego. Por consiguiente, la pérdida de los judíos se resiente como una pérdida de la casa, como país unificado. En *Memorias*..., se percibe más la separación entre la ciudad y la naturaleza, entre

³⁸ No me refiero aquí a la persona del autor sino al escritor que elige relatar sus experiencias de cierta manera, tejiendo así una mitología de su propia vida.

otras razones porque la naturaleza es más salvaje, menos accesible, menos domesticada. Entre 1492... y *Memorias...* tenemos, pues, un salto catastrófico que se plasma en la fecha de 1492: paso de un mundo a otro, los dos por sacrificio humano; cambio de hogar: la casa en 1492... se vuelve la ciudad en *Memorias...* y marca así la separación con la naturaleza y la destrucción consecutiva de ésta. En *Esmirna...*, la acción se limita a la ciudad, y las pocas referencias a la naturaleza la colocan del lado de las víctimas. En *La leyenda...* ya no se sale de la ciudad, uno se encuentra confinado, y es peor en ¿*En quién...*? El díptico histórico del futuro muestra la destrucción de la ciudad misma, cuando el díptico histórico del pasado muestra la destrucción de la relación con la naturaleza. *El último Adán*³⁹ también muestra una clara separación entre la ciudad y la naturaleza; cronológicamente, esta separación llega en último lugar, ya que presenta el fin último de la humanidad, donde *La leyenda...* y ¿*En quién...*? señalaban un fin parcial.

Después del fin de la naturaleza –como fin de la dependencia con la naturaleza– y el fin de la Historia –cuando el capitalismo acaba con los antiguos sistemas en los que la identidad está ligada al territorio–, se puede distinguir para el siglo XXI el fin de la alteridad, con una uniformización de los seres y comportamientos. El fin de la alteridad encuentra un avatar en la multitud espectral, que analizo en el capítulo siguiente. Tiene como consecuencia una apología de la reconciliación entre la naturaleza y la cultura, que se pone de manifiesto en los futuros esbozados después de la catástrofe. Estos dan la clave para distinguir debajo de la distopía el latido de una nueva utopía.

³⁹ Es evidente que *El último Adán* es una obra distópica y catastrófica. Como apunté anteriormente, en tanto que relato paradigmático, se puede analizar desde los cuatro enfoques teóricos que trato en este trabajo.

CAPÍTULO II

ADÁN ENMASCARADO

En el Edén destruido campea Adán, enmascarado. El mundo al revés de Aridjis es carnavalesco por los personajes que en él yerran. La distopía y la catástrofe llevan en sí la cuestión del sobreviviente, es decir, del tipo de hombre que corresponde a un estado degradado del mundo y destinado a perpetuarlo.

El cuestionamiento proporcionado por la deambulación afecta también al protagonista: en algunos casos, su subjetividad se desvanece y el protagonista se vuelve alegórico, encarna una idea de subjetividad, a veces dotado de una aptitud o una identidad particular. Juan de Góngora atraviesa las paredes (*La leyenda...*), Nicolás Antschel es invisible (*Los invisibles*), Yo es una gigante (*¿En quién...?*), Juan Cabezón se volvió una tercera persona (*Memorias...*), Alfonso de León es Cristo (*El señor...*), un hombre sin nombre es el último Adán (*El último Adán*). Además, la presencia constante y sistemática de espejos, gemelos, dobles, enanos y ciegos subraya aún más el estallido de la identidad, que también es un estallido de la instancia narrativa: el protagonista desaparece para dejar lugar a otras voces u otros personajes (Juan Cabezón siendo la encarnación al extremo de esta desaparición). De allí la preponderancia del diálogo en la narración. A este estallido responde la espectralidad de la muchedumbre vaciada de su humanidad, que encontramos en casi todos los relatos de Aridjis.

Cuerpo podrido, cuerpo prostituido, cuerpo colectivo: se percibe una progresión en la pérdida de corporeidad. Al jugar con la muerte se reconoce la frontera que establece entre la identidad y el

cuerpo; al desviar el sexo se efectúa una separación más grande entre el cuerpo y el ser; al fundirse en la masa se pierde totalmente la individualidad. El cuerpo es el vehículo imprescindible y necesario de la identidad humana, su primero y su último bastión. Los griegos, que no separaban el alma del cuerpo, tenían una palabra para designar este cuerpo animado de vida: *δῆμος*, cuya raíz es la misma que la *domus* en latín. El cuerpo humano es su primera y su última casa. Los análisis anteriores enseñan una pérdida de identidad a un nivel colectivo. Los análisis que siguen muestran cuerpos perecederos, reducidos a su condición de carne, pudriéndose en *El último Adán*, prostituyéndose en *Playa nudista*, “La calle de las vidrieras”, *Perséfone* y “Una condición excepcional” y masificándose en el conjunto de la obra aridjiana. Se trata, pues, de una etapa suplementaria en la destrucción de la identidad humana: la desaparición progresiva del cuerpo individual.

1. El cuerpo podrido: *El último Adán*

Publicado a principios de los años ochenta pero escrito sobre 1970 en Nueva York, donde Homero Aridjis daba clases de literatura en la New York University, el relato *El último Adán* se inscribe en el contexto de la guerra fría. A la primera versión del relato, publicada en 1982 por la editorial barcelonesa Argos Vergara con el título *Playa nudista*. *El último Adán*, sigue en 1986 una segunda versión sustancialmente modificada, a cargo de Joaquín Mortiz, bajo el título *El último Adán*.

Situada entre la poesía surrealista y la prosa, esta obra despertó la atención de Luis Buñuel: “El apocalipsis será obra del hombre y no de Dios, lo que a mi juicio es una verdad absoluta. Ésa es la gran diferencia entre el delirio apocalíptico de *El último Adán* y la mediocre descripción de San Juan. Sin duda, la imaginación humana se ha enriquecido al paso de los siglos” (carta de Luis Buñuel a Homero Aridjis, archivo del autor). Su voluntad de hacer de ella su testamento filmico no se concretó por falta de tiempo –Buñuel murió

en 1983— pero, a raíz del proyecto fallido, Aridjis escribió una versión modificada de su obra en 1986. Esas modificaciones denotan la voluntad del autor de transformar el relato en guion para la gran pantalla: añadió diálogos explicativos y psicologizó al protagonista.

Para el presente análisis, he optado por la primera versión por ser la más fiel al proyecto inicial —literario— del autor, que de hecho se pronunció a favor de ella para la traducción al inglés y al francés.

Por el tema nuclear, *El último Adán* ocupa un lugar aparte en el panorama de las letras mexicanas de la época, que se consagran más al desencanto social suscitado por Tlatelolco (1968). En la trayectoria del autor, el relato es central en la medida en que condensa de manera ejemplar los mecanismos que están en juego en el resto de su obra. El interés del autor por la catástrofe, en particular, se refleja en toda su obra y tiene su raíz en la fuerza nuclear. Aridjis se ha referido en varias ocasiones al pánico que le despertaba la amenaza nuclear durante la guerra fría, amenaza con la cual se hace factible la destrucción total de la humanidad. Es este pensamiento, al que se refiere la cita de Oppenheimer “*the shatterer of worlds*” —que introduce el segundo capítulo del libro—, el que incita a Aridjis a escribir su relato inaugural.⁴⁰

Las páginas que siguen contemplan la descripción crítica del cuerpo relacionado con el espacio catastrófico de la obra. El espacio de *El último Adán* se describe según la división clásica naturaleza-ciudad: las dos primeras partes —“El último Adán” y “Los límites del crepúsculo”— son descripciones terribles del estado de la naturaleza tras la explosión, mientras que las dos últimas —“La ciudad sin nombre” y “La tierra transfigurada”— se concentran más en la ciudad en ruinas como último hogar, también destruido, de los sobrevivientes de la raza humana. La reflexión sobre el cuerpo se acompaña de una carnavalización, en su doble aspecto de espectáculo trágico. El hombre está en el origen de un caos grotesco opuesto al orden del cosmos.

Mi análisis se concentra en la figura protagonista del sobreviviente vagando por un mundo en ruinas en busca de su amada

⁴⁰ En efecto, se trata de su primera obra catastrófica en prosa.

perdida. Esta figura consiste para el lector en la puerta de entrada al universo narrativo del fin del mundo, ya que asiste a la disolución –temática– del mundo y del cuerpo, y a la disolución –narrativa– del relato y de la palabra. Así surge la cuestión de la irrepresentabilidad del final que sólo puede llevar a cabo una captación grotesca y, por lo tanto, subversiva de la realidad, tal como concibe Astruc: “el grotesco es el lugar, el advenimiento de una imposibilidad” (2010, p. 204, la traducción es mía).

Más que la descripción de una catástrofe, *El último Adán* muestra una deformación. La catástrofe está en la deformación de los relatos bíblicos –que trataré en el tercer capítulo–, del cuerpo y del lenguaje, distorsión que conduce a la desaparición final. En varias ocasiones, es el resultado de una inversión, proceso carnavalesco y grotesco por excelencia: lo apocalíptico y lo grotesco, además de producir imágenes pictóricas fuertes, se encuentran en el doble aspecto de catástrofe/muerte y revelación/regeneración. El incipit, como inversión del Génesis, invita a considerar el conjunto de los relatos como producto de la inversión en tanto que proceso de deformación o de desfiguración:

En el final, el hombre destruyó los cielos y la tierra. Y la tierra quedó sin forma y vacía. Y el Espíritu de la muerte reinó sobre la superficie de las aguas.

En el final, el hombre destruyó los peces del mar, las aves del aire y toda criatura que se arrastra y gime sobre la tierra (p. 135).

Este mismo proceso se observa en *Gran teatro del fin del mundo*, que junto a *Espectáculo del año dos mil* y *El último Adán* constituye lo que Aridjis llama su “sinfonía apocalíptica”. En *Gran teatro del fin del mundo* se revierte el incipit de *Gran teatro del mundo* de Calderón, también con el objeto de describir la creación al revés, es decir, la descreación.

El relato se abre con el mar, una de las manifestaciones más poderosas de la naturaleza, fuente de vida y de creación en muchas leyendas. Excepto que el escenario edénico es “un mar sin movi-

miento y negro” (p. 135), muerto, que contrasta con lo que pasa en la tierra: además del hongo nuclear citado algunas veces, el espacio entero ofrece un espectáculo vivo y consciente de llamas y corrientes de lava –“ruidos submarinos se oían al fondo de la tierra como vastos estómagos haciendo la digestión” (p. 137)–. El sol ha desaparecido (p. 141) y la tierra parece abrasarse por sí sola:

Fragmentos de rocas de un rojo sombrío, bañadas de tintas sulfurosas, de amarillos quemados y púrpuras funerarios aparecían y desaparecían al ritmo de paroxismos violentos, en los que la tierra entera daba la impresión de abrirse, gemir, gruñir, toser, estornudar, llorar, maldecir y agonizar. (p. 138)

Se establece un paralelismo con el cuerpo humano muerto que yace, desfigurado, inmóvil, descomponiéndose. De hecho, se describe la tierra como “un cuerpo convulsionado, herido en todas partes a la vez” (p. 163), que enloquece, se abre en dos bajo un arco-iris, padece tormentas de fuego y de lluvia negra y se estremece en temblores. El cuerpo terrestre, así como el animal y el humano, se ve condenado a la desnudez al ser desgajado de su estado natural:

Las montañas calcinadas, los lagos evaporados, el espacio denso y gris, la desnudez extrema, la herida letal que presentaba cada cosa eran causados por la misma fuerza destructora que desarraigaba los árboles y arrancaba su caparazón a la tortuga, al pájaro sus alas y al mamífero su piel. Era la descreación anónima, el despojo radical, el rencor tenaz [...] (p. 172).

Este desnudamiento que caracteriza la descreación es una vuelta –dolorosa– al estado original de los cuerpos antes de la creación, estado extremo y ambiguo, ya que se puede acercar al nacimiento o a la muerte. La “fuerza destructora” se opone de hecho al “Espíritu de Dios” que se encarga de la creación en la Biblia. En este caso, lejos de morir, la naturaleza parece enfurecer y, como un animal poderoso que el hombre ha herido, en una última descarga de ener-

gía hace añicos y mata al ser humano: el hombre muere para que renazca la naturaleza, en esta doble característica del cuerpo grotesco descrito por Bakhtin, que lo ubica a la vez en el umbral de la tumba y de la cuna.

Al desnudamiento letal sufrido por la naturaleza responde una figura animal vital: la esfinge, animal híbrido, que reenvía a la mitología griega y a la Bestia del Apocalipsis de San Juan.

[C]omo caído de la explosión remota, un animal amarillento de ojos anaranjados lo miraba. Con alas en la espalda y raíces en los pies, parecía una esfinge en reposo.

[...] [D]e garganta gris y rugosa, vomitando sangre por innumerables bolsas negras, daba la impresión de haber brotado de la conjunción de la tierra y el aire tronados, haberse formado de restos y entrañas de reptiles y pájaros, de mamíferos y peces, de insectos y seres invisibles al ojo (p. 150).

Otra vez la naturaleza, lejos de sucumbir definitivamente al golpe nuclear humano, se recompone literalmente a través de este nuevo animal formado de restos de otros animales y que reconcilia el cielo (“alas”) y la tierra (“raíces”). La descripción de la tierra como un ser vivo permite hacer de ella el segundo elemento en disputa que se defiende de una agresión muy potente por parte del hombre. Se trata, evidentemente, de una guerra, de un duelo a muerte: “flechas ígneas volaban hacia todos los puntos” (p. 138). De allí el uso preponderante de imágenes derivadas del fuego, de expresiones bélicas y de verbos de acción cuyo actor es el planeta. Las pérdidas en los dos campos son inmensas. La tierra se quiebra, pierde a muchos animales que, a veces, “presenta[n] orificios de bala” (p. 161):

Pájaros con alas y picos rotos daban la impresión de consumirse aquí y allá como mariposas y hojas de un bosque ígneo.

Caparazones despedazados de tortugas muertas, ennegrecidos por la ceniza, sobresalían como quillas varadas. Cangrejos rojos de ojos azu-

linos con las pinzas quebradas parecían cocidos en el fango. Iguanas agrietadas con el cuello cortado se secaban en la arena. [...]

Oleadas de peces caían en el polvo y un pulpo agonizante nadaba en la arena, arrastrándose débilmente con sólo cuatro brazos, mientras sus filas de ventosas se deshacían en colores. De pronto un delfín negro, como arrojado por una catapulta, caía chillando en las proximidades de las rocas para saltar enseguida una, dos, tres, cuatro veces, y quedarse clavado en la ceniza. (pp. 151-152)

Lo interesante de este pasaje es notar que, tras un movimiento vertical de caída, se pone de relieve el carácter horizontal, pegado a la tierra, de los movimientos de la naturaleza (arrastrarse, nadar, quedarse clavado...). No es el caso del otro contendiente, el ser humano: los vivos son condenados a caer en el lodo, en las barrancas o en las corrientes de lava. También se puede contrastar la imagen de la esfinge amarilla con las cinco figuras humanas incompletas que terminan por morir al caer de un puente.

Detrás venían cinco figuras indeterminadas, que por los restos físicos que quedaban en sus caras, se veía que eran hermanos y recién escapaban de un incendio.

El uno cojo, el otro manco, el otro sordo, el otro mudo y el quinto invidente, daban la impresión de formar juntos un sólo [sic] individuo, desempeñando cada uno la función de la que carecía el otro, como la de andar, asir, hablar, oír y ver; semejantes a esas fisalias veleras que por su anatomía y su desarrollo cumplen una función específica para conformar juntas un sólo [sic] organismo. [...]

Y enfilados, comenzaron a pasar por un puente estrecho, resbaladizo y sin antepechos. (p. 60).

Al movimiento horizontal de la naturaleza se opone el movimiento vertical de los sobrevivientes: se insiste en su caída. También a nivel corporal se constata una caída: la parte más dañada del cuerpo humano en estos dos primeros capítulos es “lo alto”, la cabeza, la parte más espiritual —el hombre, tras su crimen, se condenó a arras-

trarse en la tierra—: el último Adán anda “sin pelo, sin cejas, sin bigote, con cara de bebé arrugado” (p. 140) y se cruza con “cuatro gentes desfiguradas” (p. 153), “un hombre con los ojos en la mano” (p. 164), una mujer cuya “cabeza parecía la de un pulpo hervido, sus ojos estaban desparpados y su boca blanca, deslabiada” (p. 164) y un hombre “bizco como un cíclope” (p. 170). Todos, sin excepción, tienen el rostro dañado, la parte más humana del cuerpo. Les queda la mirada, que refleja la vida individual: “Pues en algunos hombres el rostro y el cuello se les habían contraído y reseco [*sic*] tanto en una serie de pliegues sanguinolentos que del esplendor físico humano no les quedaba más que el brillo de los ojos” (p. 156).

En ese paisaje rural y natural, sólo el último Adán se salva por un tiempo: la perifrasis recurrente que describe su acción es “empezó a andar” (como los otros protagonistas de las obras que vimos). O sea, el último Adán siempre está en movimiento, precisamente para escapar de la inmovilidad de la muerte. No sufre las caídas de sus compañeros: a él también le toca el movimiento vertical, pero de subida. Sube hasta la cima de la montaña donde puede vislumbrar el valle cortado en dos, los hombres cortados en dos, los caminos dobles:

Dos senderos oscuros se abrían delante de él. Uno que después de muchas vueltas volvía al punto de partida. Otros [*sic*] estrecho y abrupto que se ensanchaba a medida que se iba por él (p. 153).

Dos caminos subían más francamente. Dos caminos accidentados, llenos de fisuras y barrancas, de árboles tumbados y peñascos caídos. [...] Desde allí bajaban cuatro caminos blancos, canosos, paralelos [...] (p. 168).

Así se dibuja el espacio a las afueras de la ciudad: doble, con altibajos, barrancas y cimas. Según el psiquiatra Binswanger (1971), el movimiento horizontal tiende a poseer el mundo, mientras que el movimiento vertical tiende a trascenderlo. Lo grotesco, pues, manifiesta una ruptura del equilibrio entre los dos tipos de movimiento al privilegiar la verticalidad.

Ante esa guerra en la que la naturaleza aplasta literalmente al hombre, expulsándolo del Edén destruido, el último Adán camina hacia la ciudad, hogar y refugio del hombre moderno, otro paraíso destruido, artificial esta vez. Los otros últimos Adanes y Evas están en la ciudad, que se deja visualizar puntualmente en las dos primeras partes y ocupa el centro de los dos últimos capítulos de *El último Adán*. Algunas descripciones de la ciudad la comparan con un organismo vivo y herido, un “animal destazado, un esqueleto desarticulado” (p. 219).

Después de la explosión, queda dividida la población urbana en dos grupos: los muertos, más numerosos, y los casi muertos. Igualmente padecen el fenómeno de inversión utilizado por Aridjis: los muertos se nos muestran en estampas de la vida cotidiana (en un restaurante, etc.) mientras que los vivos son una masa de heridos y deformes.

Una escena de comida –típico ejemplo bakhtiniano– empieza así:

En un restaurante cubierto de ceniza, polvo y arena, estaban un hombre y una mujer sentados a una mesa ennegrecida (p. 184).

Hasta que el lector se da cuenta de que el hombre está con “la boca abierta desdentada y sin lengua”, “en vísperas de un bocado”, y que la mujer, “desnarigada y desbocada [...] [tiene] los ojos completamente negros y sin párpados” (p. 184).

Los muertos se conservan enteros y se muestran en posturas vitales. Esta puesta en escena de la muerte corresponde a la lógica carnavalesca: la igualdad es total; si los vivos están casi muertos, los muertos están casi vivos. En realidad, es la ciudad entera la que parece responder al concepto de la ciudad como teatro expuesto por Sennett (2003). Dos elementos corroboran esa idea: primero, la mezcla grotesca de la muerte con contextos lúdicos; segundo, el uso de la máscara.

Una escena en un parque de atracciones fantasmal permite ejemplificar los dos elementos a la vez:

Esqueletos infantiles estaban parados, sentados e interpuestos alrededor de la máquina de probar la fuerza, los autos para chocar y la barraca de tiro al blanco.

Entre el barracón de los fenómenos y la barraca de los espejos rotos aparecían lívidos, verdosos, mutilados, derretidos el gigante y los enanos, la mujer gorda y la mujer serpiente, el hombre anuncio y la pregonera, el come fuego y el vendedor ambulante. [...]

Pero muñecos, títeres, monigotes, gigantones, androides, espantajos, maniquies [sic], marionetas, simulacros y contrafiguras aquí y allá habían tomado el lugar en la feria del infante, de la mujer y del ciudadano en una representación de sombras, en una burla existencial.

Entre barraca y aparato, entre aparato y puesto transitaban en brumosa mascarada la bruja y la gitana, el diablo y el catrín, el borracho y el valiente, el músico y el negrito, la sirena y el torero, la trotacalles y el payaso, el arlequín y la odalisca, como si la máscara y la careta, el antifaz y el disfraz, el maquillaje y el tatuaje, la gola y la nariz de cartón hubieran reemplazado al rostro, al cuerpo reales.

Al fondo de la plaza, los fuegos artificiales habían estallado antes de tiempo, en una explosión conjunta de la curva y la recta, del petardo y la mano, del cúbito y la pólvora, del ladrillo y la flor, del conejo y el hombre, del castillo y el árbol, del colibrí y el toro, del cohete y la rueda, en una pirotecnia siniestra (pp. 187-188).

Esta larga cita resulta necesaria para dar cuenta de los diferentes elementos que construyen la carnavalización de la muerte, es decir la muerte “presentada bajo los rasgos particulares del juego” (Bakhtin, 1982 [1965], p. 15, la traducción es mía). En efecto, la sensación de una escena muy viva y dinámica la da el ritmo de la prosa de Aridjis, con sus enumeraciones y sus conjuntos de elementos binarios. El ritmo del lenguaje contrasta con el contenido: los cadáveres –grotescos– se mezclan con los muñecos y títeres en una “mascarada”, o sea, una representación de máscaras. Esta escena particular también puede verse en *Gran teatro del fin del mundo*, con muy pocos cambios, en la pieza “Hombre solo” (GTFM, pp. 166-167) –la relación con el último Adán es visible–. El último párrafo, con su “pirotecnia

sinistra”, resume perfectamente el juego grotesco que hace Aridjis de y con la muerte. La presencia insistente de las máscaras también se advierte en el propio cuerpo y contribuye a la despersonalización de los seres humanos: “Otros tenían la frente y las mejillas tan rígidas que parecían llevar un antifaz o una máscara inflexible.” (p. 156)

La despersonalización se advierte en los vivos que precisamente parecen más muertos que los muertos. Los supervivientes, conforme a las investigaciones de Aridjis sobre las secuelas físicas de las radiaciones, están mutilados, lo que les da un carácter espectral y monstruoso: “Costillares exteriorizados, brazos carcomidos, cinturas estrujadas, espaldas despellejadas, rostros granillosos, cuellos marchitos conformaban el paisaje carniforme” (p. 178).

La única actividad deriva de la necesidad de sobrevivencia: los casi muertos se organizan en bandas que se pelean por la comida, con una violencia primitiva e instintiva que se concreta en la desmembración de un gallo:

La cresta, el pico, la lengua, los ojos, las carúnculas volaron por el aire lejos de la cabeza breve. El plumaje irisado, las penca de la cola, los tarsos y los espolones rodaron por el suelo. El buche, la molleja, el páncreas, el intestino, el corazón, el hígado fueron devorados crudos. El testículo, el recto, el pulmón, la costilla fueron desgarrados y tragados (p. 179).

Esta escena responde a un esquema de carnavalización de la realidad. El gallo es literal y lingüísticamente despedazado con una precisión quirúrgica tristemente absurda, tanto que apenas podemos recordar que se trata de un gallo, y no de una suma de órganos y articulaciones.

La transformación de lo vivo en objeto también concierne a los humanos: las ruinas de la ciudad, al contrario de las de la naturaleza que se manifiestan visual y físicamente, consisten en una acumulación de objetos rotos entre los cuales figura el cuerpo humano como un objeto más. Nos encaminamos así hacia la enajenación del hombre urbano de su propio cuerpo, su último vínculo con la naturaleza.

Cuerpos, refrigeradores, estufas, alacenas y detritus se habían petrificado (p. 177).

[B]otellas con intestinos y penes, hígados y orejas, corazones y brazos, cerebros y ojos, se mezclaban a miembros artificiales, cajas de píldoras, pinzas cortahuesos, agujas de sutura, cubetas de forma arriñonada, termocauterios, tenazas de extracción y fresas en forma de llama. [...] En el suelo había lavabos, orinales, guantes protectores, vértebras cervicales y dorsales, colmillos y muelas, húmeros y dedos de pie, un pubis como un nido, tablillas [...] (p. 215).

Tal indiferenciación del cuerpo y del objeto, en el seno de la ciudad, se puede leer como la última etapa de la pérdida del cuerpo: de espectral y enmascarado, pasa a ser invisible.

Esa pérdida de identidad es particularmente visible en el protagonista, designado por “el último Adán”, figura conceptual que representa así la humanidad, sin psicología, sin reflexión. Astruc habla de los personajes grotescos como personajes conceptuales, principios o figuras que pierden el estatuto de personajes a partir de:

tres procesos principales de despeje: del grupo social, de la individualidad, del lugar, procesos que conducen, en última estancia, a un despeje del ser humano en general (desocialización, desencarnación, delocalización y entonces deshumanización). (2010, p. 143, la traducción es mía)

El cuerpo del último Adán, cuyo oficio es existir como último ser humano, resulta menos dañado que el de los otros sobrevivientes –sólo perdió las cejas, el pelo y el bigote–, lo cual le permite *andar* y *ver*, dos verbos que aparecen en primera línea en el léxico de Aridjis. Sin embargo, si bien no sufre la deformación grotesca, se vuelve espectral, incorpóreo: “No sabía si estaba soñando, despierto o muerto. Al tocar su pecho sus manos palpaban una herida profunda, húmeda, que lo atravesaba de lado a lado y se perdía en la tiniebla exterior, como si su cuerpo y la noche fueran una misma cosa” (p. 149).

En otra parte se siente “fantasma” (p. 218), como si se hubiera tragado la muerte, o la oscuridad física y simbólica que lo rodea. En efecto, su deformación física no es la monstruosidad carnavalesca, sino la desaparición gradual del cuerpo, devorado por la oscuridad, que termina con “las llamas [que pasan] a través de él sin quemarlo” (p. 229). La muerte de la pareja del último Adán, al final del primer relato, sobreviene por la desaparición total del cuerpo.

La esperanza de la humanidad, su fertilidad, reside en la sobrevivencia de la mujer. El último Adán, al buscar a su pareja, se introduce en los baños de la ciudad, donde se encuentran todas las mujeres. Al comprobar que no está la que ama, se va y asiste al derribo de los baños: así termina la posibilidad de sexualidad fértil y su promesa de vida. El fin de las mujeres es la culminación de la guerra; pone un término al matricidio (de la naturaleza). La última chica que verá el último Adán tiene el sexo herido.

El espacio apocalíptico en *El último Adán* es comparable al cuerpo humano: lo mismo la naturaleza que el espacio urbano son organismos que tienen dos reacciones opuestas. La tierra, a punto de morirse, se endereza y enfurece; la ciudad es el centro de la actividad y de la vida humana –atestiguada por las múltiples escenas cotidianas presididas por esqueletos– que se han detenido en la muerte. Esas descripciones opuestas corresponden a la doble significación del cuerpo grotesco: la tierra a la vez muere y renace, cuando la ciudad revive a través de las escenas mortíferas y carnavalescas. Responde, hasta cierto punto, a un tópico del imaginario apocalíptico ecológico: la lucha entre la naturaleza y el hombre. Está bastante claro que el hombre, al activar la bomba nuclear, se destruye a sí mismo, mientras que la naturaleza se encarga de hundirlo completamente, siendo la estocada el aniquilamiento de las mujeres, lo que permite a la naturaleza misma salvarse.

El camino dificultoso que emprende el último Adán de la playa a la ciudad, del Edén infernal al Paraíso artificial, es también un camino en el tiempo hacia su fin, doble, ya que su propio fin certifica también la destrucción de la humanidad. Meurée explica que “el sujeto apocalíptico circula mal porque el espacio de la ficción que

lo acoge alegoriza la tenaza temporal en la cual está encerrado” (2010, p. 19, la traducción es mía). El tiempo del relato, al contrario de la secuencia bíblica en línea recta, parece haberse parado, como atestiguan también las diversas escenas de esqueletos que veremos en el punto siguiente: “Ya no había horas. Había un tiempo uniforme, un tono mortecino que alcanzaba los límites del crepúsculo” (p. 149); “un olvido de todo se estableció como si el tiempo pasara en blanco, sin movimiento y sin sonido, sin sentirlo la tierra” (p. 183). Más que pararse, el tiempo se vuelve circular. Se retoman, al final, los elementos del principio: la posición horizontal del último Adán—del sueño a la muerte—, la confusión entre el sueño y la realidad, entre su cuerpo y la noche, y la mención del hombre “sin porvenir y sin historia” (p. 135) o “sin porvenir y sin recuerdos” (p. 225); el lugar ha cambiado—pasa del mar a una iglesia en ruinas—pero sigue siendo un lugar sagrado, en el medio natural para el primero, en el ámbito de la ciudad para el segundo.

El relato se puede inscribir en realidad entre los relatos postapocalípticos: no trata tanto de la catástrofe—se *sugiere* la explosión nuclear por las expresiones “hongo” y “nube de gas rojo” (p. 136)—como de las consecuencias de la misma y del tiempo intermedio entre la explosión y la desaparición del ser humano. Difiere de los relatos postapocalípticos en que la nueva era no concierne al ser humano sino sólo a la naturaleza: en eso, Aridjis retoma el pensamiento del místico flamenco Jan de Ruysbroeck, quien “no hablaba de contaminación, pero decía que quizá el apocalipsis no será otra cosa que la restauración de los elementos a su estado original; que el agua volverá a ser agua, el aire, aire, la tierra, tierra” (Aridjis en Pagacz, 2012b, p. 38). Al final de *El último Adán*, no queda nada del hombre: ni su cuerpo, ni su cultura. El último Adán, al encontrarse al final con un androide, intenta “salvar del olvido aquello que ama” (p. 226), es decir una cuarentena de obras de arte; pero “[e]l hombre de bronce se alejó [...] sin oírlo, indiferente a sus palabras, a su amor y sufrimiento” (p. 226). En Aridjis, el amor y el arte son concebidos como armas contra el olvido: en el díptico apocalíptico *La leyenda...* y *¿En*

quién...?, los protagonistas se salvan de la catástrofe por su condición de artistas.

La transfiguración sólo repercute en la tierra, no en el hombre, que cae, por su propia culpa, en el olvido, concretando para siempre la sentencia aridjiana acerca del hombre contemporáneo, “sin porvenir y sin historia”.

La degradación de los cuerpos encuentra un reflejo en el lenguaje y en la imposibilidad de la voz narrativa. El narrador, para describir la pérdida del lenguaje, utiliza un estilo profuso, dentro de un registro surrealista, como si se apresurara a contar el fin de la comunicación humana con el máximo de palabras. Iehl a propósito del papel del lenguaje en el estilo grotesco, dice que “las palabras proliferan, pero ya están vacías” (1978, p. 28). En efecto, el relato se detiene tras la muerte silenciosa y gradual del último Adán, que pronunció “en su corazón la palabra *Luz*” (p. 217). Esas palabras tienen un efecto poderoso, tal como en todo el relato se persigue que la imagen sea sobrecogedora –el gallo despedazado, la deformación de las carnes– para llegar a una revelación, a otra significación. Por las hipotiposis la relación entre arte pictórico y grotesco es consustancial; no es fortuita la selección de las obras de arte enumeradas por el último Adán: Bosch, Brueghel, Grünewald y Giotto figuran entre ellas.

Es importante notar también que, al final del relato, el último Adán “se dio cuenta que había muerto” (p. 229). Este *éxPLICIT* vuelve la situación de enunciación imposible. Así, Aridjis le da una dimensión cósmica y grotesca a su relato. Astruc, en su capítulo sobre la poética de la enunciación grotesca, apunta como rasgo distintivo la frecuencia de las situaciones de enunciación imposible, debida ésta a que “la identidad y la posición del narrador puede estar simplemente en contradicción con el hecho mismo de poder articular una palabra o un pensamiento” (2010, p. 178, la traducción es mía), sobre todo cuando se trata de hablar de [sde] la muerte. Esa imposibilidad participa de la lógica grotesca de no-producción de sentido:

Este intento de superación de las limitaciones del lenguaje traduce en cierta medida una derrota del sentido, que es la del proyecto literario tradicional, el cual demostró su incapacidad de contestar adecuadamente al cuestionamiento ontológico: ¿quién soy? ¿qué es el hombre? (Astruc, 2010, p. 205, la traducción es mía).

La catástrofe reside en la deformación, por hibridación o desmembración, del cuerpo —humano y animal—. Esta deformación tiende a la desintegración, tal como el lenguaje y el arte se pierden y caen en el olvido. En *El último Adán*, la muerte es inevitable, pero también ambigua: los muertos se confunden con los vivos y el deseo de dejar huella parece desvanecerse al mismo tiempo que la identidad misma se borra, hasta el mismo nombre del protagonista. El cuerpo es carnavalizado, en un juego mórbido con la última obligación del hombre. En los cuatro relatos que analizo a continuación, se trata más bien de cómo es la vida cuando no la persigue la muerte (*Playa nudista* y *Perséfone*) y cuando uno se siente acechado por la misma (“La calle de las vidrieras” y “Una condición excepcional”): el cuerpo se prostituye a través de diversas desviaciones sexuales.

2. El cuerpo prostituido

Los siguientes cuatro relatos, de los que ahora me ocupo, presentan de manera central una reflexión sobre el cuerpo, sobre todo femenino. A primera vista, estos cuerpos puestos en evidencia tienen una vocación erótica. Pero, conforme a la estética grotesca, la exageración en el aspecto corporal termina por producir un sentimiento de vacuidad, casi de horror: el cuerpo aparece, en realidad, prostituido y vaciado de todo sentido erótico.

A excepción de *Playa nudista*, que consiste en un relato fuera del tiempo, una pausa vacacional en una vida de la cual no sabemos nada, los tres otros relatos son claramente circulares. Presentan una situación final que permite, a veces con las mismas palabras, retomar el relato desde el principio en un círculo sin fin. En cuan-

to a *Playa nudista*, se puede decir que la pausa vacacional no cambia nada en la vida del narrador, el cual continúa su vida regresando a su país.

A cada relato corresponde una forma particular de relación al cuerpo: la orgía en *Perséfone*, la “carnificación” en *Playa nudista*, la erotomanía en “La calle de las vidrieras” y el narcisismo en “Una condición excepcional”. Cada uno a su medida constituye una forma particular de prostitución del cuerpo en el sentido extendido de “abuso” que le da el *DRAE*: la orgía consiste en llevar los apetitos del cuerpo hasta el exceso; la carnificación es una reducción del cuerpo a su condición material de carne; la erotomanía es la adicción a un cuerpo ficticio; el narcisismo rinde un culto al Yo supremo y a su propio cuerpo. Estas diferentes prostituciones del cuerpo siempre se relacionan, de una manera u otra, con la carnavalización y lo grotesco.

2.1. El cuerpo carnívoro en *Perséfone*

Perséfone (1967) es una obra en general recopilada en la parte poética de la producción de Aridjis, por su hibridez genérica entre novela y poema. La narración es homodiegética. El narrador cuenta treinta y seis horas de su vida con Perséfone, una prostituta que parece ser su novia; la mayoría del relato pasa en el antro, con algunas escenas en el departamento compartido por el narrador y Perséfone.

El relato está casi exento de acciones; se concibe como una sucesión de hallazgos poéticos y de escenas oníricas. Del conjunto se desprende una atmósfera entre festiva y siniestra; es una celebración del cuerpo a la par que su aniquilación en los desbordamientos de la fiesta. Las noches en el antro se parecen a bacanales, por el alcohol, la música y la liberación de las costumbres, como solía suceder en las fiestas dedicadas a Baco. Las bacanales, sin sorpresa, son los ancestros de las fiestas del carnaval en la Edad Media: la función liberatoria se une a la celebración del regreso de la vegetación. Por eso el antro es el lugar idóneo para retratar semejantes orgías, y Perséfone el nombre adecuado para el regreso de la naturaleza. La

intertextualidad mítica la estudio en el capítulo siguiente; en éste, quiero centrarme en los aspectos carnavalescos del relato.

Dionisos es un dios tan ambivalente como lo carnavalesco que inspiró: alegre y exuberante, se puede transformar en un dios sombrío, en relación con la naturaleza salvaje de la bestia. Sus orgías terminaban de hecho con sacrificios animales y humanos. Lo llamaban “el dios que come carne cruda” y “el dios que despedaza” en referencia al tipo de muerte de los sacrificados (Daraki, 1980, pp. 134-135). Varias fuentes atestiguan que es el dios de la resurrección, del regreso de la vida vinculado con la primavera. Me interesa aquí estudiar en qué medida Aridjis reproduce en *Perséfone* una fiesta dionisiaca, una orgía. Según Feuillet (1991), las características del rito dionisiaco son las siguientes: la procesión con el dios, el baile, el disfraz con máscara —a menudo de animales, para volver a la animalidad primeriza—, los juegos obscenos, la música y el control del desorden por la colectividad.

Al antro se accede como a un lugar de culto, con contraseña o recomendación: “Los elegidos trasponen el umbral” (p. 144) y se quedan hasta que “suen[e]n la campana y la luz la hora de partir” (p. 200). Se presenta como un lugar aparte, lejos de lo cotidiano y de la miseria: en su directo alrededor se elevan viviendas paupérrimas cerca de las cuales “en algunos amaneceres se encuentran cuerpos ensangrentados de mujeres y hombres, que perdieron la vida y su soplo divino en el clímax y en el misterio de la droga y de la cópula” (p. 147). Así es también un lugar más seguro que el exterior, tan protegido como el vientre de la madre: de hecho, al amanecer, cuando se van los clientes, algunos “salen con una cara de desamparo y vértigo como si acabaran de ser expulsados del vientre de su madre” (p. 201). Ello corresponde a los lugares de las orgías dionisiacas, que eran santuarios privados. En el origen, era un culto dirigido por mujeres (en la mitología, estas mujeres eran forzadas por Dionisos por haberlo calumniado: “las he obligado a llevar el atavío de mis orgías”, v. 35 de *Las bacantes* de Eurípides), lo cual corresponde con la presencia preponderante de prostitutas en *Perséfone*.

La música está muy presente en *Perséfone* como en las orgías. Marca el ritmo, acompaña el baile y enaltece los sentidos. Cuando los músicos descansan, los clientes se adormecen; en efecto, la música es la vida: “Y la música comienza./ Y vive el antro, viven los clientes y las rameras, vive Perséfone empozada, vivo yo” (p. 153), como en un teatro donde se animan las marionetas al resonar la música. En *Las bacantes* de Eurípides se menciona varias veces la flauta. En Aridjis, es un grupo de músicos que interpretan, al principio de la noche, un tango, luego cantan o tocan los instrumentos. Su presencia, mencionada más de diez veces a lo largo del relato, tiene un impacto muy fuerte sobre los cuerpos, “toca la oreja del ministro, los cabellos del tonto, la lengua del que silba y.../ los embota en un vai-vén casi oportuno” (p. 169). Se establece una relación entre las ondas musicales y su recepción por los cuerpos presentes. He aquí la primera mención de la música, al principio de la noche:

La música repercute en los muros, en los traseros y en los pies de pesadas y ágiles rameras. Traquetea, insiste, provoca. Se pierde en meandros de eufórica melancolía.

Suavemente retorna.

Clientes casi adormecidos, casi neutros se abren a su influjo, miran en torno como asiendo el sonido, como yendo tras él sin aprehenderlo (p. 135).

Se puede notar el papel protagonista de la música que Aridjis describe casi como un ser vivo tocando físicamente los cuerpos y despertando a la gente. La naturaleza de la fiesta se encuentra captada en el casi oxímoron “eufórica melancolía”. En un momento de clímax en el que Perséfone ocupa un lugar central, como una diosa, la música enloquece: “Los músicos se contonean, vibran en cada instrumento, en cada nota. Exhortan con frases eufóricas, con sorpresas onomatopéyicas a los más entusiastas, a las parejas con mayor ímpetu” (p. 174).

Con la bebida y el baile, contribuye al desarreglo de los sentidos propio del *ekstasis*. El relato observa una progresión hacia el frenesí.

Los dos ejemplos siguientes permiten tomar la medida de la diferencia de descripción de la fiesta entre el principio y el fin del relato.

Risas y bostezos tañen en las pausas. [...] Sigo el ascenso de la lengua de una otoñal llamada Susi, sobre el pecho velludo de un alpinista ebrio. [...] Oigo la oscuridad de la noche en la calle. Siento su pesada bóveda como una concha sobre mi oscuridad. [...] Filigranas eróticas vuelan y se tienden sobre el tapete rojo (p. 136, 141-142).

En este primer extracto, el vocabulario delicado transmite un ambiente tranquilo: bostezos, filigranas, la noche como concha... El erotismo es explícito pero no extremo. En este segundo extracto, el ritmo de las frases sugiere más movimiento:

Se oyen voces, hipos, objetos que caen, pasos, movimientos de sillas y de mesas. Huele el salón a sexo, a bebida y cigarros. [...] Él la abofetea, casi sin fuerza. Ella se levanta, lo abraza. Son un animal de dos cabezas. [...] Abrazados caen al suelo. Se revuelcan, se mueven y se esfuerzan en el suelo (pp. 271-274).

Ya no se puede “oír la oscuridad de la noche”: los ruidos y los olores perturban la contemplación del principio. El erotismo se desata en una sexualidad animal con roces de violencia. Las enumeraciones y los verbos de acciones en altibajo (levantarse, caer) transmiten tensión.

El desarreglo de los sentidos se hace mediante obscenidades que están relacionadas, de algún modo, con el acto de comer. El narrador se obsesiona con un cliente de Perséfone, un obeso que está presentado como una mitad de cuerpo: “tiene una pierna, la mitad del abdomen, del pecho y de la cabeza rojos, y el resto de su ser oscuro” (p. 180), tal vez para disminuir la fuerza que emana de él, descrito “como un rey en el apogeo de su fausto y de su pompa” (p. 183). Frente al obeso, a su presencia sonora e ineludible, el narrador se siente “como alguien que descubre entre la multitud su invisibilidad,

su ineficacia” (p. 181). El obeso se apodera del cuerpo de Perséfone, comparado con una rama, un bosque, unas fuentes.

El obeso acarrea necesariamente la cuestión de la comida. Recuerda una escena de *La leyenda...*, presenciada por Juan que atraviesa las paredes:

La novia, convertida en altar del apetito ajeno, se dejaba comer. Se dejaba chupar los dedos de los pies como si fueran patas de cerdo. [...] Ella quería encuadrar, abarcar esa boca más ancha que la suya, esa boca abierta babeante, crujiente, que la devoraba en un acto biológico ni carníbal, sino en uno erótico (*La leyenda...*, p. 152).

La deformación corporal del obeso cortado a la mitad apela una reflexión general sobre las modificaciones corporales en la obra, las cuales remiten a los efectos que tenían sobre el cuerpo las orgías dionisiacas. Los clientes están descritos de la siguiente forma: “Los clientes salen de todas partes, están en todas partes; sus cabezas se agrupan, se separan. Andan a tientas como borrachos ciegos, tropiezan con una espalda, con un seno, una silla. Beben, comen, fornican. Se juntan, se dispersan; son el coro de ranas” (p. 290).

Las ramera tampoco escapan de la transformación grotesca:

La mujer serpiente de las ferias aquí anida; la mujer águila aquí pule sus alas y su pico; la mujer murciélago deja caer su tela negra como un terror que viene del pasado, que sale de mí para vestir de fábula a unas pobres putas, que no son ni serpiente ni murciélago ni águila; pues sanguíneas, enlutadas están más allá de los años, del recuerdo, son danzantes perdidas en su farsa (p. 157).

Varias ramera y algunos clientes llevan antifaces, reales o simbólicos. El narrador se describe como cliente: “Y disfrazados de colores que estallan en la tarde, somos policromos en donde el yermo otorga su aguijón de arcilla. Proveemos a nuestras máscaras, dotamos a nuestras máscaras de nombres y flébiles susurros” (p. 150).

La máscara, que sirve a la vez para esconder su verdadera identidad y tomar otra, es un accesorio que hace olvidar la realidad de las diferencias sociales. Los disfraces y el maquillaje son análogos a la máscara: nadie es responsable de su propia identidad, otorgada por pura casualidad. Volvemos así a la etimología de “persona”, la máscara teatral de los griegos. El ser humano consistiría entonces en un vacío hasta tomar posesión de un papel social.

La identidad humana sólo pasa por el cuerpo. En *Perséfone*, las máscaras utilizadas no son objetos exteriores elegidos con esmero, sino el propio cuerpo que se vuelve disfraz, que se vacía de sentido: “Muchas mujeres son sólo maquillaje, puntos faciales falsos. Se acuestan incoloras, desnudas, sin cabello. Se levantan, se visten de un rostro, una peluca, senos, nalgas. Manos, ojos, orejas, bocas están en un rincón moviéndose, contando, oyendo”(p. 158).

En esta cita como en innumerables ocasiones en el relato, el cuerpo se ve por partes, constituyendo un catálogo de pedazos de carne. Además, se trata de vestir el vacío. A lo largo del relato se observa una progresión en las descripciones de cuerpos: primero cuerpos adornados y personalizados, luego pedazos distintos, tercero una pérdida de miembros y cuarto la espectralización. Aquí están muestras de la segunda y la tercera etapa:

En el salón muchos son una nariz, un dedo, un seno, una oreja, un muslo, una frase mal dicha, vasos vacíos, papeles rotos. [...] Muchos son un cinturón, una garganta seca, un cabello (p. 157).

A María le falta un brazo, una rodilla, un pedazo de cabeza; a Susi un hombro, una ceja, el labio inferior, el cuello: ambas están sumergidas en la sombra, desmembradas por el movimiento (p. 170).

El cuerpo, vaciado de sentido, se vuelve como transparente, capaz de encarnar cualquier objeto, como prueba el final de la primera lista o esta otra cita: “[O]tros vuelven a ponerse el cuerpo como un saco, para vivir otra vez, semejantes a insectos que de día viven por el sol y en la noche mueren por lo oscuro y lo frío” (p. 216). La enu-

meración es una técnica utilizada en varias ocasiones por el narrador para compartir sus observaciones desilusionadas de la fiesta: en particular, las enumeraciones de partes de cuerpo.

Un último elemento importante en el rito dionisiaco es el sacrificio. En *Perséfone*, el sacrificio es simbólico y le toca al narrador. Al final de la primera de las dos noches, Perséfone se describe como cada vez más violenta: pega al obeso, lo persigue, arroja un vaso de vino a la cara del narrador. Desde hacía tiempo Perséfone estaba como fuera de sí: “me mira con ojos que no me reconocen” (p. 175). Esta furia desemboca en un acto sexual público entre ella y el narrador, en el que éste está descrito como una presa:

Me señala con el dedo y con un ojo entrecerrado, como si apuntara a una presa ya cazada, ya digerida, pero vuelta a apetecer, vuelta a desear al verla nuevamente viva. [...] Veo cómo entro a su cuerpo como a una tumba, cómo emergo de él como un resucitado (pp. 195-196).

Todos los elementos sacrificiales están reunidos: la enajenación del verdugo (Perséfone), el apoyo de la multitud, la designación de la víctima (el narrador) y el acto sacrificial que apacigua la comunidad y devuelve el orden (después de ello termina la fiesta).

Por otro lado, conforme a la ambivalencia de la orgía dionisiaca, el antro está presentado como un lugar que encubre espacios totalmente opuestos al fasto festivo: el espacio de la cocina, por ejemplo, en contacto directo con la carne fría, o el del baño, horrendo, lleno de sábanas ensangrentadas y camisas rotas y en el que un hombre se dedica a aplastar cucarachas, otro se tapa las narices por el olor, un tercero mira caer un insecto en un vaso. El antro es un lugar de muerte del que todos se van con la luz: “Se fueron aquellos que están aprisionados afuera de la vida, afuera de su cuerpo” (p. 206).

En resumen, se observa en este poema narrativo una estética muy cercana a lo grotesco y lo carnavalesco. El contenido es una recreación de las bacanales, con las diferentes características de estas orgías —música, baile, sentidos enardecidos, máscaras—; la desviación propuesta —un antro con prostitutas— permite hacer resaltar el

lado oscuro de estas fiestas. A nivel formal, es muy interesante la postura del narrador, semejante a la del segundo Mensajero de Eurípides, que transmite sus observaciones de los sucesos sin formar parte de la locura generalizada. El estilo, lleno de figuras poéticas como la anáfora o la enumeración, se caracteriza por la repetición y da una sensación de acumulación que prima sobre la narración. *Perséfone* acumula las imágenes, los objetos, las sensaciones, las partes de cuerpo, y la insistencia con que lo hace apunta paradójicamente a un vacío existencial que transforma la vida en una repetición cansada de fiestas y el cuerpo en un estuche vacío.

2.2. El cuerpo carnificado en *Playa nudista*

Playa nudista, relato escrito en La Haya en 1977 y publicado junto con *Noche de independencia* y *El último Adán* en 1982,⁴¹ es un relato corto que Aridjis presenta como un fresco nudista. Influenciado por el desnudo de las pinturas holandesas, el relato heterodiegético cuenta la semana de vacaciones de un crítico de arte mexicano en Holanda. La intriga, no desplegada —como en *Perséfone*—, consiste en un encuentro sexual con una chica llamada Anneke, casada y estudiando teatro, y una búsqueda de la misma, después de que no haya acudido a la segunda cita.

Las once partes cortas que comprende el relato, separadas por un espacio blanco, hacen explícitamente referencia a los días de la semana, un mes de julio en Scheveningen, estación balnearia de Holanda, cerca de La Haya: domingo, lunes, martes, y así hasta el viernes, día de regreso al país natal del protagonista, México. Es un tiempo de vacaciones, marcado por el vacío: la ciudad, desolada y

⁴¹ El lector notará que los tres relatos del libro de cuentos *Playa nudista* se encuentran unidos no por un tema común, sino por una mirada común, grotesca, sobre la realidad. *Playa nudista* es un fresco narrado que despedaza los cuerpos con la mirada, los carnifica y los sexualiza; *El último Adán* es una sucesión de cuadros que degradan progresivamente el cuerpo hasta reemplazarlo por el esqueleto o el fantasma; *Noche de independencia* es una reconstitución de las fiestas patrias mexicanas del 15 de septiembre, pero con acentos carnavalescos por la locura que se apodera de los cuerpos.

abandonada, se cubre de nubes grises y tiende a presentarse bajo una llovizna persistente. Las primeras frases del relato son:

En ese momento no pasaba nadie por la calle. [...] La falta de tráfico, el vacío humano, que se habían producido a su alrededor, daban la impresión de ser el efecto de un ahuecamiento del tiempo o de un abismamiento de sus ojos en el cielo gris, como si en torno de él todo lo contuviera una enorme hora huera (p. 9).

La descripción de una sensación de fijeza en el tiempo y en el paisaje remite inevitablemente a la pintura; en cuanto a las escenas y a los paisajes descritos, recuerdan la pintura de género y de paisaje en la que destacaron los pintores flamencos y holandeses a partir del siglo xv. El contraste de la ciudad gris y llovida se efectúa con la mención de varios colores.

Como escribe Lombard a propósito de la pintura de género holandesa, “la pintura de género se define, más que por lo que es narrado, por un modo de narración que sitúa constantemente la obra por debajo de o más allá de su tema aparente” (2001, p. 36, la traducción es mía). Su capacidad de puesta en escena le otorga una función teatral; hay que ver, entonces, en este relato aparentemente sin historia, un trabajo que va más allá de la trama. La trama, en efecto, fracasa: el encuentro con la joven Anneke (el martes) no cumple con la posibilidad de amor verdadero establecida por el propio relato con el único epígrafe en el umbral del mismo:

So’ham, yo soy Ella, o So’hom, yo soy Él.

Upanishads.

La traducción hecha por Aridjis remite a la presencia de una pareja, y tiene una semejanza con el “mi amado es para mí, y yo soy para mi amado” del Cantar de los Cantares (2: 16). Construye, pues, una expectativa de encuentro amoroso y apasionado. En efecto, hay un encuentro; pero la relación sexual con Anneke es más frenesí que unión, ya que terminan “[s]eparados sus cuerpos por

una especie de abismo espacial” (p. 31). Además, la búsqueda del “ser amado”, después de una cita a la que no llegó Anneke, dura un solo día, el miércoles, y el interés se cambia en indiferencia: el viernes, ve a Anneke con otro hombre y se queda “mirándolos, sin amor y sin odio” (p. 51). El efecto de lectura es una suerte de náusea producida por un mecanismo generalizado, que consiste en presentar los cuerpos por partes y en compararlos con objetos, frutas o, más a menudo, con animales. El relato responde a un clásico de la estética grotesca: además de dejarlos al desnudo, opera en los cuerpos humanos una reificación, una vegetalización o una animalización, de manera que provoca en el lector un sentimiento de rechazo.

Conforme a la semejanza del relato con un cuadro, el movimiento es apenas descrito; cuando hay uno, es “lentamente, imperceptiblemente” (p. 9). Las escenas descritas se caracterizan por cierta inmovilidad, o al menos por un ritmo muy apaciguado, tranquilo, en el que no se insiste en el movimiento. Valga esta muestra como ejemplo:

El hombre, en pie y agitando las manos como si diera golpes en vago, movía su cuerpo como un ropero que propele contra los demás, utiliza para estorbar el paso de los otros o estaciona para que la gente cambie de dirección. Un mechón oscuro le pendía sobre los ojos como un adorno mal puesto y la boca caída hacia el lado izquierdo daba la impresión de que se la habían jalado en una riña (p. 14).

El movimiento se ve decorticado y ridiculizado en vez de fluido e impactante. El cuerpo, comparado con un mueble que estorba, se ve separado de su humanidad para volverse objeto desencarnado. El movimiento no es natural, como el de un payaso o, mejor, de un pelele. En cuanto al rostro, la descripción insiste en la deformación que lo vuelve feo. Lo mismo ocurre con los cuerpos en la playa: “Y un horizonte de cuerpos tendidos, echados, tumbados y encamados, se extendía a lo largo de la playa populosa, bajo una luz insegura, tamizada” (p. 12).

El retrato de una humanidad en su postura más baja, echada en el suelo, se aparenta a la postura de la muerte, como indica de manera más explícita la palabra “tumbados”. Además, al indicar que se trata de una playa “populosa”, se lleva a cabo una indiferenciación de los cuerpos, presentados en masa y vueltos paisaje (“un horizonte”), tal como en esta cita: “Y como en un paisaje apacible de carne humana en reposo bañada suavemente por la luz de la mañana, él vio aquí y allá espaldas y muslos troncosos, culos como peras, vientres como flores, tetas como lunas y nalgas como platos” (p. 19).

En este pasaje se efectúan dos operaciones principales, además de la insistencia en la luz que se explica por el interés pictórico del relato. La primera consiste en despedazar verbalmente el cuerpo humano, decapitándolo simbólicamente, ya que no se hace referencia al rostro, que es la parte más humana, más personalizada, de una persona; al contrario, se refiere dos veces al trasero, la parte más degradante por ser la de los excrementos. La segunda operación es una vegetalización de esas partes de cuerpo —a excepción del último término—: el tronco, la pera, la flor y la luna forman parte de la naturaleza como objetos inanimados.

La denominación “carne”, en cuanto a ella, me permite vincular con otra operación, más generalizada, que sería la “carnificación”; le doy el sentido de transformación en carne. Esta operación se lleva a cabo por dos procedimientos: la animalización y la sexualización, en el sentido de transformación en objeto sexual.

Casi cada página (veinte veces una mujer y trece veces un hombre) menciona una comparación de una persona con un animal. Desde la primera página, el protagonista se ve comparado con un loro: “Él, chaqueta amarilla, pantalón verde oscuro, camisa roja, corbata azul y zapatos pequeños, lo más parecido a un loro que puede ir una persona [...]” (p. 9).

La única suerte del protagonista es aparentar un payaso —o un loro— sólo con su ropa, no con su cuerpo o sus gestos. De la misma manera, la única comparación corporal de Anneke es que “[s]u sexo era como una flor sanguínea entre las piernas apretadas” (p. 22). En resumidas cuentas, los protagonistas son preservados. En cambio,

los otros cuerpos sufren una animalización que llega a conformar un paisaje de “horrores”: dientes de conejo, cabeza con cresta, brazos de mono, sexo de araña, panza de rana o de trucha, cuerpo de pez o de gata parida, cara de caballo o de lechuza. La sexualización concierne a las mujeres. Hombres como “insectos golosos” pasean por la playa en busca de satisfacción sexual; el mismo protagonista considera a una muchacha “más como una carne que se come que un cuerpo que se ama” (p. 41), lo cual nos remite a la escena del obeso en *Perséfone* y de los novios en *La leyenda*.

Como en varias obras de Aridjis, por los ojos de un protagonista pasivo se describe todo tipo de personas y de cuerpos. En este relato, como en *Perséfone*, se menciona varias veces el sentido visual mediante la repetición anafórica del verbo “ver”. El protagonista se comporta a veces como un depredador con la mirada, cuando sigue a las mujeres por sus atributos carnales (“dos motociclistas [...] pechugonas y nalgonas” (p. 12)). En *Playa nudista*, ocurre dos veces; en “Una condición excepcional”, que veremos luego, una vez. Al final de la obra, la mención de la prostituta en una vidriera, “mujer expuesta como una vaca amoratada” (p. 45) —otra animalización— permite relacionar este relato con el siguiente en nuestro análisis, “La calle de las vidrieras” en *La Santa Muerte*.

2.3. El loco erotómano en “La calle de las vidrieras”

“La calle de las vidrieras” es el quinto cuento recogido en *La Santa Muerte. Sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte* (2004).⁴²

⁴² El libro de cuentos *La Santa Muerte* contiene seis cuentos. El subtítulo “Sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte” designa, por una referencia musical, un juego con la muerte. El primer cuento, “La Santa Muerte”, describe una fiesta orgiaca en un rancho de narcotraficantes, donde se adora a la Santa Muerte; el “yo” es un periodista que apenas se salva de ser matado por ellos. El segundo, “Inventando el pasado”, es el retrato de un artista obsesionado con el pasado. El tercero, “Una condición excepcional”, cuenta la situación fantástica del envejecimiento general de los porteños. El cuarto, “El perro de los niños de la calle”, es el relato, en voz de un perro, de la situación de los niños drogadictos en las calles de México, D.F. El quinto, “La calle de las vidrieras”, hace referencia a la zona roja de Ámsterdam, donde un anciano quiere pasar un rato con una ramera. Por fin, en el sexto, “En el país

La historia pasa en Ámsterdam en la zona roja. Wilhelmus, un anciano internado en un asilo, pasa sus días pegado a las ventanas, observando clientes y ramera. Sueña con otorgarse un cuarto de hora de fantasía con una de las ramera en las vidrieras antes de morir. La única interrupción en este cotidiano es la agonía y la muerte de su primo.

Wilhelmus Jongh (su apellido, cercano de *jong*, “joven”, es irónico) tiene más de setenta años y es un protagonista marcado por una gran soledad, debida, entre otras cosas, a su viudez. Por tanto, necesita fundirse en la multitud para sentirse acompañado. Persuadido de que la muerte lo acecha y pronto lo alcanzará, observa su desintegración física —se obsesiona, por ejemplo, con un granito blanco que le aparece debajo de la lengua— y la de los otros ancianos del asilo; siente “asco por su propia vejez” (p. 428). La administradora, Marijke Pronk, que ya vimos en hija del gerente del hotel en *Playa nudista*, no conoce los nombres de los ancianos y los considera intercambiables: “Fantasmas de sí mismos, encarnaban el pretérito presente y su lugar estaba en la sala de recreo, en participar en las actividades diarias o en mirar la televisión” (p. 379).

Físicamente, el protagonista se parece a “uno de los apóstoles locos pintados por El Greco” (p. 421).⁴³ Y ciertamente tiene algo de locura, ya que el personaje parece sufrir de adicción: “Otros clientes subieron. Excepto Wilhelmus. El corazón latiéndole fuerte y la sangre agolpándosele en la cabeza, como si fuera un jugador que agoniza de ganas de apostar a la ruleta presintiendo que puede ganar, pero no tiene dinero para hacerlo” (p. 376).

Su adicción es sexual pero queda al estado de fantasía. Pasa el tiempo vagando en la zona roja: “[E]ntregado a su propia imaginación, se deleitaba en las variantes de la cópula ajena, llegando al extremo de escudriñar el gesto del individuo al salir. [...] Era todo

de los diablos”, dos periodistas holandeses se adentran en un pueblo que fabrica diablillos que recuerdan a los alebrijes oaxaqueños, y su reportaje se vuelve casi policiaco.

⁴³ Otra vez aquí notamos la presencia de un imaginario pictórico explícito. En este caso, se acompaña de un juicio de valor, ya que los apóstoles del Greco están considerados como “locos”.

un espectáculo gratuito. Una ocupación de jubilado. Y hasta una coparticipación” (p. 371).

También sigue por las calles a chicas hermosas, mira mujeres guapas, fetichiza los pies. Este comportamiento –vagar en la zona roja, portarse en *voyeur*, seguir mujeres y/o espiarlas– es comparado por otros personajes de Aridjis, como vimos (*La leyenda...*, *Playa...*). La diferencia en este caso es que, por los síntomas físicos recalcados anteriormente, el personaje padece erotomanía, definida como “enajenación mental causada por el amor y caracterizada por un delirio erótico” (*DRAE*). Los psiquiatras llaman la erotomanía “la locura del amor casto”. En efecto, el erotomaniaco atribuye a la persona de su obsesión, en general inalcanzable, un amor ficticio y nunca llega a actos sexuales con ella. Su adicción, pues, es mental: la imagen del laberinto, usada varias veces a lo largo del relato, es una proyección espacial de las circunvoluciones de la mente obsesiva del protagonista. De la misma manera, el relato empieza y se cierra con una frase idéntica: “En Ámsterdam llovía.”, indicando así la presencia persistente de la lluvia en Ámsterdam como en el cuerpo mismo del protagonista, que resiente mucho la lluvia como interior.

En el caso de Wilhelmus, su obsesión se dirige a las mujeres en general y a las prostitutas expuestas en las vidrieras en particular, a las cuales se refiere siempre con un vocabulario extremo: quisiera “largarse a la zona roja y atacar a la primera mujer que saliera a su paso, bajarle la minifalda y plantarle el miembro en la espaciosa barriga” (p. 377). Como en *Playa nudista*, se lleva a cabo una “carnificación” de las mujeres, por animalización y por carnavalización. La animalización de las prostitutas es bastante clara: “Wilhelmus se paraba delante de la filipina, una pantera voluptuosa que iba y venía de un extremo a otro de su jaula de vidrio parodiando el acto sexual para excitar a incautos” (p. 372). La animalización deja poco a poco lugar a una relación más fuerte con la muerte, ya que se describe a las ramera como “confinadas en jaulas de vidrio como reses en un matadero sexual” (p. 387): lo que Wilhelmus ve, es un “contenido humano expuesto como en una carnicería” (pp. 384-385). De hecho, es el vocabulario de la comida el que se usa para hablar

de ellas: “Parado o deambulando, Wilhelmus devoraba con los ojos a las *hoertjes* exhibidas en las vitrinas” (p. 370). Se comporta “como un hambriento repasa los platos sobre la mesa de un bufé” (p. 388). En cuanto a la carnavalización, las chicas son descritas tristemente como “payasos de amor” (p. 385), cuyas partes más eróticas resultan decepcionantes: “exhibían los accidentes del cuerpo más que sus glorias: el vientre prominente, el trasero salido, las caderas longuadas, los pechos hinchados, la piel estriada, los dientes ennicotinados y las uñas rotas” (p. 387). O sea, al ser despedazado, el espectáculo erótico que presentan las prostitutas al ponerse en escena en una vidriera resulta asqueroso y logra el objetivo contrario.

Para cumplir con su último deseo, el protagonista termina por obsesionarse con “una mujer con un manto de plumas fosforescentes de colores inverosímiles” (p. 375) “como un ave de los trópicos de Ámsterdam” (p. 431) —obsérvese el paralelismo con el reino animal y con el disfraz carnavalesco, así como la inversión irónica de la diosa azul de *La leyenda*...—. Se trata de una ramera, a quien llama Anneke —como en *Playa nudista* otra vez—, que convive con un gato huraño. La apoda también “la Venus de la calle de las Vidrieras” (p. 384), la única que no es intercambiable. Su obsesión le quita el sueño y corresponde a los síntomas de la erotomanía: “No podía conciliar el sueño, la imagen de la venus de la calle de las vidrieras le daba vueltas en la cabeza como una pesadilla erótica” (p. 376).

El momento del encuentro llega y todo parece conducir al consumo de la obsesión. Pero no: inesperadamente, el encuentro cara a cara es una cadena de decepciones. El precio excesivo, la toma de consciencia de que “[p]ara ella él era [...] un cliente más sin cara y sin nombre” (p. 432), el apodo despectivo que ella le da (“abuelo”) y la interdicción por ella que la llame “Anneke” se suman hasta la conclusión: “ella ya no tenía nombre” (p. 435). Es decir: la mujer tan añorada se vuelve monstruosa (“su cara tierna se transformó en la de un monstruo mitológico” (p. 437)), un personaje sin cara y sin nombre, sin identidad, puro objeto. Para colmo, el olor al cliente anterior le quita todo deseo a Wilhelmus, que acaba por dormirse. Anneke también terminó convirtiéndose en cualquiera, un animal y

un objeto, un pedazo de carne no deseable: “Esas piernas tubulares y ese vientre exployado le inspiraban poco. Lo mismo sus pechos caídos y desiguales, sus pezones amoratados. La mujer allí acostada era menos interesante que la exhibida en la vitrina” (p. 435), por haber sido alcanzada.

El procedimiento de carnificación es en este relato semejante al de *Playa nudista*. El aporte de este cuento a la reflexión grotesca es la diferencia de perspectiva: en *Perséfone*, el narrador se comporta como un testigo exterior, a cuyas observaciones y sensaciones tenemos acceso; en *Playa nudista*, el narrador es heterodiegético y sólo vemos lo que nos cuenta; en “La calle de las vidrieras”, el acento está puesto no tanto en las observaciones del protagonista sino en el protagonista mismo, que pertenece de pleno derecho a la categoría carnavalesca de los locos, de los que provocan una alteración de la realidad. Para terminar con “El cuerpo prostituido”, veamos otra figura de loco, la del bufón en “Una condición excepcional”.

2.4. El bufón narcisista en “Una condición excepcional”

“Una condición excepcional”, tercer cuento recogido en *La Santa Muerte*, tiene un lugar especial en la prosa de Aridjis, ya que el tratamiento de una temática aridjiana, la vejez, es diferente. La historia transcurre en Buenos Aires, en boca de un yo narrador, Luis Mario Andino, “pintor sin nombre y sin éxito” (p. 216), pero el único joven en una sociedad que de repente envejeció: “Todos habían envejecido. Después de esa lluvia de cenizas verdes bajo un cielo totalmente despejado, todos habían envejecido” (p. 215).

El ambiente es de fin del mundo: una catástrofe natural fantástica provoca una epidemia de progeria, de vejez acelerada. El narrador insiste mucho en las señales de una vejez avanzada: pelo blanco, flaccidez, casi imposibilidad de moverse, miopía, manchas en la piel... La degradación de los cuerpos suscita en el narrador desprecio, que se traduce no sólo por injurias mentales sino también por animalizaciones y reificaciones. Las mujeres son las primeras

“víctimas” de las degradaciones por el narrador, esas mujeres que nunca le prestaron atención y que, tal vez, se asemejan a la novia que lo dejó plantado en su boda. Las considera como “acervo de valores carnales” (p. 217); la mujer con la que estaba obsesionado, Ana Mora, es ahora “un vejestorio de pechos caídos, piernas flacas y caderas escurridas” (p. 218); imagina a una vecina “descompuesta como un objeto: el mentón sobre las rodillas, un pie en la cabeza, las orejas sobre el estómago, los brazos en la espalda, los senos en rotación” (p. 233); en cuanto a los hombres, tienen “cabeza de pavo” (p. 219).

De manera general, parece considerar el resto del mundo como un conjunto poco agradable: “El paisaje humano era desolador, [...] algunas personas se habían quedado sentadas en una extraña inmovilidad, sin revelar si estaban muertas, descansando la edad avanzada o solamente tomando una larga siesta” (p. 215). Este pasaje se asemeja a los vivos muertos de *El último Adán*. De hecho, la muerte está presente en el relato. Primero, bajo la forma de un mendigo cuya descripción es una entrada más en un universo fantástico: “Era pura fachada; debajo de los pantalones y la camisa (que no envolvían ni sus piernas ni sus brazos) estaba limpiecito, portaba cueros. Mi ojo morbosos inútilmente buscó reacciones en su rostro: halló clavijas desvencijadas, órbitas sin ojos, oídos sin orejas” (p. 221).

El mendigo muerto, como un esqueleto vivo, se desvanece luego. En otra parte el narrador baila con la muerte, una mujer que se convierte en “puro olvido” (p. 228). El despedazo imaginario del cuerpo, su sexualización, su animalización, estas diferentes imágenes remiten a un imaginario grotesco, y el juego con la vejez-muerte acompaña el ritual carnavalesco.

Más allá de las imágenes encontramos un proceso carnavalesco más profundo que soslaya todo el texto: se trata del ritual central del carnaval, la institución del bufón como rey y su descoronamiento final. El bufón, en este caso, es el narrador homodiegético, un fracasado total: sabemos que es un pintor sin éxito, que no tiene dinero para comer, que vive en un estudio que es “un Frankenstein de parches” (p. 233), y que su novia lo dejó plantado el día de

su boda para irse con otro. Como les suele ocurrir a los seres con poca autoestima, la condición privilegiada y totalmente fortuita de ser el único no contagiado por la epidemia de vejez lo convierte en un tirano. Son insultos los que vienen a la mente del narrador a la hora de describir lo que ve: “palabras como vejarrón, carcamal y cotorrón se me pusieron en la punta de la lengua. Ochentón, noventón y centenario me salieron al paso, no sólo como adjetivos sino como ejemplos vivientes, inmediatos, deplorables” (p. 216). El juicio es muy negativo y las palabras usadas son despectivas. Cuando se encuentra con una vecina que no puede subir la escalera de su edificio, el narrador no sólo no la ayuda sino que la rebasa con cierto placer maligno (además de tratarla mentalmente de “cierva bañada de polvo” (p. 231)): “Alcanzando el último piso a zancadas, devorando tres escalones a la vez, la vi desde arriba, mirándome, deseándome” (p. 231).

El supuesto deseo del otro es lo único que el narrador alcanza a ver. De su rival con “cara de huevo hervido” (p. 217), obtiene una mirada de “rabia, [...] *fervor* [e] [...] impotencia” (p. 217, el énfasis es mío). Lo cual corresponde a una sensación de triunfo del narrador sobre sus rivales —que son, en realidad, todos los hombres—. Es que su visión de él mismo se ha transformado:

Comprobé este hecho extraordinario en una confitería de la Recoleta, cuando me miré de cuerpo entero en el espejo. Allí me di cuenta que yo, solamente yo, Luis Mario Andino, yo, pintor sin nombre y sin éxito, residente en un edificio sin número, muros descarapelados y techos decadentes, yo, el hombre sin futuro económico, yo, el pretendiente no correspondido de muchísimas mujeres, yo, yo entre todos, me había quedado joven, bello y deslumbrante. Al apreciarme en el espejo colegí los setenta y siete recovecos de la mirada (p. 216).

Ésta es la primera descripción que el narrador hace de sí mismo al descubrir que los otros se le quedaron viendo, “asombrados por [su] condición privilegiada” (p. 216); se puede notar que la conciencia de sí la tenía el narrador a través de los otros, en quienes su atención estaba focalizada. Después de la “revelación”, todo sucede

como si el protagonista tomara consciencia de su propia identidad (siete veces repite “yo”), identidad que se negaba o le estaba negada anteriormente por ser “sin” (nombre, éxito, etc.). De hecho, en el resto del relato, el narrador repite varias veces “yo”, con lo cual genera un efecto de insistencia en su persona. Por otra parte, invierte las situaciones: al perderse en un barrio, declara: “Las paredes de las casas no me reconocieron” (p. 222).

La semejanza con Narciso es bastante clara: Luis Mario describe con desprecio a los demás, que envejecieron, lo que le permite enaltecerse. El espejo que le ayuda a darse cuenta de su propia condición excepcional son las aguas de la fuente de Narciso, en la que se ahogó por no poder desprenderse de su propia imagen. Luis Mario padece el mismo mal –“Ahora, como objeto valioso, tenía que cuidarme mucho” (p. 221)–, excepto que está al tanto de los posibles riesgos: “Me prometí modestia y jalarme cada mañana el pelo frente al espejo, diciéndome: «Sos mortal»” (p. 219).

Se persuade que empiece su vida, “la vida del yo supremo” (p. 237), y su única preocupación es la fama. Ya lo era antes, en su estado de artista pobre: la chica con la que está obsesionado, Ana Mora, es hija de una actriz famosa, pero nunca le concedió una mirada; el narrador se enorgullece de haber aparecido en una película, pero fueron tres segundos, de espaldas, con sombrero e impermeable, o sea, completamente irreconocible. Está convencido, pues, que la fama está ahora a su alcance y que su condición le otorgará privilegios. Así se prepara para su gran salida pública: se viste patéticamente con su traje de bodas para ir a la Casa Rosada presidencial o al canal de televisión principal.

En este momento de clímax ocurre el descoronamiento del rey-bufón: al salir, se da cuenta de que la situación se invirtió, que todos rejuvenecieron y él es el único viejo. El relato termina así, de manera circular, puesto que se encuentra de nuevo con Ana Mora, rejuvenecida como todos los demás. En realidad, se puede cuestionar o relativizar la juventud del narrador, que parece tener sesenta años (recuerdo que los demás tienen de repente ochenta para arriba). O sea, la “condición excepcional” del narrador sería el no haber

cambiado, el haber tenido siempre sesenta años a lo largo de los eventos. Por supuesto, se pasa de alto esta información y el texto entero da la sensación de tener un narrador muy joven y apuesto.

La condición degradada de los cuerpos tiene un impacto sobre el mundo: Buenos Aires se vacía, se convierte en un desierto abandonado, lleno de silencio. Un rey-bufón, el narrador arrogante, pasea entre la multitud decrepita y termina rápidamente derrocado, siendo el único viejo entre una multitud rejuvenecida y rebosante de vida, mostrando una “sonrisa de ego caído” (p. 239). La caída del héroe es en realidad un regreso al estado primerizo de las cosas, tal como ocurre al final del carnaval.

3. El cuerpo colectivo

La muchedumbre es un motivo transversal en la obra de Aridjis y un motivo central en las teorías carnavalescas. Para Bakhtin, el carnaval es risa y es esta risa la que, al eliminar el miedo, hace posible la subversión, y hasta la revolución, en tanto que el carnaval muestra que otro mundo es posible. En este aspecto fomenta utopías. En el carnaval, la colectividad se concibe como una fuerza en la que el individuo se puede integrar:

El individuo se siente parte indisoluble de la colectividad, miembro del gran cuerpo popular. En este conjunto, el cuerpo individual cesa, hasta cierto punto, de ser él mismo: se puede, por así decirlo, *cambiar mutuamente de cuerpo, renovarse* (mediante disfraces y máscaras). Al mismo tiempo, *el pueblo siente su unidad y su comunidad concretas, sensibles, materiales y corporales* (Bakhtin, 1970 [1965], p. 255, la traducción es mía).

Esta fuerza positiva capaz de cambiar el mundo se completa con otra cara: la multitud como fuente de desorden susceptible de violencia.

Para el análisis de lo que llamo “el cuerpo colectivo” en Aridjis, examiné el conjunto de sus obras en prosa, de manera a conseguir un panorama extenso de las representaciones de la muchedumbre. Aridjis revierte el papel de la muchedumbre bakhtiniana al describirla como un solo cuerpo en el que los cuerpos individuales se caracterizan por la indiferenciación.

La primera observación que puedo hacer se refiere al tema de la obra en cuestión. En las obras cuyo espacio principal está fuera de la ciudad, no existe mención de multitud. Es el caso de las obras de inspiración autobiográfica (*El encantador solitario*, *La montaña de las mariposas* y *El hombre que amaba el Sol*), que siempre pasan en el campo de Michoacán, lugar de nacimiento e infancia de Aridjis, y de otras obras en las que el espacio es un desierto (*La Zona del Silencio*) o un lugar cerrado (*Perséfone*).

Aridjis asocia muchedumbre y ciudad, o, mejor dicho, el motivo de la muchedumbre aparece invariablemente cuando se retrata una ciudad. El resto de las obras se clasifican según el grado de presencia de la ciudad, que influye en el comportamiento de la muchedumbre: primero, las obras cuyo objetivo principal es retratar la vida en una ciudad (*La leyenda...*, *¿En quién...?*, *Los invisibles*), segundo, las obras cuyo objetivo principal es retratar un episodio histórico (1492..., *Memorias...*, *Esmirna...*), y tercero, las obras en las cuales la ciudad no tiene un papel protagonista (*Playa nudista*, *Noche de independencia*, *El último Adán*).

A propósito del díptico apocalíptico (*La leyenda...* y *¿En quién...?*), López-Lozano habla de “alienación y pérdida de identidad” (2008, p. 198, la traducción es mía). La alienación es la “pérdida del sentimiento de la propia identidad” (DRAE). En *La leyenda...* aparecen unas muchedumbres espectrales caracterizadas por una apariencia de cuerpo, presas de la ciudad, encerradas en los coches atascados, el metro o las paredes de los inmuebles, y presas del tiempo presente, establecido por la cultura del olvido. Al destruir la naturaleza, la sociedad futura parece destruir también lo que hace del hombre un ser en la naturaleza, el cuerpo: el pueblo es un pueblo de fantasmas, es decir, “personas sin consistencia,

ni real existencia” (*Trésor de la langue française informatisé*, ya que esta definición no la proporciona el *DRAE*). La muchedumbre está presentada “más como un organismo múltiple que como cuerpos independientes, más como fantasmas del presente que como seres reales” (*La leyenda...*, p. 46). Estos seres fantasmales conocen de cerca la muerte, puesto que está presente por todas partes.

Moles y Rohmer indican que el grado de interacción de la gente en la calle disminuye con el aumento del número de personas. A propósito de una sociedad obstruida, dicen: “cuando la densificación de la «sociedad de la acera» pasa cierto límite crítico, ensimisma a los seres, elimina la convivialidad y transforma la circulación en la calle en un esfuerzo vehicular” (1982, p. 145, la traducción es mía). Este esfuerzo se produce varias veces en *¿En quién...?*, ya que en numerosas ocasiones se destaca la presencia molesta de una muchedumbre como una “burbuja que desaparecía y reaparecía” (*¿En quién...?*, p. 119) o “[m]asas de sombras vivas [...], más fantasmales que las de los muertos” (*¿En quién...?*, p. 188). La muchedumbre es tan grande que ya no se puede concebir como una suma de individuos, sino como un “organismo monstruoso, pero animado, de dos mil patas y mil cabezas” (*¿En quién...?*, p. 113). El mecanismo de pérdida de la identidad se activa mediante la sofocación: “una muchedumbre móvil y ubicua rodea instantáneamente al individuo, a todos los individuos, y lo sofoca, los sofoca” (*¿En quién...?*, p. 187). Se añade el adjetivo “espectral” a partir del momento en el que la gente ya no vive interiormente, vaciada de su identidad; Aridjis mismo da una definición del espectro como una persona “cuyo fin es inminente” (*¿En quién...?*, p. 13).

En las obras de contenido histórico pasado, la situación es un poco diferente. La muchedumbre no es espectral, sino parece de carne y huesos, con objetivos bien definidos. En *1492...*, la muchedumbre se compara con un animal varias veces. El relato empieza con una imagen de la multitud violenta, en 1391: “En torno del arcediano la chusma hurgaba, violaba, hería como una bestia de mil manos en los muebles desvencijados, en las ropas desgarradas y en los pisos picoteados” (*1492...*, p. 11). Alrededor de Vicente Ferrer, “el Ángel del

Apocalipsis” (1492..., p. 13), una multitud se comporta como si fuera Cristo; pacífica, se contenta con intentar tocarlo y cantar himnos; es interesante porque está presentada mediante las singularidades: “La chusma milagrera lo seguía, multitudinaria [...]. Doctos e indoctos, villanos y nobles, clérigos y mercaderes, hombres y mujeres debidamente separados por largas cuerdas de castidad, le regalaban pan [...]” (1492..., p. 15). Varias veces se considera “como un solo animal múltiple que se desata en varios miembros y cabezas y se aleja por lados distintos a la vez” (1492..., p. 125).

Porque las víctimas no eran santos ni dioses sino hombres y mujeres comunes horrorizados ante ese monstruo de mil caras y dos mil puños que se llamaba multitud, azuzando al sacrificio humano a los sacerdotes sanguinarios, que habían transformado las parábolas de amor en instrucciones de muerte y el paraíso prometido en infierno terrestre. Y como si yo mismo fuese un judío en la plaza de la Seo, por primera vez en mi vida vi los rostros hostiles vueltos hacia mí, fui consciente de mi cara, del peso de mi cuerpo, y, semejante a un animal acosado por carniceros y cazadores feroces, tuve miedo del hombre. (1492..., p. 176)

Además de una referencia clara a los sacrificios aztecas, encontramos aquí la situación de una muchedumbre alentando a la muerte. La sensación descrita por el narrador remite a la toma de conciencia de su singularidad individual frente a una multitud indiferenciada. La muchedumbre es agresiva y frenética contra los judíos y los moros: “A medida que se pronunciaron las sentencias más terribles la multitud se volvió más agresiva, sus gestos se hicieron más distorsionados y hubo gritos de deleite feroz.” (1492..., p. 178)

En *Memorias...*, en cambio, casi no se encuentran menciones de muchedumbres, puesto que la mayor parte del relato pasa en el campo. Se evoca una multitud, creada para oír del pregonero la muerte de Cortés, pero en la medida en que se hace una lista de las personas que asisten, con su nombre y profesión, no se trata del gentío anónimo y ciego.

No obstante, la muchedumbre adquiere en *Esmirna*... un papel inédito de protección del narrador. La diferencia reside en que en 1492... el narrador es un testigo exterior de las persecuciones de los judíos; en cambio, en *Esmirna*... el narrador es perseguido por los turcos. La multitud no está presentada como un verdugo o un obstáculo sino como una víctima, puesto que está compuesta de los refugiados bloqueados en Esmirna por la falta de barcos: “El pánico era contagioso. El griterío de mujeres y niños se oía a kilómetros de distancia como si una bestia de mil voces gimiera al mismo tiempo. Si bien una muchedumbre era ya excesiva, otras muchedumbres seguían volcándose en el muelle” (*Esmirna*..., p. 109).

Si el narrador siempre escapa de los turcos integrando la multitud, no comparte un objetivo con esa multitud y por ello precisamente es una multitud pacífica: “Su persona camuflada con la multitud no era un pase de libre circulación, era una contingencia compartida” (*Esmirna*..., p. 21). De todas formas, dentro de la multitud (*Esmirna*...) o fuera de ella (1492...), siempre se hace referencia a una sensación física: “Y él, en medio de ese colectivo del desamparo, como alguien que anda fuera de su envoltura corporal, se sentía vulnerable como un caracol sin concha” (*Esmirna*..., p. 20).

Por fin, otras obras integran el motivo de la multitud en la ciudad sin que el objetivo de la novela sea histórico. En *Playa nudista*, una de las pocas menciones es: “La multitud iba y venía como un animal perdido, encontrándose consigo misma en todas partes” (*Playa*..., p. 12), así que nos vamos a centrar en el caso de *Noche de independencia*, un relato corto en el que se representan las fiestas patrias en México, el 15 de septiembre, con todas las apariencias de un carnaval, por las máscaras, los colores, el ruido y “la multitud chaparra, ganosa de divertirse” (*Playa*..., p. 66). Se trata en este relato de una multitud formada por las necesidades de la fiesta. Se insiste en su monstruosidad pero también en partes de cuerpo, lo que la hace más viva aún: “la multitud parece un monstruo de cien mil cabezas, gritando con cien mil lenguas, mirando por doscientos mil ojos, oyendo con doscientas mil orejas, moviéndose con cuatrocientos mil pies” (*Noche de independencia*, p. 10).

tas mil extremidades, agitando un millón de dedos” (*Noche... en Playa...*, p. 71).

Una multitud en movimiento obstruye el paso hacia el otro lado de la ciudad, hacia el restaurant de Ricardo el Negro. Miles de caras desfilan ante mí, caras anónimas de mujer y de hombre, caras turulatas, truculentas, caras chatas de realidad, hambrienta de sueños. Desaparecen luego, una tras otra, en sucesión fatal, como un torrente de hermosura y fealdad, de sensualidad y de frustración condenado a la muerte. Caras de niñas recién [sic] lavadas, con sus pechos en ciernes. Caras adultas, morenas y magras, regordetas y empedradas. Caras misteriosamente sonrientes. Caras únicas en su banalidad, en su esplendor presente. Sus ojos me ven, los veo, son astros fugitivos, soles irrecuperables de un firmamento carnal, allí en la calle. [...] Mientras los miro fluir, aproximarse e irse, diferentes y ajenos, deseo ser cada uno de ellos, en su espacio variado, en su hacer irreparable, en su condición absoluta en el presente, en la calle (*Noche... en Playa...*, p. 130).

En esta cita se insiste en la individualidad de la cara y de la persona, pero al mismo tiempo estas caras están presentadas como si fueran máscaras en un carnaval grotesco. La unión grotesca de los contrarios (“hermosura” y “fealdad”; “esplendor” y “banalidad”) está particularmente presente. Se hace hincapié en el anclaje en la inmediatez, que corresponde al tiempo del carnaval. Además, el texto consta de un movimiento hacia la muerte (“muerte”, “fatal”), que se encuentra inmediatamente en tensión con la mención de caras jóvenes (“de niñas”) y llenas de vida (“sonrientes”). La noche de la independencia es en realidad una noche en la que se desvelan la dependencia y la alienación de los personajes. La muchedumbre se presenta en este caso como una metáfora al revés del título.

4. Deformaciones corporales

Al término de este capítulo, es necesario establecer un vínculo con las reflexiones abiertas por el primer capítulo sobre el lugar de la naturaleza en las obras de Aridjis. Al parecer, se relaciona la aniquilación de la naturaleza con la del cuerpo. En efecto, el cuerpo es lo que hace del hombre un ser anclado en la naturaleza; ahora bien, la materialidad misma de los cuerpos de los personajes está puesta en cuestión. En varias ocasiones el protagonista duda de la existencia concreta de su cuerpo:

Juan de Góngora sentía su cuerpo muy ligero, muy aéreo y muy ajeno. [...] [P]or la calle, los peatones lo atravesaban sin verlo, igual que si fuese imaginario. Esa noche del lunes, para cerciorarse de que él mismo era cierto, se pellizcó las manos (allí estaban), se tocó los pies (allí andaban), se miró de arriba abajo en un espejo (él era). A ratos no tenía conciencia de sus miembros, creía que iba en un cuerpo impropio, el suyo, y se dirigía a sí mismo como a otra persona (*La leyenda...*, p. 127).

El cuerpo capaz de atravesar las paredes (*La leyenda...*), de ser invisible (*Los invisibles*) o de servir de “sobre corporal” para un ser reencarnado (*La Zona...*) es un cuerpo que pierde su gravedad y su gravitación. El cuerpo deformado (enmascarado, monstruoso, amputado, híbrido, carnificado...) es un cuerpo que muestra diferentes grados de degradación de la corporeidad y, por ende, de la identidad única de cada ser humano. Los protagonistas de Aridjis, es un hecho, no tienen una identidad fuerte, que posean la voz narrativa o simplemente la focalización del relato. El personaje protagonista sirve en general de testigo, observador de la sociedad por la que deambula, y no se hace referencia a sus reflexiones personales o sus sentimientos.

En “El Edén destruido” se enseñó un mundo trastornado por la catástrofe; en “Adán enmascarado”, al enseñar la identidad trastornada de los personajes, se designa el mundo real que se esconde debajo de las máscaras y deformaciones grotescas. Así se señala me-

jor el olvido moderno del cuerpo y la supremacía de la mente típica de la racionalidad moderna.

Los diferentes análisis que se llevaron a cabo sobre la suerte del cuerpo en la sociedad distópica retratada en los dos primeros capítulos apuntan todos a la muerte. La muerte es el espectro de lo carnavalesco y lo grotesco y crea espanto al estar presente en la vida misma. De alguna manera, el problema de la identidad subrayado en el díptico histórico del pasado plantea el origen de la pérdida de corporeidad, o espectralización. En efecto, la pérdida de la identidad retratada en 1492..., *Memorias...* y *Esmirna...* es la pérdida de la identidad de una civilización antes que de un individuo. O, mejor dicho, la pérdida de identidad del individuo se efectúa a través de la pérdida de identidad de su civilización. En estos análisis del segundo capítulo se presentan la corporeidad y la identidad como máscaras que esconden un ser que ya no existe. Por eso la muerte ajena da energía a los protagonistas aridjianos: les quita por un instante el sentimiento terrible de vivir como muerto una vida sin sentido en un mundo sin sentido.

En “Una condición excepcional”, el ego del protagonista es por tener fama y siente la satisfacción de ser el único lejos de la muerte: al visitar un cementerio siente que no lo concierne. Esta satisfacción se parece a la del protagonista de “La Santa Muerte” (en *La Santa Muerte*), que escapa de la muerte; aquí está el final del cuento:

Por mi parte, no sin macabra satisfacción, no sin reírme, dando rienda suelta a mi imaginación, seguí a mi hermoso botín de piernas esbeltas en su recorrido por el rancho, [...] de cuarto en cuarto, hasta entrar al número cuarenta, hasta toparse con el hombre gorila: acribillado, *desenmascarado*, con sangre en la boca, con una cuerda de guitarra alrededor del cuello, tendido con los brazos abiertos sobre un lecho que no era para él. Casi me hubiera gustado estar allí con ella para observar su cara y para ver por sus ojos, mis ojos, a ese muerto que debí ser yo (*La Santa Muerte*, p. 150, el énfasis es mío).

La muerte quita las máscaras. Eso ocurre también en *La leyenda...*: cuando los agentes Saturno matan al Violador del Alba, cae la máscara y se dan cuenta de que es el general Tezcatlipoca. La muerte quita las máscaras, descompone el cuerpo y funde a todos en el olvido eterno.

Estos personajes grotescos y deformados tienen un impacto sobre el mundo que los acoge. Le otorgan un sentido tan vacilante y precario como su propia identidad. Es una máscara más que esconde un vacío ontológico. Debajo de la máscara no hay nada:

El *tzitzímitl* se desvistió. Se quitó la tilma, el *maxtlatl*, los *huaraches*, las patas. Se quedó desjarretado, casi transparente. Exhibió su cuerpo lleno de desfiguraciones, mutilaciones, cicatrices. Cuando se hubo despojado de las caderas, el pecho, los ojos, la cabeza, no hubo nada (*La leyenda...*, p. 173).

Los personajes corresponden a la estética grotesca y sufren la pérdida de su cuerpo, por carnavalización (juego con la muerte), prostitución (cosificación del cuerpo) o colectivización (dilución en la masa). La caída grotesca del ser humano, si bien no se puede evitar, contiene en ella una posibilidad de redención. Las teorías carnavalescas se fundamentan en el principio de la muerte fecunda, como la imagen de la Biblia: “si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda él solo; pero si muere, da mucho fruto” (Jn, 12: 24). En Aridjis, la salvación que acompaña la caída grotesca es el amor, como expresan las palabras finales del primer capítulo de *El último Adán*: “[D] escarnados los cuerpos, sólo queda el amor” (*El último Adán*, p. 145).

En casi todas las obras de Aridjis, el protagonista tiene una pareja, real o fantasmada. El cuerpo es un intermedio entre la identidad propia y la identidad ajena –la alteridad–. La ambivalencia del cuerpo como umbral hacia el interior –el yo– y hacia el exterior –el otro– se expresa particularmente en la sexualidad. Le Corre (2010) interpreta la “poética del desastre” de Aridjis como una llamada para una nueva actitud: el acto amoroso adquiere en este contexto una dimensión biológica y antropológica fundamental. Revisitemos brevemente las

obras estudiadas con este prisma. En *El último Adán*, hay una recurrencia obsesiva de actos amorosos a lo largo de la obra: esqueletos en posiciones lascivas o sobrevivientes en actos sexuales. En *Perséfone*, el narrador está enamorado de Perséfone, hasta el punto de vivir con ella y aceptar ser el testigo de sus noches de prostituta, incluso aceptar que se vaya un tiempo con otro hombre. La dificultad –casi imposibilidad– de esta situación parece ser compensada por los encuentros sexuales que tiene con ella: “Veo cómo entro a su cuerpo como a una tumba, cómo emerjo de él como un resucitado, cómo yazgo después, lento para pensar y tembloroso” (*Perséfone*, pp. 195-196). En *Playa nudista* y “La calle de las vidrieras”, si no se habla realmente de amor sino de atracción sexual, tampoco se trata de una relación utilitaria entre las personas sino de una búsqueda real que adquiere acentos metafísicos. El protagonista de *Playa nudista* busca a su encuentro de una tarde hasta encontrarla; el de “La calle...” busca a la prostituta de sus sueños y prepara el encuentro con esmero, como para escapar de la muerte, o al menos vivir hasta el final. “Vivir” se entiende, en estos casos, como compartir una relación sexual y/o amorosa especial, poco importa su profundidad o su duración, con alguien.

La reflexión se puede ampliar hacia otras obras que no conforman este capítulo. En *La leyenda...*, Juan de Góngora empieza una nueva vida en un nuevo mundo con su novia, Bernarda; en *¿En quién...?*, la gigante Yo hace lo mismo con el gigante Baltazar, y otros personajes forman parejas fuertes; en *Gran teatro...*, algunas piezas se componen de diálogos entre parejas (Adán-Nada, Él-Ella, etc.); en *La Zona...*, también deambulan varias parejas fuertes; en *Noche de independencia* Arturo está entre dos mujeres; en *Esmirna...*, Nicias escapa de los turcos al tener como objetivo reencontrarse con Eurídice. En el díptico histórico del pasado, además de asumir plenamente la voz narrativa sólo cuando está en compañía de Isabel, su esposa, y luego buscarla a través de toda España, Juan Cabezón mantiene con ella una relación especial, duradera y profunda, que se presenta como en las antípodas de una sociedad que divide a la población según su religión:

Nuestros cuerpos fueron así reconciliados, no por la Iglesia de los inquisidores, pero por el amor; si no en una sola carne, en un mismo deseo. El lenguaje mudo de los miembros habló sin más lapsos que sus propios sudores, fatigas y dudas. Y doncella que no había conocido varón bajo mis brazos se hizo dueña. Dueña, no diosa de pechos breves, tobillos y muñecas finas, no virgen pintada en una iglesia o soñada en una celda, dueña verdadera (1492..., pp. 131-132).

Las relaciones de la generación siguiente hacen eco a esta relación conyugal vivida por el narrador.

Ahora bien, se puede comprobar que la salvación por el amor no es realmente fecunda, en el sentido de que se toma en consideración el único amor entre un hombre y una mujer, sin mencionar la posibilidad de un niño. En *La leyenda...*, hay una escena de parto, pero el recién nacido es el dios azteca Xipe Tótec, un dios horrendo del sacrificio humano. En 1492..., Juan Cabezón e Isabel tienen un hijo, pero este hijo muere en *Memorias...* sin descendencia. Los personajes de niños brillan por su ausencia protagonista; en algunas obras, se mencionan para resaltar la barbarie de la que son víctimas (en *¿En quién...?* y en *Esmirna...*, por ejemplo). Tal vez tendría que hablar de “amores” en el sentido de Ortega y Gasset de “historias más o menos accidentadas que acontecen entre hombres y mujeres” (1995 [1939], p. 55), que él no considera a la altura del amor. Tal vez se confundió entre los apetitos carnales y los sentimientos. El problema es que en la obra de Aridjis, también poética, se considera el acto sexual como la señal de un amor profundo entre las dos personas; más bien, el acto sexual adquiere en Aridjis –más allá del amor que pueda existir o no entre los personajes– un valor de signo del ideal amoroso, un valor de creación. Por eso se designa a Aridjis como un poeta del amor.

A veces uno toca un cuerpo y lo despierta
 por él pasamos la noche que se abre
 la pulsación sensible de los brazos marinos

y como al mar lo amamos
 como a un canto desnudo
 como al solo verano

Le decimos luz como se dice ahora
 le decimos ayer y otras partes [...] (Aridjis, 2002, p. 76).

El amor y el arte, pues, desempeñan un papel significativo en las pinturas desalentadoras del mundo y del cuerpo: en ello vemos, de nuevo, el proceso de inversión que sostiene toda la obra de Aridjis. Los protagonistas, al tener un objetivo que implica a la pareja, se erigen contra una sociedad que encarna el miedo. Su objetivo es íntimo y les confiere un impulso mayor. Por lo tanto, piensan mejor que si se focalizaran sólo en el miedo, como es el caso cuando uno está solo: llega a ser más descuidado. La sociedad que difunde el miedo —que es una emoción que toca particularmente al cuerpo, porque el miedo es en sí el miedo a la muerte, a la destrucción del cuerpo— puede ser tanto una sociedad corrupta y violenta (*La leyenda...*, *¿En quién...?*, *La Zona...*), una sociedad que está en guerra (1492..., *Memorias...*, *Esmirna...*), una sociedad postapocalíptica (*El último Adán*, *Gran teatro...*) o una sociedad caracterizada por la *Unheimliche* de la “era del vacío” (Lipovetsky, 1983) (*Playa...*, “Una condición...”, “La calle...”). A este respecto, el poema “Desencapsulamiento” (1963) funciona como manifiesto literario de Aridjis. Valga este poema como transición hacia el siguiente capítulo, por sus acentos míticos y cíclicos:

DESENCAPSULAMIENTO

Yo recomiendo el magnicidio.

Yo digo: asesinemos al poderoso, al que conduce, encauza, somete, habla por todos, y ha tomado los lazos y el látigo.

Y digo también que cometeremos un segundo magnicidio. Porque el primero en la purificación será remplazado por otro. Y esperaremos.

Y el aire será más limpio mientras tanto. Y haremos el amor.

Y caminaremos por las calles lluviosas.

Sin rumbo, tomados de la mano: tu mujer y tú, tu hijo y tú, mi mujer y yo. Y reiremos.

Y el aire será más limpio mientras tanto. Y seguiremos esperando.

Y habrá un tercero que suceda al segundo poderoso asesinado. Y lo mataremos también.

Y el aire seguirá limpio.

Y nuestras manos serán como héroes necesarios.

Pero vendrá un cuarto, un quinto, un sexto, un noveno, un décimo, un vigésimo, un centésimo, un milésimo que remplazarán y serán remplazados a su vez.

Porque los hemos de matar a todos.

Hasta que el poder inspire miedo. Sea una condena de muerte, un pedestal dorado pero deleznable.

Así purificaremos la vida.

Levantaremos nuestros nuevos poderes: el sol, la noche, el viento, la lluvia, el amor, la solidaridad, los cuerpos.

Sobre el hombre con vocación al poder, y sus intermediarios, y sus mensajeros y sus siervos, sus apologistas y sus profetas, nuestros poderes (Aridjis, 2002, pp. 51-52).

CAPÍTULO III

EL EDÉN DESCREADO

Este capítulo trata de la fuerte carga mitológica –griega, cristiana y precolombina– de la obra de Aridjis. Particularmente presentes son los mitos de la creación, que Aridjis recupera para trastornarlos. Los convierte en variantes modernas de mitos de la descreación, que responden a una lógica de crítica de las acciones del hombre sobre la creación. Los tiempos míticos de los principios de una civilización están situados en lugares muy poco definidos y considerados como paraísos, lo cual nos reenvía a la doble significación de la palabra “utopía”. Si las utopías designan lugares, los mitos consisten en una estructura particular: en *El último Adán* se trata del relato de creación del Génesis; en *Perséfone*, del mito griego de la diosa de los infiernos y de la primavera; en *Esmirna en llamas*, del mito de Orfeo contado por Homero; en *La leyenda de los soles*, del mito azteca de la creación de los soles. El trabajo de Aridjis consiste, paradójicamente, en usar los mitos, que hablan de la fundación de una civilización, para describir lo que considera como el final y la destrucción de esta civilización. La inversión de los mitos de la creación, que es una operación de transformación, ayuda al autor a metaforizar el mundo real marcado por la pérdida de la naturaleza, de la humanidad y de la cultura.

Se puede contemplar la obra de Aridjis como una obra que lleva a cabo juegos críticos sobre la tradición a través de las mitologías, puesto que son el fundamento de las civilizaciones. Determino tres tipos de juegos: los juegos con la *tradición* literaria a través del paratexto, los juegos *textuales* con los relatos míticos y los juegos de

superposiciones de tradiciones mitológicas. “En los márgenes del texto” se estudia el conjunto de las obras y su relación con la biblioteca del autor, a través del paratexto. En “Inversiones textuales” se analizan dos textos que reflejan el tratamiento reservado a los intertextos: con *El último Adán*, que invierte la creación del mundo y del hombre en el Génesis, así como la creación de la Nueva Jerusalén en el Apocalipsis, se analiza el proceso de inversión reservado al intertexto judeocristiano; en *Perséfone* el mito de Perséfone como mito de la primavera se actualiza en una prostituta que pertenece a la noche; la referencia al intertexto clásico griego funciona en un proceso cíclico y cerrado, reflejándose a sí mismo de manera infinita. Por fin, “Superposiciones míticas” remite a una superposición de capas; se investiga el sentido de la mezcla de tradiciones judeocristiana y griega en *Esmirna...* y la mezcla de tradiciones azteca y judeocristiana en *La leyenda...*

1. En los márgenes del texto: la biblioteca aridjiana

Como primer acercamiento a la intertextualidad en la obra de Homero Aridjis, propongo el análisis de un fenómeno particular propio del autor: el aprovechar el espacio del paratexto para colocar varios epígrafes liminares e indicar fuentes bibliográficas en algunos casos. En ello se ven las huellas de la relación muy fuerte y dinámica de Aridjis con su biblioteca y del diálogo constante con los autores que lo precedieron. Tampoco es casual que Aridjis se sirva del paratexto para enmarcar sus textos, pero no dentro del mismo texto.

En *Seuils*, Genette reflexiona sobre el paratexto, que según él tiene una función de adaptación: es “una suerte de esclusa que les [a los lectores] permite mantenerse «al nivel» o si se prefiere, una cámara que permite al lector pasar sin demasiada dificultad respiratoria de un mundo al otro” (1987, pp. 374-375, la traducción es mía). Distingue el paratexto editorial (la tapa, la contratapa) y el paratexto autoral. Es este último el que me interesa particularmente: prefacios, prólogos, títulos, notas, epígrafes. La obra de Aridjis

integra principalmente dedicatorias,⁴⁴ epígrafes y uno que otro “apéndice”. Los llamo así para distinguirlos de los epígrafes y no para designar un lugar en el objeto libro. Los “apéndices” se sitúan tanto al principio como al final, dependiendo de la obra: prólogos, postfacios, archivos fotográficos, bibliografías.

1.1. En el umbral: los epígrafes

“Epigrafiar” es un arte peligroso. Para empezar, el lugar donde los epígrafes se sitúan, entre el título y el texto, es a la vez estratégico y olvidadizo. Estratégico, ya que el epígrafe, si es leído, ocupa un espacio propio, sin riesgo de verse disuelto en el texto. Sin embargo, al contrario del título y del texto del libro, los epígrafes corren el “riesgo” de no ser leídos; y al mismo tiempo, en la medida en que los epígrafes no son del autor del texto (esta afirmación no es totalmente correcta en el caso de Aridjis, pero sigamos), no son el objeto principal de la atención del lector. Luego, otros parámetros convierten el arte de epigrafiar en una empresa arriscada. Elegir el formato, la cita, el autor, la lengua y el número de los epígrafes es complicado: ¿qué efecto tendrá un epígrafe demasiado largo? ¿No traducido? ¿Perdido en una masa de otros epígrafes (el máximo parece ser tres)? ¿De un autor demasiado (des)conocido?

En el caso de Aridjis, el primer riesgo (la no-lectura) se puede considerar como evitado porque sus epígrafes en general rellenan casi una página entera, cuya presencia es difícilmente eludible. En cambio, no evita todos los otros riesgos: número elevado de citas (tres mínimo), autores completamente desconocidos (en realidad ficticios), citas en francés, italiano, inglés, español antiguo... La particularidad de estos epígrafes, además de su cantidad, es la mezcla de epígrafes alógrafos y de epígrafes ficticios, los cuales emanan de la obra ficticia que habría escrito el protagonista de la obra de Aridjis. Como están presentados como verídicos, hace falta leer la

⁴⁴ En general, se trata de una variación de “A Betty, Chloe y Eva”, su mujer y sus dos hijas.

obra para darse cuenta de la superchería. Este juego de mezcla empieza con *La leyenda...* (1993), cuando el juego de los epígrafes –en la prosa– empieza realmente con la segunda edición, modificada, de *El último Adán* (1986).

Genette metaforiza el epígrafe como “orilla de obra” (1987, p. 147, la traducción es mía) y le otorga cuatro funciones. El epígrafe, como umbral, establece una relación con lo que viene antes de él –el título de la obra– o con lo que viene después de él –el texto mismo de la obra–: en el primer caso, el epígrafe sirve de *justificación* del título (modifica el sentido del título, o el título modifica el sentido del epígrafe); en el segundo, sirve de *comentario* del texto, cuya significación precisaría. La tercera función es una suerte de *garantía* o de *filiación* dada por el autor y no por el contenido del epígrafe. En fin, la cuarta función es la del *efecto-epígrafe* que consiste en inscribir, por la sola presencia –o ausencia– de epígrafes, la obra en cierta tradición. Escuchemos a Genette en este aspecto:

La presencia o la ausencia misma de epígrafes firma, con algunos errores posibles, la época, el género o la tendencia de un relato. El epígrafe es una señal (que quiere ser *indicio*) de cultura, una clave de intelectualidad. Es un poco, ya, la coronación del escritor, que con él elige a sus pares, por tanto su lugar en el Panteón (1987, p. 163, la traducción es mía).

Dado que la práctica del epígrafe está casi omnipresente en la obra de Aridjis, se puede aludir a la cuarta función designada por Genette. La gran curiosidad de Aridjis, que se manifiesta en el eclecticismo de sus lecturas, encontraría en los epígrafes un lugar de expresión. El diálogo con obras anteriores de horizontes diferentes parece ser importante para el autor; fuera de los epígrafes, se puede pensar en las diferentes alusiones literarias diseminadas en el texto mismo de las obras, así como la necesidad de añadir una bibliografía a las obras que retratan eventos históricos pasados (*1492...*, *Memorias...* y *Esmirna...*).

En este apartado, examino la mayoría de los epígrafes del autor para dar a entender la naturaleza del juego intertextual establecido

por Aridjis al analizar de manera contrastiva los epígrafes “reales” (alógrafos) y los epígrafes “ficticios” (implícitamente autógrafos). Por ello, los analizo de manera separada sin tomar en cuenta el eventual juego de eco entre los diferentes epígrafes que introducen cada obra. Es el fenómeno epigráfico aridjiano el que me interesa aquí, no tanto la relación que establece cada conjunto de epígrafes con el texto correspondiente.

Los epígrafes alógrafos, que corresponden, pues, a un uso “normal” o “clásico” de la epigrafía, se pueden clasificar de dos maneras. Si miramos las tradiciones de las que son originarios, notamos cuatro fuentes principales: la tradición clásica griega, la tradición precolombina, la tradición judía y cristiana y la historia de la Conquista. A estas fuentes principales debemos añadir diversas fuentes literarias y científicas. En general, el tipo de fuente concuerda con el tipo de obra; la historia de la Conquista en *Memorias...*, la tradición precolombina en *La leyenda...*, etc. Es de notar que no se encuentran citas de autores contemporáneos a Aridjis: esta ausencia notable se puede explicar por la voluntad del autor de demarcarse de sus contemporáneos, de no encajar.⁴⁵ Parece preferir referirse a una tradición más asentada y antigua.

También se pueden clasificar los epígrafes en función de su motivo. En este caso se destaca primero la destrucción, que reconcilia todas las tradiciones, luego la creación, y por fin las referencias a fe-

⁴⁵ Matizo esta afirmación para su obra poética: allí sí se encuentran citas de diferentes poetas más cercanos con quienes dialoga. Por ejemplo, dedica *Los ojos desdoblados* (1960) a Juan José Arreola, su primer maestro, y pone el poemario bajo los auspicios de Lorca, con una cita sobre el tema de predilección de Aridjis, la luz: “Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo”. En general, las citas de otros poetas (en *Los ojos desdoblados*, se trata de García Lorca, Éluard, Huidobro, Alberti y Neruda) le permiten empezar un poema o crear una variación del poema ajeno. Por ejemplo, todavía en *Los ojos desdoblados*, cita a Éluard (“*Elle a la forme de mes mains/ elle a la couleur de mes yeux*”) y empieza su propio poema de la siguiente manera: “Tiene la medida de mi sueño,/ los ojos de mi infancia” (2002, p. 13); se trata de una transposición de Éluard. Más lejos, un verso de Huidobro, reproducido como primer verso del poema de Aridjis, le permite arrancar y producir otro poema: “Tú has escondido la luz en alguna parte” (2002, p. 28). De manera general, la intertextualidad en la poesía de Aridjis está muy presente y se nota a través de las influencias bíblicas y mitológicas, reconocibles por referencias explícitas (“Circe” o “Leda”) o implícitas (“Construyo tu alabanza/ en la sequedad de mi costado” (2002, p. 56), para remitir al Adán del Génesis, en *Antes del reino* (1963/1966)).

nómenos supernaturales. Privilegio aquí esta clasificación porque me parece responder a cuestionamientos más transversales del autor. Además, examino el juego con las diferentes tradiciones en el seno mismo de los textos en el resto de este capítulo. Me limito al estudio de los epígrafes cuyo motivo es la destrucción; nos dan bastante materia para trabajar.

Todo Olimpo será destruido, rodarán por las calles de Esmirna los mármoles blancos de Poseidón
y los cuerpos violados de Afroditas vivas. Hieros logos de los misterios del Eleusis (*Esmirna...*).

[...] aquella noche y aquellas tinieblas serían perpetuas [...] de arriba vendrían los *tzitzimime*.

Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Libro Séptimo, Cap. XL, 4 (*La leyenda...*).

*Godi, Messico, poi che se' si grande che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande!* Dante Alighieri, *Inferno*, Canto XXVI
(*Los perros...*).

Estos tres epígrafes, además de ser extraídos de la tradición griega, precolombina y cristiana, conciernen a una destrucción que se relaciona con el infierno. El *Hieros logos* es poesía órfica, lo cual no es de sorprender, puesto que introduce *Esmirna...*, cuyo protagonista es una especie de nuevo Orfeo que baja a los infiernos. Por la mención de la ciudad se refiere al título y hace puente con la novela, arrojándole otra luz y permitiendo que las numerosas chicas violadas por los turcos en *Esmirna...* sean asimiladas a Afroditas y la ciudad al Olimpo. Esta interpretación de la novela la sugiere la cita, no la novela.

La segunda cita es extraída de un libro clave para Aridjis, que lo considera esencial para comprender la historia de México. Hace alusión a los monstruos del apocalipsis azteca, que bajarían en la tierra y sembrarían el terror; en la novela de Aridjis, *La leyenda...*,

aparecen estos monstruos. La cita sirve entonces de explicación previa –los *tzitzimime* no son monstruos muy conocidos, ni siquiera de los propios mexicanos– y de anuncio del tono apocalíptico de la novela, que nada en el título dejaba presagiar. Al mismo tiempo relaciona una historia anclada en un México contemporáneo al México precolombino gracias a una fuente de la época colonial: Aridjis subraya de esta manera lo que para él parece ser un hilo conductor uniendo las tres épocas de México, a saber, oscuridad y destrucción. También es una manera de hilvanar el pasado, el presente y el futuro en un *continuum* que responde a la preocupación del autor de no olvidar el pasado.

Como enseña de manera muy clara el esmero con el que Aridjis elige y trabaja sus epígrafes, la cita de Dante merece mucha atención. No traducida, indica un muy buen conocimiento de la obra de Dante y una voluntad de ser fiel a su palabra. Al mismo tiempo, esta táctica se revela puro engaño, puesto que deforma la cita de Dante, lo cual puede pasar desapercibido para el profano. Al cambiar el “Fiorenza” de la cita original por “Messico”, México, Aridjis pone en boca de Dante una palabra imposible: Dante vivió de 1265 a 1321, en una época en la que el Nuevo Mundo aún no había sido descubierto por los europeos. El anacronismo forma parte de un juego paródico, que se refuerza por el hecho de que se asimila más claramente que en ninguna otra parte México al infierno, y al infierno dantesco, no precolombino. La novela en que se inserta, *Los perros...*, sitúa la acción en Ciudad Juárez y el título se refiere a los xolos, perros que acompañan al alma en todo su camino por el inframundo. El autor expresó claramente la relación que efectuaba entre Ciudad Juárez y los círculos del infierno dantesco, y en este caso la cita añade un elemento más al título, que sólo se refería al “inframundo” de los mayas. La deformación de la cita de Dante muestra la libertad de Aridjis en cuanto a la tradición; las citas alógrafas parecen estar al servicio de su obra, y no objetos de homenaje o veneración.

Las dos citas siguientes también se vinculan con la destrucción y la distopía, pero en vez de referirse a mitos, se refieren a la historia, la de los judíos, en el caso de 1492...:

Desde el día en que partimos de nuestro país para el exilio, la persecución no ha cesado, porque desde nuestra juventud ella nos ha educado como un padre, y desde el vientre de nuestra madre ella nos ha guiado. Moisés Maimónides, *Epístola sobre la persecución o Tratado sobre la santificación del Nombre* (según Job, 31:18) (1492...).

y la de la Revolución mexicana, en el caso de *Los perros...*, aunque la asimilación entre la cita y la obra se haga por el carácter espectral de las ciudades que sufren muchas muertes y por las balaceras que recuerdan los enfrentamientos de Ciudad Juárez:

Y la fusilería grabó en la cal de todas las paredes
de la aldea espectral, negros y aciagos mapas,
porque en ellos leyese el hijo pródigo al volver a su umbral
en un anochecer de maleficio
su esperanza deshecha. Ramón López Velarde, “El retorno maléfico”
(*Los perros...*).

La primera cita, del filósofo cordobense, remite al tópico del judío errante y perseguido. Engaña al lector en el sentido de que no se refiere a la situación del personaje del título, Juan Cabezón, sino a la de su mujer y de los otros personajes judíos de la novela. Es interesante también que el final de la novela –el exilio de los judíos de España en 1492– sea una ilustración de las palabras “partimos de nuestro país para el exilio”. Pero aun así, la cita no propone una interpretación diferente de la novela, simplemente anuncia que la novela será una variación del tema del exilio.

La segunda cita, la única de un autor muy cerca de Aridjis en el tiempo y en el espacio, es extraída del largo poema del mexicano López Velarde, a quien Aridjis admira, escrito en el contexto de la Revolución mexicana. De manera muy interesante, el extracto, co-

locado al inicio de *Los perros...*, hace referencia al sentimiento de extrañeza del hombre que regresa a un lugar de su vida, que encuentra destruido o abandonado. Esta situación es la de *Pedro Páramo* de Rulfo; encontramos un eco de la misma situación en *Esmirna...* La red de significantes despertados por la palabra “espectral” echa una luz especial sobre la novela de Aridjis. Junto con la deformación de la cita de Dante, permite insistir en la dimensión especialmente mexicana de la novela *Los perros...*, en el sentido geográfico (el país) y literario (la espectralidad de la realidad, tanto por la presencia muy fuerte de la violencia y la muerte como por la presencia de huellas “mágicas” precolombinas).

Un último caso de epígrafes de destrucción es el de *El último Adán*. En este libro, que consta de cuatro capítulos, dos están encabezados por un epígrafe (versión de 1982) y todos en la versión de 1986. Puede parecer contradictorio con mi afirmación anterior sobre el hecho de que no hay en Aridjis epígrafes internos; sin embargo, el caso de *El último Adán* es especial, puesto que se puede considerar el libro como compuesto por cuatro capítulos o cuatro novelas breves, como hacen algunos críticos. El primer epígrafe, de Horacio, no se entiende en el contexto de descripción de la creación genésica al revés y de recorrido del último hombre y de la última mujer en la Tierra:

Ira furor brevis [sic] est. Horatio [sic] (El último Adán, 1982).

Ira furor brevis est. Horacio (“La ira es una locura breve”, El último Adán, 1986).

La cita no deja lugar a muchas interpretaciones: se trata de identificar la ira con una locura momentánea. Si la locura se puede entender como la locura destructiva del hombre, no se puede identificar al autor de la ira: Dios, muchas veces presentado mediante su ira, ya no está presente, el hombre es víctima de él mismo y la Tierra es una víctima del hombre. La referencia a Horacio se entiende por el contexto del que está extraída: se trata de una carta a Lollius en la que se menciona la *Ilíada*, “poema que contiene las agitaciones insensatas

de los reyes y los pueblos” (Horacio, 1939, p. 40, la traducción es mía), y la *Odisea*. La referencia encuentra su sentido en el objetivo de la carta de Horacio: prodigar una serie de consejos a favor de la moderación y contra las pasiones de toda índole, ira incluida.

El segundo epígrafe, en cambio, se relaciona de manera muy clara con la obra, puesto que la catástrofe se debe a una explosión nuclear. La cita de Oppenheimer, en el contexto de un apocalipsis hecho por el hombre, encaja perfectamente. Remite a lo nuclear explícitamente, dilucidando el origen de la catástrofe.

There floated through my mind a line from the Bhagavad-Gita in whicha [sic] Krishna is trying to persuade the Prince that he should do his duty: “I am become death, the shatterer of worlds”.

J. Robert Oppenheimer (“Los límites del crepúsculo”, *El último Adán*, 1982).

There floated through my mind a line from the Bhagavad Gita in which Krishna is trying to persuade the Prince that he should do his duty: “I am become death, the shatterer of worlds”.

J. Robert Oppenheimer (“Los límites del crepúsculo”, *El último Adán*, 1986).

Entre las dos versiones se han corregido los errores. Los dos últimos capítulos reciben un nuevo epígrafe en la nueva versión de 1986. Un tercer epígrafe se añade en la segunda versión:

El Quinto Sol: Signo 4 Ollin (4-Movimiento).

Se dice Ollintonatiuh (Sol de Movimiento) porque se mueve, sigue su camino.

Según dijeron los viejos, en él habrá terremotos, hambre general, y así pereceremos.

Anales de Cuahutitlán (“La ciudad sin nombre”, *El último Adán*, 1986).

En el relato más universal de Aridjis, es sorprendente la referencia a la leyenda azteca de los soles y el fin del Quinto Sol, puesto que el apocalipsis es nuclear y no tiene ninguna relación con los terremotos. Este epígrafe parece situar demasiado la obra, enmarcarla en un lugar que no le corresponde, porque los elementos textuales de *El último Adán* simplemente no lo permiten, al situar la acción en un no-lugar. Sin embargo, se puede interpretar la referencia a la leyenda azteca como una prueba más de la coherencia de la visión aridjiana que consiste en interpretar la realidad con el rasero de la catástrofe:

El fuego elemental purificará los elementos, los renovará y los hará sutiles.

Ruysbroeck ("La tierra transfigurada", *El último Adán*, 1986).

El último epígrafe se relaciona con el capítulo, que trata de la renovación de la tierra después de la destrucción, pero esta renovación no se hace por el fuego, sino por el amor.

Ruysbroeck es una fuente fundamental; dos epígrafes suyos ya abren el poemario *Los espacios azules* (1969). Este extracto del capítulo XXXVII de su *Tratado del reino de los amadores de Dios* se puede interpretar de forma ecológica. *El último Adán* (en su primera versión), por ser una reescritura de la Biblia, es casi un relato mítico, desprovisto en su mayor parte de marcas temporales y geográficas. La segunda versión pierde de cierta manera su unidad y su carácter mítico, por la revisión completa del contenido (que esta vez añade marcas temporales y geográficas) y las referencias mediante citas, que dividen el relato y lo colocan en un espacio literario particular. Sin embargo, permite unir una vez más la preocupación ecológica y el interés por loprecolombino.

Termino este estudio de los epígrafes alógrafos por dos otros, que salen del tema de la destrucción, pero que son interesantes por otras razones. Pocos epígrafes apuntan sólo al autor, como garantía o filiación. Considero que apuntan sólo al autor citas que no tienen un vínculo directo con el texto ni con el título (la cita de Horacio que

analicé puede entrar en esta categoría). En este caso está Baudelaire, con una cita muy conocida; la referencia a Baudelaire es una referencia a la figura del *flâneur*, como lo es el protagonista de *Los invisibles*.

Tout pour moi devient allégorie.

Charles Baudelaire, “Le Cygne” (*Los invisibles*).

El hecho de citar en francés tiene sentido en una obra situada en París, que Aridjis escribió durante una estancia de unos años en París. Podríamos ver en París una alegoría de la ciudad universal, o de México, en el contexto de la novela *Los invisibles*, lo cual corresponde al trabajo de Aridjis en toda su obra narrativa.

El último epígrafe de esta sección es interesante porque es el único utilizado al revés:

¡Huid de la prostitución! “Todo pecado que pueda cometer el hombre está fuera de la esfera del cuerpo”, pero el que practica la prostitución peca contra su propio cuerpo. ¿Es que no sabéis que vuestro cuerpo es templo del Espíritu que está en vosotros y os dedica a Dios?

San Pablo, *Segunda Carta a la Comunidad de Corinto* (“La calle de las vidrieras”, *La Santa Muerte*).

En la medida en que este relato se centra exclusivamente sobre la prostitución, sin ninguna intencionalidad moral, el epígrafe bíblico se lee de manera irónica. Aridjis explica que lo impactó mucho que una sociedad muy puritana haya hecho realidad las vitrinas de prostitución. El epígrafe invita a leer el cuento de manera irónica.

Por otra parte, los epígrafes ficticios que abren las obras de Aridjis son particularmente interesantes y reveladores de los juegos del autor con su propia producción y con la tradición literaria. Se trata de epígrafes autógrafos, es decir, firmados por el autor de la obra que sigue, pero no están presentados como tal: están firmados por un autor aparentemente desconocido, con una obra también desconocida, y nada deja suponer que es en realidad un personaje de ficción inventado por Aridjis. En general, el personaje-autor es el

protagonista de la obra que se lee a continuación; pero nunca, en la obra, se menciona que el personaje es escritor y haya redactado memorias, cartas o cuadernos, como dejaba sugerir el epígrafe. Entonces, el epígrafe es doblemente ficticio y también doblemente engañoso: no sólo no respeta la tradición epigráfica que consiste en citar a otro autor real sino que además ni introduce un elemento que sería real en la ficción que sigue el epígrafe.

El inicio de este juego se hace en *La leyenda...*, la primera novela claramente fantástica y futurista de Aridjis. *El último Adán* es su primera novela futurista, pero la determina más una condición “realista” (qué pasaría si hubiera una guerra nuclear) que fantástica como es el caso en *La leyenda...* (qué pasaría si la leyenda de los soles de los aztecas se cumpliera). En resumen, la prosa aridjiana anterior a *La leyenda...* fue el fruto de largas investigaciones por parte del autor: estudió las consecuencias físicas de las explosiones atómicas para *El último Adán* y, en su díptico histórico –1492... y *Memorias...*–, publicó la bibliografía histórica que consultó. El epígrafe de *Memorias...*, el único ficticio de una obra histórica, es el falso poema del conquistador Gonzalo Dávila, que terminará convertido en el dios prehispánico Tezcatlipoca, el cual se sacrifica para permitir un nuevo ciclo de cincuenta y dos años. El falso poema sobre la ira recuerda la misteriosa cita de Horacio. Lo único que reúne las dos obras es la destrucción de un mundo a causa del hombre.

Una ira más grande que el pecho, más crispada que el puño,
 más crujiente que el diente, más aguda que el ojo,
 una ira que no cabe en el mundo
 Gonzalo Ávila (*Memorias...*).

En cambio, *La leyenda...* se escribe mientras Aridjis inicia su trabajo como ecologista a partir de 1985 y es una obra fantástica, resultado logrado de las creencias apocalípticas precolombinas y del apocalipsis cotidiano de la ciudad de México. El epígrafe ficticio es el siguiente:

Todo parecido físico, moral o imaginario de los personajes de esta obra con personas vivas, difuntas o fantásticas no es mera coincidencia, es intencional.

Juan de Góngora, *Memorias de Intramuros (La leyenda...)*.

Doble juego intertextual aquí: la referencia a la frase canónica utilizada en las ficciones para eximir al autor de toda acusación de violación de la vida privada se ve invertida y así reivindica un parecido con la realidad –lo cual es efectivamente el caso, de cierta manera, como prueban los análisis de esta tesis–. Es una manera de prevenir que, a pesar de sus aires fantásticos, el relato es realista. Pero la “realidad” reivindicada se compone de “personas vivas, difuntas o fantásticas”, esta última palabra poniendo en contradicción el sentido mismo de “realismo”. A su vez, esta contradicción remite al deseo del autor de escribir una obra que formara parte de un –inventado– “realismo fantástico” que se parece, obviamente, al realismo mágico latinoamericano. La misma contradicción la encontramos en el título de la supuesta obra del protagonista de *La leyenda...*, Juan de Góngora: *Memorias de Intramuros*. Las memorias, tradicionalmente, son uno de los géneros menos fantasiosos de la literatura. Pero el objeto de estas memorias sí lo es: a la lectura de la obra, “intramuros” ya no se puede interpretar como “las memorias de Juan de Góngora en la ciudad de México” sino como “las memorias de Juan de Góngora en las paredes mismas”, ya que el protagonista es capaz de atravesarlas.

La particularidad de los epígrafes de *¿En quién...?*, que forma un díptico con *La leyenda...*, es que todos son ficticios. La última cita es de la protagonista autobiógrafa de la novela, que está presentada como la autora de la misma, en lugar de Homero Aridjis.

Cuando dejes de ver tu rostro en el espejo,
entonces hallarás tu imagen.

Arira (Ana Sitges), *Ansiedades de una actriz en el fin de los tiempos*.

Si ella es el cuerpo,
yo soy la sombra.

María (o Rosalba) Sitges, *Sobre la otra persona en el espejo*.

En la realidad, la salida es por la puerta.

En la fantasía, la salida es por la pared.

Decires de Atlapetes y Pezopetes, *En el adentro del afuera*.

En mis tiempos, se vio la resurrección de enfermedades antiguas que se habían considerado abolidas, y una plaga de piojos morales invadió la cabeza del hombre.

Yo Sánchez, *¿En quién piensas cuando haces el amor? (¿En quién...?)*

Los cuatro epígrafes son citas de personajes de la obra misma: Arira es la hermana de las mellizas María y Rosalba; Atlapetes y Pezopetes son enanos gemelos; Yo Sánchez es la protagonista homodiegética de la novela.

Las dos primeras citas dan a ver una problemática que no se desvela directamente a la lectura de la novela: la problemática de la identidad, para una actriz (Arira) o para una melliza. Es de particular interés cuando se sabe que las novelas de Aridjis casi no incluyen protagonistas femeninas, aún menos narradores homodiegéticos; *¿En quién...?* integra cuatro protagonistas femeninas, de las cuales una es la voz narrativa. El surgimiento de la voz femenina junto a la problemática de la identidad en una novela ecodistópica toma acentos especiales, porque resuena en una sociedad –la ficticia y la real– en crisis, que ya no se reconoce en los valores que antes defendía y por lo tanto está en busca de una nueva identidad, un nuevo rumbo. Es lo que defiende la cita de Arira: la nueva imagen, la verdadera imagen, está fuera del reflejo engañoso del espejo, que anima a mirar sin perspectiva. La identidad de una persona como la de una sociedad está en un *continuum* pasado-presente-futuro; la contemplación en el espejo impide tener una perspectiva hacia el futuro. Uno se convierte en lo que es, pero también es aquello en lo que

se convierte. Cuando se trata de gemelos, el problema identitario se duplica: mirar a su gemelo es como verse en el espejo.

El decir de Atlapetes y Pezopetes remite a la capacidad del Juan de Góngora de *La leyenda...*, obra con la que *¿En quién...?* forma un díptico fantástico sobre México, D.F. Actúa, pues, como eco de la novela anterior más que de la novela que sigue (nadie atraviesa las paredes en *¿En quién...?*). De la misma manera, la cita de Yo Sánchez recuerda una frase de Juan de Góngora, citada anteriormente:

Los ingenieros genéticos cruzaron plantas incompatibles entre sí.
Buscaban hacerlas resistentes a los insectos, a los virus, a los herbicidas
y a la contaminación. Pero no pudieron hacerlas resistentes a la mano
del hombre (*La leyenda...*, p. 121).

Queja ecologista y aviso apocalíptico, la cita de Yo es una prolongación de *La leyenda...* y una introducción al ambiente de *¿En quién...?* En los cuatro epígrafes se advierte una confrontación entre términos habitualmente opuestos: el verdadero rostro y la máscara, el cuerpo físico y la imagen del cuerpo, la realidad y la ficción, lo físico y lo moral. Los personajes mismos se enredan en estos juegos de dobles y espejos –temas particularmente apreciados por Aridjis–. De cierta manera, prolongan las cuestiones despertadas por *La leyenda...* (la cuestión del cuerpo, por ejemplo, es particularmente aguda para un protagonista que atraviesa las paredes); tal vez por ello no se necesitaron epígrafes alógrafos, bastando los de *La leyenda...* sobre el Quinto Sol de los aztecas y los *tzitzimime*.

La extraña aptitud de un personaje se junta con la fascinación casi obsesiva de Aridjis por el tema del doble en el epígrafe ficticio de una de sus últimas novelas:

Hay misterios que se resuelven solos y misterios que nunca se resuelven, el misterio de la invisibilidad es uno de ellos. Siempre tenemos delante de los ojos a nuestro doble invisible sin conocerlo. Yo he visto los ojos de su vacío. Yo he sido medido por su mirada.
Nicolás Antschel, *Memorias de la Vida invisible (Los invisibles)*.

Nicolás Antschel,⁴⁶ protagonista de *Los invisibles*, es un personaje que se volvió invisible. El interés por la invisibilidad remite a los Rosacruces, entre los cuales surgió un grupo de anarquistas, “los invisibles”, en el siglo XVII en París. La invisibilidad es otra extraña aptitud de un protagonista de Aridjis, parecida a la de Juan de Góngora en *La leyenda...* De hecho, se puede considerar como una prolongación, una amplificación de la cuestión del cuerpo empezada con *La leyenda...*: Juan de Góngora ya interrogaba la materialidad de su cuerpo; Nicolás Antschel ve el vacío de su cuerpo. El parecido continúa con el título del libro imaginario del protagonista: ambos son *Memorias*. Ya apunté que las memorias no son un género tradicionalmente ficcional; además, debemos notar que en general escriben sus memorias los personajes de cierta importancia (histórica, literaria, económica...). En el caso tanto de Juan como de Nicolás, son personajes por esencia insignificantes. Sus memorias, de hecho, tratan de su transformación, de su nueva vida como *passe-muraille* o como invisible. Paradójicamente, su nueva vida consiste en una disminución de la corporeidad.

Otro elemento que lidia con lo fantástico es el onirismo, tema que elige Aridjis para su epígrafe de una novela en parte biográfica, a partir de su experiencia de persona bajo protección durante un año después de recibir amenazas de muerte por su actividad ecologista.

Mendoza soñó que era un guarura, y al despertar no supo si era un hombre que había soñado que era un guarura o un guarura que había soñado ser un hombre.

Miguel Medina, *Sueño a la mexicana* (*Sicarios*).

El epígrafe recuerda a *La vida es sueño* de Calderón, autor cuya obra *Gran teatro del mundo* Aridjis deformará en *Gran teatro del fin del mundo*. De nuevo se nota esta cuestión de la identidad entre guarura y hombre.

⁴⁶ Otra intertextualidad aquí: el apellido “Antschel” es de Paul Celan (pseudónimo de Paul Pessach Antschel).

En *Los perros...* ocurre un fenómeno clave para entender el tipo de juego creado por Aridjis con la tradición. Se trata de una falsa nota al pie de un personaje de la novela; el libro en cuestión, el de Sahagún, es un libro de cabecera de Aridjis, necesario para entender el pensamiento precolombino. La falsa nota al pie es para el autor una manera de rendir homenaje a la obra de Sahagún, copiando el estilo del mismo en un despliegue de los motivos apocalípticos aztecas.

Despertará el volcán, se calentarán los mares, los perros bermejos saldrán de las viejas tumbas, los hombres lobo recorrerán la tierra, las mujeres vampiro dominarán la noche, el supramundo será como el inframundo.

José Navaja, nota al pie de página de *Historia General de las Cosas de la Nueva España* (*Los perros...*).

A través de estos epígrafes, Homero Aridjis se aproxima a sus propios protagonistas otorgándoles el estatuto de escritores, como él. El género de las obras ficticias, en general escritos personales (memorias, cuadernos, testimonios...), sugiere un acercamiento inusual entre lo ficcional y lo biográfico. Es una manera curiosa también de dejar que hablen sus personajes. Los personajes aridjianos, en general, no tienen mucha sustancia ni peso psicológico; vagan por el mundo como llevados por una fatalidad sobre la cual no tendrían control. Curiosamente, es a través de los epígrafes que Aridjis les da más sustancia, como escritores, es decir como autores, como seres que tendrían algo que decir, una experiencia que transmitir.

1.2. En el patio: bibliografías y otros apéndices

Al contrario del umbral, que es necesariamente un lugar que permite el paso entre dos lugares, el patio permite varias entradas o

salidas. Los otros paratextos utilizados por Aridjis se sitúan en varios lugares del objeto libro: cuatro notas bibliográficas (1492..., *Memorias...*, *Gran teatro...* y *Esmirna...*), un prólogo (*Los invisibles*, un postfacio (*Esmirna...*), unos archivos fotográficos (*Esmirna...*) y tres apéndices (1492..., *El hombre...* y *Sicarios*).

Por lo que concierne a las bibliografías, se ha podido comprobar el gusto de Aridjis por la recreación de la historia pasada; antes de la escritura de la obra, pasa por un periodo de lectura de fuentes bibliográficas para poder entrar en el ambiente de la época. Incluso para la invención de la historia futura, se basa en la actualidad que se da a conocer a través de los diferentes medios de comunicación. Su actitud biblióvora frente a la documentación histórica revela una postura fundamentalmente realista. No existe en Aridjis un discurso explícito sobre la historia, como sería el caso de su compatriota Enrique Serna, cuyas obras consisten en una crítica irónica de la Historia. Aridjis adopta el punto de vista de un ser cualquiera, de manera a poder retratar la vida cotidiana de la época; por eso vemos los grandes acontecimientos históricos ocurrir desde lejos, desde la perspectiva de un personaje de baja extracción, pero sin que esto pueda ser considerado como una reivindicación de tipo social.

Como haría un periodista que necesita citar sus fuentes, Aridjis insiste en colocar una bibliografía en las obras que recrean la Historia pasada: 1492..., *Memorias...*, *Gran teatro...* y *Esmirna...* Para 1492..., por razones editoriales, Aridjis se contentó con media página de resumen al principio del libro, donde expresa su “perenne gratitud” a todos los autores y revistas que consultó. La nota se sitúa entre los epígrafes y el texto de ficción. En *Memorias...* sitúa la lista, mucho más larga (seis páginas), al final de la obra, bajo el título “Nota”. Allí, la bibliografía es detallada y consiste en una larga enumeración de títulos y autores, clasificados por tema. La penúltima frase me llama la atención:

En fin, mi agradecimiento y homenaje a todos aquellos que desde la búsqueda, fundación, construcción, destrucción de la ciudad de México-Tenochtitlan han escrito sobre ella (*Memorias...*, p. 394).

La palabra “homenaje” arroja una luz particular en la empresa de Aridjis, como una voluntad de hacer justicia. En *Esmirna...*, es aún más claro en este extracto ya citado:

A casi cien años de las atrocidades cometidas por las tropas kemalistas contra los cristianos; ante la piromanía demencial de aquellos que convirtieron en cenizas a Esmirna, “la ciudad de la tolerancia”, con todo y sus habitantes; ante el delirio de destrucción que poseyó a los turcos aquellos días de septiembre de 1922, todavía no encuentro palabras suficientes para explicarme, y explicar, el genocidio turco de Asia Menor (*Esmirna...*, p. 116).

El último párrafo de una lista más concisa de referencias bibliográficas (titulada “Reconocimientos”) guarda huella de los estados de ánimo del autor en cuanto a su tema de trabajo (“atrocidades”, “demencial”, “delirio”). La anáfora constituida por la preposición “ante” muestra una voluntad de responder a la violencia por la poesía.

La nota bibliográfica se mezcla con los agradecimientos y es un lugar de expresión personal del autor a la par que una apertura sobre los bastidores de su trabajo. Fruto de una batalla personal, la presencia de referencias bibliográficas indica también una actitud frente a los libros y a la tradición crítica que no es exactamente la de un autor de ficción sino más bien una preocupación del periodista de formación. Se presenta como el deseo de pagar una deuda (sin estos libros, no se hubiera podido escribir el libro) y una invitación a la lectura para el lector interesado. También es una prueba de seriedad y de realismo de su escritura.

Los otros apéndices no son menos interesantes. En 1492... se integra al final del libro un “Apéndice” de una veintena de páginas que es el “Proceso contra Isabel de la Vega e contra Gonzalo de la Vega su hermano, vecinos de Cibdad Real, ausentes, escrito por los escrivanos e notarios públicos de la Santa Inquisición”, que ya traté en la p. 43. Otro “Apéndice”, completamente ficticio esta vez, es el de *El hombre...* En uno de los epígrafes (ficticios), habíamos leído un fragmento de un falso “cuaderno del Sol” del protagonista Tomás

Tonatiuh. Después del texto, encontramos un apéndice que se presenta como un extracto del mismo “cuaderno del Sol”. Está firmado el apéndice por Tomás Tonatiuh. Otra vez se trata de una intrusión de la ficción en la realidad.

El último “Apéndice” se encuentra en *Sicarios* y consiste en la reproducción de documentos oficiales: un citatorio del ministerio, la denuncia de Aridjis contra los responsables de amenazas de muerte, una carta del PEN para denunciar las amenazas de muerte contra su presidente y pidiendo su protección y una copia del *Mexico City Times* del 31 de agosto de 1998, con el título “el presidente de un grupo internacional de escritores reporta amenazas de muerte”. Sin explicación textual, el apéndice esta vez es un conjunto de pruebas visuales, probando que la ficción que acabamos de leer está basada en una experiencia personal del autor.

En *Esmirna...* también se usan archivos fotográficos, titulados “Láminas”, que ya comenté en las páginas 85-89. En el último párrafo del texto de la novela, el narrador revela que se trata de “mi padre”. Las fotos añaden un peso visual a la historia contada, tanto el incendio de Esmirna como la errancia del padre de Aridjis. Luego sigue un “Postfacio” que funciona como un epílogo que explica la suerte de Nicias. En este postfacio que describe en dos páginas la biografía de Nicias Aridjis, es difícil no relacionarlo con la ficción anterior cuyo protagonista es Nicias Aridjis.

Algo parecido ocurre con la especie de prólogo sin título en *Los invisibles*. Al situarlo justo después de los epígrafes, el lector piensa leer la novela cuando se topa, unas páginas después, con una página blanca y el título en mayúsculas “LOS INVISIBLES”. Se entiende, pues, que lo anterior era un capítulo introductorio reconstituyendo el París de 1620, cuando se rumoreó la llegada de una “secta” de invisibles. Ése es el punto de partida de Aridjis para imaginar una historia anclada en el París del siglo XXI. El lugar donde se sitúa este apartado es muy problemático: después de los epígrafes, es el texto principal, ficticio; antes del título, es el mundo real. Podemos ver en este apartado un reflejo que ya conocemos en Aridjis, tomar un punto de partida histórico para poder realizar una historia inventada. Así

funciona también *La leyenda...*, aunque las fuentes no estén realmente declaradas explícitamente.

1.3. El autor como lector

El paratexto analizado introduce, en el seno mismo de los libros del autor, una imagen de él como lector. Es una muestra más que la lectura precede la escritura, especialmente en el caso de Aridjis, quien para escribir en prosa necesita leer mucho y documentarse, lo cual lo ancla en una perspectiva realista.

Los epígrafes que sistemáticamente abren las obras de Homero Aridjis permiten dibujar, más allá de las particularidades propias a cada obra, una genealogía literaria de Aridjis. En las entrevistas, Aridjis precisa que sus maestros están muy lejos en el tiempo, como escribió en el poema “Autorretrato a los 54 años”:

En el comedor de mi casa tuve mis primeros amores:
Dickens, Cervantes, Shakespeare
y el otro Homero (Aridjis, 2002, p. 759).

Dante y San Juan de la Cruz, Baudelaire, Hölderlin y Novalis también están entre sus predilectos. Se siente cercano a Neruda por la poesía amorosa y a Arreola y Rulfo por el lado fantástico de sus obras, así como a López Velarde por la mezcla de referencias antiguas, modernas y bíblicas.

La mitad de los epígrafes tienen una relación con el texto, es decir que son epígrafes “misteriosos”, cuyo vínculo con el título no se puede hacer, y que entonces anuncian el contenido del texto. La otra mitad se compone de epígrafes que tienen una relación con el título o, en pocas ocasiones, sólo con el autor del epígrafe. Lo más llamativo es la integración de epígrafes ficticios en un lugar dedicado a otros autores; integra a sus protagonistas, convertidos para la ocasión en autores, entre grandes nombres y referencias. Se puede ver como una reivindicación de la pequeñez. Mezclar citas reales y

citas ficticias tiene un doble efecto: da a las citas reales un toque ficticio y a las citas ficticias un lugar en la biblioteca universal. Además, el hecho de que los protagonistas de Aridjis no sean autores de las obras de las que dicen serlo no es nada seguro: sólo podemos decir que *en esta novela* no son autores. Pero en la vida futura del personaje, o al final de su vida, ¿quién sabe si no escribirá estos cuadernos y memorias? Pero decir “la vida futura del personaje” lleva a una aporía, es hablar de un personaje como de un ser humano. Y sin embargo, así se presenta. ¿Quién sabe si el título dado a la obra del personaje no es el real título de la obra de Aridjis, como es el caso en el epígrafe de Yo, Sánchez en *¿En quién...?*⁴⁷

Ya de por sí el tratamiento del paratexto es complicado porque no se puede determinar con certidumbre a qué “mundo” pertenece. Como tal, se encuentra fuera del texto principal, y entonces en el mundo “real”, en una relación más próxima con el lector. Pero al mismo tiempo, está incluido dentro del objeto libro y como tal ya no pertenece al mundo “real”. En realidad, pertenece a un entredós que vale la pena estudiar. En el caso de Aridjis, es particularmente llamativo el uso que hace del paratexto, arrastrándolo a la ficción (sobre todo en el caso de los epígrafes) y arrastrando la ficción hacia la realidad. El hecho de mezclar epígrafes ficticios y reales y de introducir archivos fotográficos o prólogos en medio de la ficción rompe de alguna manera la función de intermediario entre el mundo real y el mundo ficticio. Lo real, colocado en la ficción (los archivos, el prólogo) o al lado de elementos ficcionales (algunos epígrafes) se vuelve ficticio, de alguna manera, y lo ficticio (los epígrafes), colocado en un lugar tradicionalmente asignado a lo real o a la pre-ficción, se vuelve real. Las bibliografías y otros apéndices, normalmente perteneciendo al mundo real, llevan relaciones más que estrechas con la ficción, hasta tal punto que es difícil separar el uno de la otra.

⁴⁷ Se trata de una cita extraída de un libro de Yo Sánchez titulado *¿En quién piensas cuando haces el amor?*, como la novela de Aridjis.

2. Inversiones textuales

Los fenómenos que ocurren a nivel micro del umbral y de los márgenes de la obra aridjiana son una ilustración del mismo fenómeno a nivel macro de la obra entera. Este apartado concierne a estos juegos “puramente” intertextuales –es decir, con un texto en particular–, que se despliegan en la obra de Aridjis. Los relatos representativos de la inversión textual son *El último Adán* y *Perséfone*. Por ser la reescritura invertida del Génesis y del Apocalipsis –en el caso del primero– y del mito de Perséfone –en el caso del segundo–, cuestionan los símbolos relacionados con estos mitos, gracias al procedimiento aridjiano de la inversión, que ya pudimos encontrar en el cronotopo de la catástrofe y en las máscaras de los personajes, y que esta vez se halla a nivel del relato mismo.

2.1. En el final, ya no existía el Verbo: *El último Adán*

El texto clave para la interpretación del uso de los intertextos en la obra de Aridjis es *El último Adán*, un relato compuesto de cuatro historias cortas que funcionan como la continuación una de otra, “El último Adán”, “Los límites del crepúsculo”, “La ciudad sin nombre” y “La tierra transfigurada”. El hilo conductor es la figura protagonista del último Adán que deambula por una playa negra y una ciudad en ruinas. “El último Adán” constituye un incipit lleno de fuerza al retomar, al revés, el relato bíblico del sexto día de la creación: el último Adán y la última Eva vagan por el mundo en ruinas desde el amanecer hasta el anochecer. En “Los límites del crepúsculo”, el relato se hace más pictórico en sus descripciones del mundo en llamas y de cuerpos deformes; “La ciudad sin nombre” continúa con esa descripción en el séptimo día de destrucción pero insiste más en la “vida” de los sobrevivientes, hombres y mujeres. Por último, “La tierra transfigurada” retrata la soledad del sobreviviente al caer la noche, su encuentro con un androide y finalmente su muerte.

El título de la obra, que designa al protagonista mismo, es en sí una doble referencia. Por una parte, “el último *Adán*” invita a recordar el relato de la creación bíblica. En éste, Dios crea al primer hombre, Adán, “hombre” o “tierra”, y a la primera mujer, Eva, “la viviente” o “la que da vida”. Tradicionalmente, la primera pareja es también la pareja que pecó y vivió la caída, es decir, la separación con Dios. Por otra parte, “el *último* Adán” remite a Cristo mismo, según San Pablo: “Esto es lo que dice la Escritura: El primer hombre, Adán, fue creado como un ser viviente; el último Adán, en cambio, es un ser espiritual que da la Vida” (1 Co, 15: 45).

El “nuevo Adán”, el “segundo Adán” y el “último Adán” son denominaciones tradicionales que designan a Cristo resucitado. Como tal, remiten sin lugar a dudas al “hijo de hombre” (Ap, 1:13) que le dicta a Juan sus visiones apocalípticas, presentándose como “el Primero y el Último, el que vive” (Ap, 1:17-18) y que repite a lo largo del libro que llegará pronto para establecer un nuevo reino.

Así, el título invita a considerar al último Adán como una referencia al pasado —la primera creación— y una al futuro —el fin de los tiempos y la segunda y última creación—. Como en *La leyenda...*, que analizaré luego, se usa un antiguo mito de la creación para metaforizar una situación futura posible: *El último Adán* se sitúa en un futuro impreciso en el que la humanidad y el planeta han sido destruidos por una explosión atómica. Me interesa observar cómo Aridjis usa el mito de la creación bíblica.

El último Adán es, a primera vista, una transformación “seria” del intertexto bíblico, una antítesis que no tiene por objetivo la degradación del texto original sino el rescate contemporáneo de un relato de los orígenes de la humanidad, así como la puesta en perspectiva del final con el principio, en un ciclo parecido al de la naturaleza. La transformación, generalizada, opera a nivel estilístico y a nivel de personajes: el principio se vuelve final, Adán se vuelve último Adán, el regreso del Mesías se convierte en ida del Mesías, etc. La catástrofe temática en este relato es una deformación del lenguaje, a nivel de la enunciación también. En la Biblia la

palabra es esencial: Dios crea el mundo con su palabra; el prólogo de Juan, que remite a la creación, reitera la importancia del *verbo*:

En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios. Ella estaba en el principio con Dios. Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe. En ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres, y la luz brillaba en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron (Jn, 1:1-5).

En cambio, en el relato de descreación que es *El último Adán*, la enunciación se vuelve problemática. El análisis que sigue tratará primero de la deformación y de la desaparición de la palabra, y luego de la figura mesiánica.

Como el relato de la creación abre la Biblia, este texto de la destrucción abre *El último Adán*:

En el final, el hombre destruyó los cielos y la tierra. Y la tierra quedó sin forma y vacía. Y el Espíritu de la muerte reinó sobre la superficie de las aguas.

En el final, el hombre destruyó los peces del mar, las aves del aire y toda criatura que se arrastra y gime sobre la tierra (p. 135).

A modo de comparación, aquí está el texto bíblico:

En el principio Dios creó los cielos y la tierra. La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y el espíritu de Dios aleteaba sobre la superficie de las aguas (Gn, 1:1-2).

Dijo Dios: "Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza. Que tenga autoridad sobre los peces del mar y sobre las aves del cielo, sobre los animales del campo, las fieras salvajes y los reptiles que se arrastran por el suelo" (Gn, 1:26).

La transformación, que consiste en el reemplazo de las palabras principales por su contrario, se puede considerar como la respuesta del hombre a la creación divina, o sea, el contrapunto de la creación,

su reflejo al revés, la descreación; y también se puede contemplar como una creación maléfica o diabólica, paralela a la creación divina. El proceso, generalizado en la obra, es la inversión: la creación natural por Dios se vuelve destrucción nuclear por el hombre. No cabe duda de que el espacio en el que se encuentra el último Adán es el Edén revertido: las múltiples referencias al texto bíblico –invertidas– lo prueban.

Para empezar, la pareja primordial fue echada del jardín por el oriente (“puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una espada encendida [...], para guardar el camino del árbol de la vida”, Gn, 3:24): en el relato de Aridjis, los personajes también van hacia el oriente (p. 136). Asimismo, el río del Edén que al salir se divide en cuatro brazos (Gn, 2:10), ahora, “en una fisura momentánea, [pierde] su cauce, su caudal” (p. 139).

Luego, la serpiente bíblica se transforma en “una araña azul, gigantesca, viscosa, con el abdomen abultado” (p. 136), que mira a Eva con malicia; está a punto de comerla pero una forma luminosa, “con figura humana” (p. 136) paraliza al arácnido. Tenemos aquí una intervención de Dios, cuando en el Génesis, Dios parece descubrir las cosas de la boca de Adán y Eva. Al menos que la araña azul corresponda, de manera invertida, al dragón rojo con siete cabezas y diez cuernos del Apocalipsis (12:3). El dragón quiere comer al nuevo nacido, que está rescatado directamente por Dios: “su hijo fue arrebatado y llevado ante Dios y su trono” (Ap., 12:5).

Por fin, Adán se queda solo después de haber conocido a Eva –que no fue creada para remediar la soledad de Adán– y su encuentro sexual no da lugar, como en la Biblia (Gn, 4:1), a un hijo. En este sentido –también de infertilidad– es el *último* Adán.

La razón por la que todo se encuentra alterado es que el hombre se hizo dueño de la naturaleza en vez de ser responsable de ella: “[E]l hombre se había enseñoreado sobre la naturaleza y había dado a la maldad su cerebro, su corazón y sus entrañas” (p. 176). Se entregó al mal, encarnado en la serpiente que incita al orgullo: “El hombre fue a la vez el señor y la serpiente en el paraíso” (p. 206). Adán fue echado del Edén por haber comido la fruta: esta vez, des-

aparece de la faz de la tierra por “no alcanz[ar] la sabiduría de Dios y [haber] perdido la sencillez animal” (p. 222). Como sentenció el Dios del Antiguo Testamento, “eres polvo y al polvo volverás” (Gn, 3:19), “pues concebidos en el barro los cuerpos vuelven al barro” (p. 143), en el último encuentro sexual de Adán y Eva.

Sin embargo, la máxima diferencia entre el relato bíblico y *El último Adán* reside en el hecho de que ya no es Dios que crea por su palabra, sino el hombre que destruye en silencio. Impacta que el relato bíblico esté hecho casi enteramente de palabras –la de Dios, la de la serpiente, la del hombre y la de la mujer: es la palabra de Dios la que separa la luz de las tinieblas, pero es el hombre quien nombra las cosas creadas, tomando posesión intelectual y físicamente del mundo– y que el relato *El último Adán* contraste por su silencio verbal. En efecto, tan sólo a nivel temático, la destrucción del cuerpo humano por la catástrofe concierne sobre todo al rostro, y en particular, a los órganos fonadores que posibilitan el lenguaje. Rostros sin bocas, bocas sin lengua, lenguas sin frenillo son legión en los cuatro capítulos. Ello genera en los vivos una imposibilidad de utilizar el lenguaje humano. Hasta la ciudad pierde la identificación que se da a través de su nombre: es una ciudad “sin nombre”, sin existencia, como el último Adán, que se designa sólo por referencia a Adán, el primero de su nombre; los letreros están destruidos, y apenas se entiende de B Ñ S que se trata de baños. Es que no hay palabras de descreación:

El material de los rótulos había sido atacado, deformado, deshecho por la misma fuerza destructora que había atacado, deformado y deshecho a los animales, a las plantas y al hombre, como si por la leyenda de que el mundo fue creado con palabras éstas en el final tuvieran que ser destruídas [*sic*] (p. 186).

De hecho, la suerte de los únicos seres que son capaces de utilizar el lenguaje y pronunciar palabras es la muerte inmediata: por ejemplo, las cinco figuras indeterminadas que forman un solo organismo desaparecen en el lodo al final de su conversación; en cuanto

a las mujeres que conversaban juntas, el techo de los baños se derrumba sobre ellas.

Si los vivos ya no tienen voz, eso no significa que queden en silencio. De hecho, llega a ser ensordecedor el ruido compuesto de gritos humanos y animales que percibe el último Adán; en otros momentos, no oye nada, “como si la ciudad entera hubiera caído en una bolsa de silencio” (p. 183), lo que le lleva a la conclusión siguiente: “Lo que busco está en ninguna parte, vive en mí, en el *pasado*” (p. 183, el énfasis es mío). En efecto, la imposibilidad impuesta a los vivos de poder pronunciarse indica que nada puede salvar la humanidad de la peor de las muertes: el olvido. Recordemos el intento del último Adán, cuando se encuentra al final con un androide, para salvar del olvido las obras de arte que resumen para él la grandeza de la civilización humana; también se acuerda del cielo desaparecido: “[Y] se imaginó la luz llena y las estrellas titilantes, pronunciando en su corazón la palabra *Luz*” (p. 217).

La luz es la primera creación de Dios; también tiene un significado muy fuerte en la obra aridjiana, sobre todo poética. Aridjis dedicó varios poemas a la luz, y otros tantos al sol. En el poema siguiente se advierte este papel de la luz como fuerza creadora y positiva, relacionada de manera natural al ciclo de la vida y de la muerte:

19. LUZ DEL AÑO

Luz que se hizo monte y agua,
 luz que se hizo piedra y ojo,
 luz que se hizo planta y ave,
 luz que se ara y que se hará,
 luz que se hizo mano y voz,
 luz que se hizo cuerpo y sombra
 y pie que anda hacia la muerte (Aridjis, 2002, p. 600).

El último Adán evoca la palabra “luz” en un intento de “‘renombramiento’ [...] impulsado por la nostalgia y la carencia de una esperanza futura” (López, 1994, p. 104). En la segunda versión del

relato, es aún más claro el doble intento de renombramiento y de rescate del olvido: “Y como para que no se le olvide el mundo, como si lo nombrara por primera vez, se dice: «Ése es polvo, eso es piedra, aquello es cielo, nube»” (*El último Adán*, 1986, p. 84).

Finalmente, el éxplot “se dio cuenta que había muerto” (p. 229) vuelve la situación de enunciación imposible, además de revertir la situación de Adán como padre de la humanidad. El narrador, no obstante ser omnisciente, deja escapar, por dos veces, un “nuestro”, en un momento particularmente bíblico que remite a la oscuridad repentina a la hora de la muerte de Cristo: “Sí, en pleno mediodía, la noche se había hecho, millares de tambores tocaban sobre la desolación que hace poco había sido *nuestro* mundo, *nuestro* sueño” (p. 139, el énfasis es mío).

Si, como este pasaje indica, el narrador es una persona, entonces tendría que haber desaparecido con el resto de su especie, ya que nadie puede ver su propia muerte. El único testigo posible de la muerte de la humanidad, el único ser a la vez omnisciente, personalizado e inmortal, se entiende que es Dios. Pensar que sólo desaparece el cuerpo del hombre y se queda su espíritu es posible, ya que atraviesan el relato las multitudes de voces de los muertos, pero en el estado de cosas reales, supondría una entelequia, pues una voz sin cuerpo no escribe por sí sola relatos. Dios, pues, es el narrador pasivo de la creación al revés, de la descreación, del apocalipsis, conforme a la afirmación de Buñuel tras leer la obra de Aridjis: “El apocalipsis será la obra del hombre, y no de Dios”.

Sin embargo, la personalidad del último Adán es doble: si es Adán, el reflejo inverso del primer hombre, también su figura se confunde con Cristo, figura de la renovación, cuyo regreso es el acontecimiento central del Apocalipsis. Como Cristo sufrió en el huerto de Getsemaní, el último Adán, en una frase muy bíblica, “vio lo que sus semejantes habían hecho, y, en medio de la creación, lloró” (p. 135). “Cristo” es el “mesías”, el “ungido”, según el ritual judío que consistía en ungir al nuevo rey con aceite.

San Pablo, en su carta a los Corintios, establece un paralelismo entre Adán y Cristo al dar a este último tres nombres: el Nuevo

Adán, el Segundo Adán y el Último Adán. Khodr (2005, p. 186) explica la diferencia entre los dos primeros calificativos. Cristo es el Nuevo Adán porque, como Adán, es una persona no dividida por el pecado, entera e inocente, lo cual le permite estar en comunión directa con Dios. Cristo es el Segundo Adán porque, como Adán, nació de la voluntad de Dios y no por procreación humana. En cuanto al apodo “Último Adán”, establece una diferencia fundamental que san Pablo escribe directamente: “Esto es lo que dice la Escritura: El primer hombre, Adán, fue creado como un ser viviente; el último Adán, en cambio, es un ser espiritual que da la Vida” (1 Co, 15:45).

La resurrección le da a Cristo la capacidad de insuflar la vida a los otros seres humanos, a diferencia de Adán, que sólo tenía “soplo de vida” para él. El soplo de vida se debe entender como una revolución total de la persona: en el caso de Adán, se concibe como una fuerza que animó el bulto de carne y le dio vida y alma; en el caso de Cristo, se trata de una transformación por el Espíritu Santo: “en el sentido bíblico según el que toda su existencia humana, en su resurrección, fue transformada por el Espíritu Santo, y se volvió expresiva y comunicadora de la vida según el Espíritu (santidad, libertad, fuerza)” (Bony, 2000, p. 96). La comparación continúa: la nueva Eva es la Virgen María, iniciadora de la Iglesia; como la primera Eva hecha de una costilla de Adán, la Iglesia nace simbólicamente del costado abierto de Cristo en la cruz.

La imagen encontrada por san Pablo para comparar Cristo a Adán es a la vez una continuación (“segundo”), un paralelismo (“nuevo”) y una inversión (“último”). Estas tres interpretaciones, que se fundamentan en una referencia intertextual, corresponden a los tres juegos intertextuales de Aridjis: continuación de tradiciones literarias en los márgenes de las obras, paralelismo en las superposiciones de tradiciones e inversión en la subversión de textos míticos.

Si volvemos a *El último Adán*, notamos que la palabra “mesías” se usa para designar a tres figuras portadoras de la destrucción, deformaciones del mesías bíblico: un hombre, una mujer y un robot.

Primero, el hombre, el “mesías callejero” (p. 181), de aspecto sangriento, aparece para detener la violencia desencadenada en el episodio del gallo despedazado, para el cual se pelea la muchedumbre hambrienta. Igual que el Verbo de Dios “viste un manto empapado en sangre” (Ap, 19:13), el mesías se viste “con túnica despedazada, en la que el color rojo se mezclaba a la sangre seca” (p. 180). Éste se presenta como una desviación del mesías bíblico, ya que no sale “de su boca [...] una espada afilada” (Ap, 19:15):

[E]n un esfuerzo que desfiguró su rostro trató de hablar, pero no pudo. Mas, para compensar la ausencia de voz, movió la boca como siguiendo las inflexiones de un discurso. E inaudiblemente se encolerizó, y con dedo descarnado amonestó al vacío [...] (p. 181).

Este silencio del mesías contradice su cercanía con el *Verbo* de Dios y vuelve la escena absurda. Además, en vez de llevar la vida y la resurrección a los muertos, blande una guadaña sobre esa masa de cuerpos descompuestos, recordando —al revés, claro— la sentencia bíblica: “Dichoso el que esté en vela y conserve sus vestidos, para no andar desnudo y que se vean sus vergüenzas” (Ap, 16:15).

De la misma manera que Cristo, el mesías callejero bendice y tiene mucho impacto sobre las poblaciones, “sobrecogid[a]s por un pavor sagrado” (p. 180). Las muchedumbres lo siguen e intentan tocarlo: excepto que “asiéndolo del brazo lo soltó enseguida, igual que si la piel del mesías ardiera sin llama, semejante a un ascua” (p. 181). Lo sigue

una masa interminable de tullidos y jibosos [*sic*], de puposos y ciegos, de torcidos del cuello y desollados, de contusos y desrostrados [*sic*], de granujientos y deslomados, de mudos y purulentos (p. 182).

Al contrario de Jesús, el mesías es absolutamente incapaz de sanar a esta masa de personas exageradamente enfermas y deformes. No me detengo más en el aspecto grotesco de las escenas y de los personajes, ya que ha sido analizado en el capítulo anterior.

Por otro lado, la mesías femenina ofrece menos desviación que el mesías callejero, presentado como un Cristo ridículo y deformado. Tiene discípulas, ocho en vez de doce, “su Magdalena” (p. 200) y una madre que se hace “llamar a sí misma María” (p. 200). Se encuentran todas en los baños de vapor de la ciudad en ruinas.

[S]entada en un banco junto a la pared estaba una mesías, en cuyo rostro demacrado, de mirada lúcida y alucinada, parecía registrarse indeleblemente el combate de lo que es, lo que fue y lo que será (p. 198).

Sus brazos “echados hacia atrás como alas chamuscadas” (p. 198) recuerdan la crucifixión; sus “omóplatos tatuados con cruces color sangre” (p. 198) repiten el símbolo de la cruz. Es el único personaje de la novela, a excepción de la última Eva, con quien el último Adán establece “un puente metafísico, un diálogo sobrenatural, una relación incorpórea” (p. 199): “La contempló como si fuera el amor, el cuadro, el poema, la luz, la razón y el sentido del mundo” (p. 199).

En esta frase se halla un tópico recurrente en la obra de Aridjis, que es el poder casi divino de la mujer. No sin razón se acerca más a la figura de Cristo la mujer mesías que el hombre: en la cosmovisión aridjiana, la mujer es la salvación del mundo, porque se relaciona estrechamente con la naturaleza. Uno de sus primeros poemas, extraído de *Los ojos desdoblados* (1960), da cuenta del papel protagonista de la mujer aridjiana:

XXII

Cirabel,
 amanece
 la tierra con tu nombre,
 el ave primera te levanta,
 los hombres acuden a tu cuerpo
 para cultivar sus mejores semillas,
 tú eres la que estableces los evangelios
 y participas en la vida de todos,

porque tus ojos no son,
para nosotros,
más tuyos que la tierra.
Cirabel,

vuelves a nacer entera sobre el mundo (Aridjis, 2002, pp. 24-25).

El tercer personaje que funge como mesías es un androide, con quien el último Adán se encuentra e intenta salvar del olvido las obras de arte que resumen para él la grandeza de la civilización humana. Este androide está presentado como otro mesías: “Vio venir a un hombre que sonaba y brillaba en las tinieblas” (p. 224), como Cristo “luz del mundo” y en el prólogo de Juan, que también remite a la creación: “y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron” (Jn, 1:5). La deformación mesiánica consiste en que se trata de un androide que no tiene ni voz, ni memoria, ni sentimientos. Guerra describe al personaje:

El cinturón de reyes es aquí una cadena a modo de extensión metálica de su cuerpo, sendos pendientes cuelgan de sus orejas y en sus brazos y piernas, lleva un sin número de anillos que marcan los años que le corresponden vivir en un ámbito humano despojado de la Eternidad de Cristo, Alfa y Omega del Universo. Es más, el Verbo Divino ha sido sustituido por frases programadas que absurdamente emite antes de desarticularse entre el fuego (2002, pp. 97-98).

En pocas palabras, el Apocalipsis, o Revelación, ya no es visión sino historia en *El último Adán*. La ciudad es una Nueva Jerusalén al revés, es decir una ciudad destruida de cuyas cenizas nada nuevo brotará. Su destrucción no está en las manos de Dios sino en las del hombre, a través de la ciencia y de la bomba atómica. El último capítulo, “La Tierra transfigurada”, en vez de reenviar a la transfiguración del fin de los tiempos, a saber, una ciudad resplandeciente, describe una ciudad en ruinas y la aniquilación de la humanidad. De acuerdo con los propósitos ecologistas de Aridjis, sólo la tierra recupera su estado original, libre de la mano del ser humano.



La catástrofe de *El último Adán* reside en la deformación de los mitos del Génesis y del Apocalipsis. El relato original de la creación se vuelve, al final de los tiempos, relato de la descreación: ya no es Dios quien crea por su palabra, sino el hombre quien destruye en silencio; ya no es el Edén como paraíso natural, sino un Edén negro –en las dos primeras partes– y artificial, o sea, la ciudad –en las dos últimas partes–; ya no se trata de una creación natural sino de una destrucción atómica; se deforma la figura del Mesías a través de tres personajes. De la misma manera, se deforma el relato bíblico del Apocalipsis. Primero, en vez de avanzar en línea recta, retoma el Génesis, al revés, como un palíndromo. Segundo, el hombre no se salva: ya no se puede echar la culpa a Dios de que hubiera decidido lanzar el Apocalipsis sobre la tierra, sino al hombre sólo, que se destruyó a sí mismo. Aridjis da una explicación en su ensayo *Apocalipsis con figuras*:

La tradición judeocristiana del Apocalipsis, que viene desde Ezequiel, San Pablo, San Juan de Patmos, hasta el Beato de Liébana y otros visionarios medievales, ha cambiado. A partir de la Segunda Guerra Mundial, por la experiencia del Holocausto y de la carrera armamentista nuclear, podemos creer que el Apocalipsis será la obra del hombre, y no de Dios (*Apocalipsis...*, p. 3).

Tercero, la ciudad sin nombre no se transforma en una Nueva Jerusalén; al contrario, la transfiguración concierne a la “tierra desfigurada” y no al hombre y su hogar.

Para terminar, quisiera detenerme en la posibilidad de una esperanza que sugiere *El último Adán*. Ello concuerda con el movimiento a la vez grotesco y apocalíptico que consiste en unir muerte y nacimiento, catástrofe y revelación, así como consiste en una inversión de la inversión que conforma toda la obra. Lo más evidente es la sobrevivencia de la naturaleza a pesar de la destrucción nuclear. Como observé antes, los hombres se descomponen y la naturaleza se yergue, hasta el último relato, “La tierra transfigurada”, en el que

el último Adán, “en su ser, vio la Tierra transfigurada” (p. 229). Esa transfiguración, ese cambio de aspecto (*DRAE*), lo anuncian las referencias a la luz sembradas a lo largo del relato, terminando por el último Adán que pronuncia “en su corazón la palabra *Luz*” (p. 217).

Finalmente, la transfiguración del último relato responde a la descreación del primero: en realidad, la descreación lleva a una especie de transfiguración del ser humano, ya que “descarnados los cuerpos, sólo queda el amor” (p. 145). Así que asistimos también a una inversión de la inversión ya operada con el Génesis y el Apocalipsis.

A la luz de ello, podemos interpretar el uso del intertexto bíblico como a la vez irónico y reverente, y no simplemente serio. El juego de inversión y de deformación con el Génesis y el Apocalipsis alcanza una dimensión subversiva. En efecto, el relato de descreación del mundo por el hombre reenvía, como en un espejo, a la creación del mundo por Dios; por tanto, la crítica dirigida al hombre por sus depredaciones ecológicas mancha al mismo tiempo al Dios del mito. El asesinato del padre es particularmente visible en *El último Adán*: el homenaje a la tradición bíblica, visible en la inversión de la inversión, por ejemplo, o en la reconfiguración de unos elementos bíblicos (la transfiguración...), destruye el hipotexto privándolo de todo significado sagrado. Al no hacer referencia explícitamente al hipotexto, ni en los epígrafes, ni en el cuerpo de texto, el autor ningunea de cierta forma el trabajo intertextual que lleva a cabo. Éste es perceptible únicamente para el lector familiarizado con la Biblia. Para entender el alcance de este ninguneo, es menester analizar otras obras que suscitan la misma interrogación en cuanto a las referencias míticas.

2.2. *Perséfone*, diosa del prostíbulo

Perséfone es un relato de difícil clasificación genérica: críticos y lectores lo califican de largo poema en prosa, poema narrativo, largo poema erótico, poema de aproximadamente 8 514 versos, incluso novela. En un diálogo con Emir Rodríguez Monegal, el mismo Aridjis

confiesa haberlo escrito pensando a la vez en una novela y en un poema (Rodríguez Monegal y Aridjis, 1986, p. 1). Ambos discuten el término de “prosa poética”, que Rodríguez Monegal define así: “una prosa que tiene intencionalidad poética y que además utiliza recursos poéticos muy conocidos, como por ejemplo, la franca acentuación del ritmo, o la similitud o la aliteración y, a veces, hasta la rima interior” (Rodríguez Monegal y Aridjis, 1986, p. 1).

Ambos reconocen que la obra de Aridjis es narrativa, pero a la vez tiene características poéticas externas e internas. Aridjis apunta la dificultad de escribir hoy en día una narrativa larga en versos —como la *Iliada*, la *Odisea*, *La Divina Comedia*—, porque “resultaría monótono” (Rodríguez Monegal y Aridjis, 1986, p. 1), ya que del poema en versos se desprende una sola imagen contundente.

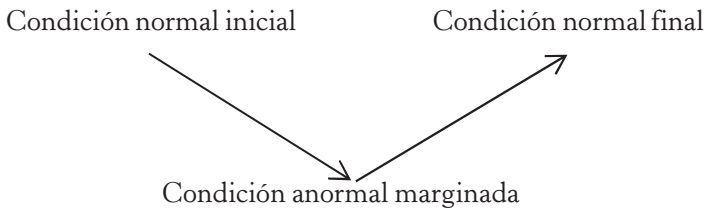
Le tomó cinco años al autor para escribir *Perséfone* y es el resultado de una mezcla entre poemas sobre el amor y una novela en un prostíbulo. Ve a su personaje como “una imagen desarrollada hasta sus últimas posibilidades como en las *Elegías*, de Rilke” (Rodríguez Monegal y Aridjis, 1986, p. 3), lo cual es una búsqueda sumamente poética. Las fuentes que señala Aridjis son la *Odisea*, el libro VI de *La Eneida*, el *Infierno* de Dante y *La Celestina*.

El mito de Perséfone se integra explícitamente mediante el personaje epónimo, pero sin este nombre la referencia mítica quedaría casi invisible. El mito de Perséfone, la diosa raptada por Hades y así convertida en diosa de los infiernos, está relacionado con los ciclos de la tierra: el acuerdo entre Hades y Zeus consiste en que Perséfone pase la mitad del año en la tierra y la otra mitad en los infiernos —Perséfone habiendo comido en su estancia en los infiernos semillas de granada, fruta del inframundo, ya no se podía quedar en la tierra—, para evitar que la tierra se vuelva infértil, ya que por los múltiples viajes de Deméter, diosa de la fertilidad y madre de Perséfone, la tierra se volvió estéril. El regreso de Perséfone a la tierra se asocia, pues, con la primavera, la fertilidad y la fecundidad.

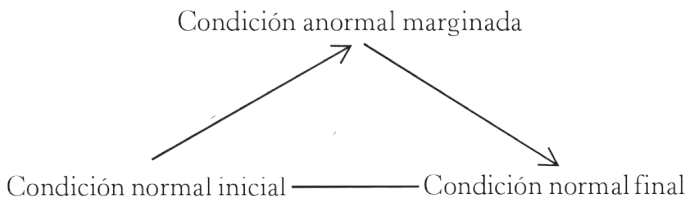
Perséfone mantiene semejanzas con el canto XI de la *Odisea*, pero no hay un verdadero trabajo sobre el texto homérico. En cambio, el proceso de inversión está bien presente. En el análisis que sigue,

quiero demostrar que en el relato se opera una degradación de los elementos míticos relacionados con Perséfone: los ciclos se presentan al revés y la fertilidad se convierte en infertilidad.

La estructura del relato en prosa poética es una estructura circular, que se puede relacionar con los ciclos de la tierra; la diferencia reside en que la alternancia no es primavera-invierno sino día-noche. Además, la estructura se asemeja a la de un relato mítico, pero al revés. El esquema de Leach (1981) para representar el ritual iniciático—que se puede asimilar al funcionamiento del relato mítico—es el siguiente:



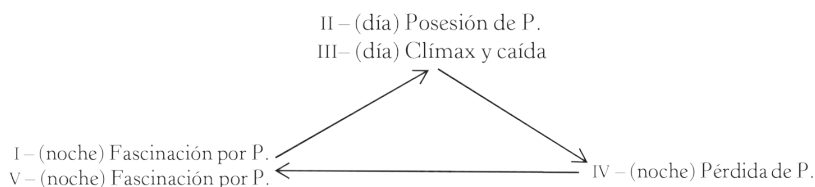
El esquema en “V” indica una caída seguida de una ascensión. En cambio, la estructura de *Perséfone* tiene la forma de una lambda “Λ”, incluso de una delta “Δ”, si se considera, como demostraré, que el final vale el principio:



Perséfone, en efecto, se compone de cinco partes. La primera parte es la más larga: se describe el antro de noche, en un ambiente de fiesta y de baile. El narrador parece esperar a Perséfone para salir del lugar, a sabiendas de que tendrá que esperar la noche entera. Se describe a la ramera como una diosa. La primera parte se concluye con

la ida de la gente del antro. En la segunda y la tercera parte, es de día y Perséfone está con el narrador en su departamento; duermen y hacen el amor, pero termina mal. En la cuarta parte, regresan al antro y Perséfone se queda con otro hombre. Varios días después, el narrador “recupera” a Perséfone y toma de nuevo, en la quinta parte, en el antro, su postura de observador aislado ante el espectáculo de una Perséfone distante.

Así se podría esquematizar la estructura del relato (P. designa al personaje Perséfone):



Para empezar, la estructura narrativa funciona al revés de la búsqueda tradicional del héroe: el lugar marginado (II y III), lejos de ser un tiempo de pruebas y de iniciación, es al contrario un tiempo positivo en el que la unión amorosa entre el narrador y Perséfone es posible, aunque, como siempre con Perséfone –y con la pasión amorosa–, hecha de vida y de muerte a la vez:

Mis sentidos despiertan.

Oigo mi cuerpo, oigo su cuerpo enredarse en el mío.

Crecen los dos, maduran, se avejentan, mueren.

Oigo el eco de su desaparición, de su nacimiento (p. 230).

En cambio, en vez de terminar por una victoria, termina por una caída: “Deja tras de sí sombras, jirones de los dos” (p. 235). Más tarde, en la segunda noche en el antro, el narrador perderá a Perséfone, quien se irá con otro hombre. Incluso si la recupera, la distancia entre ellos se vuelve más fuerte: Perséfone, más diosa que

nunca, da un espectáculo, una suerte de celebración, de ritual en el que está fuera de sí, “como una bestia feroz, avejentada, hirsuta” (p. 276), bailando hasta que los focos se alejen de ella.

La segunda inversión que padece la referencia mítica concierne a la alternancia vida-muerte. En el mito de Perséfone, las estancias de la diosa en la tierra coinciden con la llegada de la primavera; por lo tanto, Perséfone se relaciona con la renovación, la vida, la fertilidad y la fecundidad. En cambio, las estancias de la diosa en el infierno de Hades corresponden a la llegada del otoño, ya que la madre de Perséfone, Deméter, diosa de la tierra, se desespera y se vuelve fría. De esta forma, se dibuja una red léxica que opone la vida (primavera, día, luz, sol...) y la muerte (invierno, noche, oscuridad, luna...). El relato de Aridjis invierte las correspondencias, como enseña el incipit:

La noche se abre: piernas brucas.

Los colores, los sonidos se abren.

El instante se abre.

La visión se está abriendo.

Imagen por imagen. [...]

La noche, joven iniciada, vieja ramera en busca de paseantes, como de costumbre parará en el antro, anidará, echará larva. [...]

Se abren los labios como pétalos.

Dicen palabras opacas, palabras policromas.

Florece y se despetalan (p. 133).

El léxico claramente primaveral (“abrirse”, “anidar”, “pétalos”...) se aplica paradójicamente a la noche, respondiendo así a la poética del revés practicada por Aridjis. La noche se abre como una mujer, cobra vida y permite ver. De hecho, en todo el relato, las escenas nocturnas son más vivas que las escenas diurnas. El antro mismo se caracteriza por el color rojo: Perséfone viste de rojo, los cuerpos “se abren y se cierran en rojas floraciones” (p. 139). Es que “nuestro sol es el antro” (p. 139), a pesar de funcionar de noche: la noche se así-

mila así al día, a la luz, la primavera, la vida. La noche es la cuna del deseo; el día es la cuna del sueño, de la muerte, de la tristeza.

El día es sinónimo de sueño, durante el cual Perséfone no está disponible. Además, parece sufrir los estragos del tiempo (“su piel envejecida” (p. 219)), cuando durante la noche resplandecen su juventud y su vitalidad. Por otra parte, su relación con la naturaleza sólo se puede establecer con la Luna, “espejo del Sol” (p. 175): sus rayos “caen sobre Perséfone, esclareciéndola [...] con gesto de adoración” (p. 174). Cuando sale de día, “Perséfone brilla sola, igual que una luz arrancada de lo oscuro” (p. 202). “Si ella sueña la creación toda sueña” (p. 216).

Otra inversión, que se junta con la anterior, es que, al contrario del relato mítico, Perséfone trabaja voluntariamente en el antro/infierno: desde el título, el relato nos invita –nos obliga– a establecer una relación entre Perséfone, diosa de la primavera y de los infiernos, y Perséfone, prostituta, objeto principal de las miradas del narrador, a pesar de que el nombre se haya impuesto después de la escritura. Perséfone, vista por los ojos de un narrador homodiegético, está presentada como una diosa. Su cuerpo excede los límites del lugar: “No halla sitio para su cuerpo, ni cuerpo para todo el sitio que podría llenar” (p. 135). Su actitud hacia los demás es altanera, casi indiferente. Mira por encima de la masa, y cuando está “sentada sobre un hombre” (p. 135), lo está en una actitud de poder, “con una copa en la mano que parece cáliz; con un cinturón en la otra que parece bastón” (p. 135), y de omnisciencia, “[c]on un gesto de comprender el ritmo de los seres, lo vital de los órganos” (p. 135). Luego, como abejas con su su reina, multitudes de perséfontes zumban a su alrededor, “acuden a su centro” (p. 154), “[s]e desprenden una a una como pétalos” (p. 154): Perséfone es la representación de la mujer en su florecimiento.

Si Perséfone remite a la diosa de los infiernos, entonces el antro, donde trabaja, remite al mismo infierno gobernado por Hades. A diferencia del infierno, el antro no es un espacio subterráneo, sino un lugar oscuro y entregado a la noche. De hecho se pueden ver correspondencias entre unos elementos del relato y elementos de la

mitología griega sobre los infiernos. Para empezar, las tres lesbianas de “uñas afiladas” (p. 139) que vigilan las alcobas se parecen a Cerbero, el perro de tres cabezas: no son animales, pero su homosexualidad femenina no es de ninguna utilidad en un antro cuyos clientes son hombres. El dueño, que lo ve y lo dirige todo, se identifica con Hades, ya que además tiene una relación especial con Perséfone: “El dueño besa a Perséfone en el cuello” (p. 270). En cuanto a los alrededores del antro, “[e]l montón de viviendas [miserables] forma una sola línea que se va curvando en derredor del antro, como si fuera un río que lo circunscribiera sin tocarlo” (p. 147) remite evidentemente al Estigia que rodea el mundo de los infiernos y se conoce como el río del Odio; de hecho, en *Perséfone*, se encuentran a menudo cadáveres allí. También se puede ver una correspondencia entre la muchacha que “[m]ueve los brazos por el aire con la torpeza de aquel que está remando” (p. 152) y Caronte, el transportador de difuntos.

La última semejanza que me gustaría resaltar es la presencia de un oráculo, consultado por la pareja narrador-Perséfone. Sabemos poca cosa del narrador. Es anónimo, bastante pasivo en su postura de observador y *voyeur* y mantiene una relación amorosa con una prostituta fuera de las horas de trabajo de ésta. El relato, además de seguir los movimientos de Perséfone, parece ser el relato de la lenta caída del narrador. El relato entero es el fruto de sus visiones, sueños e imaginaciones: puras imágenes que giran en la cabeza, llenas de luz oscura, reduciendo al narrador a la condición de sombra. Como dice él: “Me quedo en la penumbra como un actor sin sitio adentro de la escena” (p. 283). La última frase del poema sigue con esta idea: “Y lo que vi no lo vi yo, sino otro: el de allá, donde la red del aire aprisiona al pájaro, y nadie nos ve ni nos conoce” (p. 291). San Juan, el vidente de la Biblia, dice lo contrario al principio del Apocalipsis: “Revelación de Jesucristo; se la concedió Dios para manifestar a sus siervos lo que ha de suceder pronto; y envió a su Ángel para dársela a conocer a su siervo Juan, el cual ha atestado la Palabra de Dios y el testimonio de Jesucristo: todo lo que vio” (Ap, 1:1-2).

Aunque el narrador tenga poco que ver con Odiseo, un dato en particular permite interpretar de manera más profunda el sentido del texto. Se sabe que en el canto XI de la *Odisea*, Odiseo baja al Hades para interrogar el alma del oráculo Tiresias. En *Perséfone*, un pasaje no mencionado ni estudiado por los críticos consiste en una visita de la pareja conformada por el narrador y Perséfone a una vidente, una “mujer gorda” (p. 211). Ésta les profetiza su separación por la llegada de otro hombre, lo cual se cumplirá, como vimos:

Hay un viaje en sus vidas, una separación ruinosa, una volcadura espiritual, psicológica, física. En síntesis, una muerte seca de los cabellos a los pies. [...]

Caminarán solos, vulnerables, equivocados y estériles. [...]

Lo inmediato del amor normalmente nos deslumbra. Y queremos asirlo. Pero el amor, como la luz y el pensamiento, es una fuerza de largo alcance que aún no podemos tolerar. [...]

Lo que tejemos a solas se desteje por el timbre que nos llama a la puerta, por la ventana abierta que el viento golpea, por un hombre o una mujer, que no estaban en la trama, y nos miran con curiosidad onerosa (p. 212).

La esterilidad a la que la vidente hace alusión está relacionada con las actividades de Perséfone. Entonces, la fertilidad relacionada con el mito está aquí invertida: el sexo, el amor carnal. Vimos que para el narrador el día significa estar a solas con Perséfone y poder gozar con ella sin la presencia inoportuna de terceros. De hecho, las noches en el antro parecen interminables, por las innumerables referencias a relojes de todo tipo que marcan las horas, desde el “tañido lejano de un reloj de campana [que] recuerda periódicamente que la fiesta está pasando, que transcurrió una hora” (p. 145) hasta el despertador en su departamento, que marca el regreso de Perséfone al antro, y la vuelta de su larga espera. Pero esta relación está abocada al fracaso: de noche, Perséfone es inaccesible, rodeada de hombres y mujeres; de día, Perséfone duerme, y al narrador lo acechan sueños que son recuerdos nocturnos, ensoñaciones celosas sobre otros hombres rodeando a Perséfone. Hasta el final: “Todo en

torno mío navega; todo es inseguro bajo mis pies. [...] He visto a mi deseo como a un extranjero bajo el día” (p. 291).

Perséfone encuentra en este relato una literalización de su nombre, que significa “la que lleva la muerte”. El mito de Perséfone sufre aquí varias inversiones: estructuralmente, es el relato circular de una caída, no de una iniciación que termina por un logro. El mundo de hombres que es la *Iliada* se ve convertido en un mundo de mujeres (Caronte, Cerbero...), a pesar de que el hombre sea cliente. Simbólicamente, el léxico perteneciendo a la vida se aplica a la noche y el léxico de la muerte se aplica al día. Eso crea un trastorno en los símbolos, que se revierten. En pocas palabras, se trata del paso del mundo sagrado de los poemas épicos al mundo profano de hoy.

En este poema-relato, como en *El último Adán*, la única referencia explícita al mito es el nombre del personaje clave, elegido como título: Perséfone, y Adán. Sin embargo, el ninguneo de la referencia mítica es más fuerte aún en *Perséfone*, porque si se quitara el nombre, no quedaría nada que nos hiciera pensar en el mito de Perséfone; en cambio, si se quitara toda referencia al último Adán, quedaría la inversión de Gn 1, los elementos del Apocalipsis... La invisibilidad del hipotexto en *Perséfone* excluye toda intención subversiva o lúdica, puesto que las inversiones infligidas al mito no participan de un deseo de cuestionar una tradición; al contrario, el relato parece ser un homenaje al mito y a Perséfone. La (re)creación de una atmósfera antigua y mítica en un contexto contemporáneo manifiesta un uso reverente y serio del mito a la par que una voluntad de establecer un puente entre las dos obras. *Perséfone* es una variación poética que hace resaltar discretamente la filigrana de oro que es el mito griego. En comparación, *El último Adán* parece una reescritura sumamente irreverente de la Biblia.

3. Superposiciones míticas

Con *Esmirna...* y *La leyenda...*, la tradición mítica judeocristiana, que podemos calificar de “moderna” en el sentido de que sigue teniendo vigencia en la América Latina actual, dialoga con tradiciones míticas antiguas: con la clásica, en la primera novela, y con la azteca, en la segunda. Este diálogo se lleva a cabo por una superposición de tradiciones míticas.

Se alude mucho a la herencia judeocristiana en cuanto al trabajo de Aridjis, ya que, por lo general, se considera su obra como una suma de variaciones apocalípticas. Si bien esta observación se refiere al “apocalipsis” en el sentido muy amplio que se le otorga hoy —sinónimo de catástrofe—, también es cierto que a Aridjis le fascina el Apocalipsis en su sentido bíblico y etimológico, a la vez catástrofe y revelación. Un ensayo suyo lleva por título *Apocalipsis con figuras* (1997) y está dedicado principalmente al apocalipsis cristiano y a los diferentes milenarismos que están relacionados con él. El mito apocalíptico cristiano le inspiró a Aridjis *El último Adán* (1982/1986), *Gran teatro del fin del mundo* (1989/1994) y *Memorias del Nuevo Mundo* (1988), con la particularidad de que gira completamente alrededor del mito de la creación. Por otro lado, el mito apocalíptico cristiano en su versión milenarista le inspiró a Aridjis *El señor de los últimos días: visiones del año mil* (1994) y la obra de teatro *Espectáculo del año dos mil* (1981).

3.1. El apocalipsis según Orfeo: *Esmirna en llamas*

La trama de *Esmirna...* sigue los pasos de Nicías por la ciudad en llamas en busca de Eurídice: la referencia a Orfeo y Eurídice es bastante clara. En los “Reconocimientos” al final de la obra, Aridjis escribe: “Sobre los versos de la *Ilíada* he utilizado el traslado al español de Alfonso Reyes, y de la *Odisea*, la versión de Carlos García Gual” (p. 115). Pero también se compone de dos sustratos mitológicos principales: el clásico y el apocalíptico. De manera a no traicionar

la mezcla estrecha y el equilibrio entre estos dos sustratos, estudio juntas las referencias al infierno griego y a los jinetes del Apocalipsis. En vez de ser un himno al amor como es el mito clásico de Orfeo, es un himno a la muerte que Aridjis nos da de leer. La masacre de los armenios y los griegos por los turcos se ve retratada de manera mítica a través del sustrato bíblico –para los turcos– y clásico –para los protagonistas–.

El mito de Orfeo y Eurídice está íntimamente relacionado con el reino de Hades, o Plutón, el inframundo o el infierno. Orfeo, un músico excepcional, hijo de Calíope y Eagro, se enamora y se casa con la ninfa Eurídice, seducida por la música de Orfeo. Poco tiempo después de su boda, una serpiente muerde el talón de Eurídice, ocasionando su muerte. La desesperación de Orfeo lo lleva hasta el reino de los muertos y les suplica a Hades y Perséfone que le devuelvan a su esposa. Los dueños del inframundo, conmovidos por la música de Orfeo, acceden a su petición y le imponen una condición: en todo el viaje hasta la superficie terrestre, Orfeo no podrá ver a Eurídice. Lamentablemente, al final del viaje, le asaltan las dudas, y al voltear a ver a Eurídice, ésta desaparece para siempre.

La novela de Aridjis se articula en torno a este mito y establece una serie de correspondencias: Nicias es Orfeo que baja a Esmirna, “la ciudad de la vida” vuelta infierno en manos de los turcos; busca a Eurídice, su novia de antes de la guerra. En esta búsqueda lo ayuda Calíope, una amiga de Eurídice. Calíope, en tanto homónima de la musa de la poesía épica y de la elocuencia, la representa a nivel iconográfico, ya que la musa se representa con un rollo para escribir y la Calíope del relato es la mensajera de los dos amantes.

La referencia al mito nos la da primero la evocación del nombre de Eurídice, quien murió en la ausencia de Nicias, como la Eurídice mítica. Al descubrir su tumba, Nicias piensa: “Dentro de cada uno de nosotros hay un Orfeo, pero quiero encontrarme con ella viva” (p. 23). La frase apunta al deseo del hombre por encontrar algo del pasado, algo ya fallecido o desaparecido. También puede referirse a la impaciencia amorosa encarnada por Orfeo. Nicias recibe un aviso de Calíope: Eurídice está viva. Se inicia así una larga búsqueda

de carta en carta, de cita en cita. Llega a tener un breve encuentro amoroso con Eurídice antes de perderla de nuevo. En este encuentro, Aridjis pone al poeta Homero en boca de Nicias:

En eso Eurídice salió de un cuarto secreto. Con el cabello suelto y la mirada radiante, semidesnuda. Lo cogió del brazo.

—Con más ardor que nunca mi alma te desea... ni cuando navegué contigo a bordo de mis naves surcadoras del mar... me ha encendido tal deseo de amarte y de sentirte mía —le dijo él con palabras homéricas. Y hacia el lecho la atrajo. Y ella siguió al amante (p. 65).

En comparación se transcribe el pasaje correspondiente de la *Iliada*, en la traducción de Alfonso Reyes:

Y Paris, a su turno:

—¡Mujer! ¿Por qué terqueas en amargar mi pecho y disputar conmigo? Si hoy venció Menelao por gracia de Atenea, ya llegará mi hora, que también tengo abrigo entre los Inmortales. Mas deja el ceño, ea: tendámonos los dos como buenos amigos. *Con más ardor que nunca mi alma te desea. Ni cuando*, arrebatada a tu amena mansión, dejé a Lacedemonia y navegué contigo a bordo de mis naves surcadoras del mar, y en la isla de Cránae se cumplió nuestra unión, ni entonces *me ha encendido tal deseo de amar ni de sentirte mía* me hallé más anheloso.

Y hacia el lecho la atrajo, y ella siguió al esposo (Rapsodia III. 5, pp. 435-450; Homero, 1968; el énfasis es mío).

La comparación permite constatar que, muy explícitamente (“con palabras homéricas”), es el texto mismo de Homero el que el narrador cita, descartando las alusiones a lugares y circunstancias que son las de Paris y no de Nicias. La adaptación es muy clara en la última palabra: “amante” en vez de “esposo”, puesto que Nicias y Eurídice no están casados. Esta referencia casi idéntica muestra una voluntad de homenaje a la par que de inscripción en una tradición ilustre. Se podría tratar de la función transmitiva de Samoyault, que en este caso consiste en una actitud de reverencia hacia Ho-

mero, que se traduce por una adaptación contextual. Además, en la identificación implícita de Nicias como Orfeo, cabe muy bien el discurso poético, puesto que Orfeo es el símbolo de la poesía. Sin embargo, Nicias no es un poeta: es un soldado ilustrado e instruido en la literatura clásica.

El deleite es breve, en la expectativa de saber “cuánto tiempo los hados les concederían, cuánto tiempo podrían mantener a la muerte del otro lado de la puerta” (p. 66); la asociación se hace entre los hados y los turcos, como iniciadores de la masacre y dueños del infierno que crearon ellos. Eurídice desaparece durante el sueño de Nicias, como la mujer en *El último Adán*. En las páginas 80-81, se insiste otra vez en el mito al relatarlo como un sueño de Nicias, adaptando los nombres a los del relato de Aridjis. He aquí un extracto:

[E]n sueños, empezó a verse a sí mismo como un Orfeo contemporáneo en busca de Eurídice [...]. Muerta ella, la sombra de él, Orfeo, bajó al Hades para buscarla. Persuadió a Plutón para que la enviara arriba. [...] La halló entre las sombras transparentes. Parada junto a un ciprés blanco. Sus ojos sin brillo. Su cuerpo seco de sed. Su cabeza descabellada. —¿Quién eres tú?, ¿de dónde vienes?— preguntó ella. —Soy *Nicias*, vengo por ti [...] (pp. 80-81, el énfasis es mío).

En un encuentro posterior con Calíope, se entiende que Eurídice está casada con otro hombre e incluso tiene un hijo. Al final del relato, al embarcar en un barco para irse de Esmirna, Nicias ve a Eurídice con el hombre y su niño masacrados y arrojados a las llamas. De esta manera, se hace un paralelo con la muerte definitiva de Eurídice; en el mito como en el relato, son los ojos de Orfeo/Nicias los que captan la pérdida definitiva de la amada, aunque en el caso del relato, la mirada de Nicias no es la causa de esta pérdida.

Otros intertextos están presentes en el texto, a través de otros sueños de Nicias en los que es Perseo y corta la cabeza de Medusa u Odiseo, la segunda identificación más recurrente de Nicias con un héroe griego. Eurídice también lo comparaba con Odiseo (p. 52), antes de que se fuera a luchar contra los turcos. Por su condición de

soldado, se mantuvo años en la guerra, en la condición que es la del héroe: “Como había pasado su juventud lejos de casa y su familia en ocasiones lo había dado por muerto, se había acostumbrado a estar ausente, a ser un muerto” (p. 21).

El 10 de septiembre, tras la entrada en Esmirna de cinco mil *chettes* “para matar, saquear y violar” (p. 42), Nicias, dormido en una tumba, con la *Odisea* en la mano, sueña con su descenso a los infiernos. Más que a Orfeo, se parece a Odiseo a quien el ciego vidente Tiresias dijo: “¡Odiseo, fecundo en ardides! ¿Por qué, oh infeliz, has dejado la luz del sol y vienes a ver a los muertos y esta región desapacible?” (*Odisea* XI, pp. 92-94), lo cual se retoma en el sueño de Nicias: “¿Por qué acá, desdichado, abandonando la luz del sol, has venido a este lugar para ver a los muertos?” (p. 47). Otra vez la cita es textual, fiel.

El paralelismo con el inframundo es continuo, por la presencia permanente de los refugiados y los soldados griegos del muelle de Esmirna como las sombras que esperan en el Aqueronte. Orfeo y Odiseo son dos héroes clásicos que llegaron a bajar a los infiernos y regresar.

En cuanto a los turcos, es cierto que, de manera general, se asocian con lo negativo, que sea el Hades o el Apocalipsis. Sin embargo, la asociación más fuerte se establece con el Apocalipsis bíblico, más exactamente con los cuatro jinetes del Apocalipsis. Se sabe que la llegada de los cuatro jinetes marca el comienzo del Apocalipsis como destrucción; de la misma manera, la llegada de la caballería turca, al principio de *Esmirna*..., marca el principio de la destrucción de la ciudad y de su población.

En la Biblia, el orden de aparición de los jinetes es el siguiente: el blanco, la conquista simbolizada por el arco, el rojo, la guerra simbolizada por la espada, el negro, la hambruna simbolizada por la báscula, y el verdoso, la peste simbolizada por su nombre, “la Muerte”. En *Esmirna*..., aparece primero el caballo bermejo, “blandiendo un rifle con una bayoneta acoplada al cañón” (p. 13); luego, el caballo blanco, cuyo jinete “arrojaba con un lanzallamas portátil un torrente de combustible ardiente sobre los matorrales como para probar su poder de destrucción” (p. 13); en tercer lugar, el caballo

negro, con “un fusil Mauser [...] y una pistola Luger” (p. 13); finalmente, un caballo *amarillo*, “montado por un comandante vestido de negro, como una muerte. Era en sí mismo un arsenal humano, con ametralladora, granadas, pistolas y lanzallamas” (p. 13).

En este caso, contrariamente a los textos homéricos, no se trata de una “simple” adaptación. Se lleva a cabo una transformación del texto: primero, en el orden de los caballos; segundo, en el color del caballo de la muerte; tercero, en las armas que llevan. En primer lugar, el cambio en el orden de los caballos es revelador de un cambio de intención; en la Biblia, el primer jinete, el blanco, es portador de la palabra de Dios y pone la conquista bajo el sello divino, y el segundo jinete, el rojo, es el destinado a apagar la paz en la tierra. En cambio, en *Esmirna*..., el primer jinete rojo pone la conquista directamente bajo el signo de la destrucción violenta pura, sin ninguna referencia divina, y el jinete blanco conquista la tierra a través de la destrucción de los matorrales. En segundo lugar, el cambio de color del caballo de la muerte, de verdoso a amarillo, puede explicarse por una voluntad del autor de usar el color de la traición en vez del verde, que adquirió otra significación, ecológica, en su obra. En tercer lugar, los símbolos bíblicos relacionados con cada caballo sufren una simplificación, ya que todos están reemplazados por armas. Sin embargo, con el tipo de armas y su efecto se establece una relación simbólica diferente. El rifle con bayoneta, el arma más larga, reemplaza la espada, pero guarda la referencia a una doble posibilidad de muerte violenta, por bala y por bayoneta (para un combate más cercano físicamente, como con la espada). El lanzallamas portátil reemplaza el arco, arma de largo alcance, e indica una diferencia en el tipo de conquista. Contrariamente a la Biblia en la que se da al jinete una corona de victoria, el jinete blanco de *Esmirna*... usa su arma “para probar su poder de destrucción”, y su primer blanco es la naturaleza. La báscula del jinete negro se vuelve fusil y pistola, que no mantienen otra relación con la báscula que el hecho de ser doble. Por fin, la muerte personificada en el jinete negro es el comandante, que supera en número de armas a los jinetes anteriores; la muerte ya no es la epidemia, sino la capacidad de destrucción del hombre.

En pocas palabras, las transformaciones impuestas al texto original tienen como objetivo remitir a la violencia armada que se fraguó de manera particularmente fuerte en el siglo XX, así como referir ligeramente al nuevo lugar que iría tomando la naturaleza en este contexto de violencia. La referencia bíblica permite dar amplitud al propósito por medio de una imagen fantástica muy fuerte. La introducción de caballos bermejos y amarillos en una novela histórica no puede tener otro sentido que el de amplificar, hiperbolizar y simbolizar el evento histórico. La imagen es tan fuerte y tan evocadora que no necesita repetirse. Sólo en una ocasión, se hace una referencia explícita a los jinetes del Apocalipsis, en un pasaje menos mítico, pero con una fuerza pictórica semejante, que de nuevo hace hincapié en la violencia pura de los turcos:

Con puñales curvos como crecientes de luna en las manos, y con sudor y sangre chorreándoles por los pelos, parecían desalmados. Y como jinetes montados en caballos blancos en dirección al muelle, parecían los jinetes del Apocalipsis (p. 50).

Esta transformación la había hecho Aridjis a escala más grande en *El último Adán*, donde mostró que el apocalipsis era obra del hombre y no de Dios. Aquí ocurre lo mismo: la referencia a la ira de Dios en el Apocalipsis se transforma en una violencia humana ciega. El incendio de Esmirna por los turcos está descrito como un infierno:

Nicias oía crepitar a esa serpiente flamígera de mil cabezas que reptando por las calles se metía por debajo de las puertas, reventaba paredes y sesteaba en los tejados como si el infierno circundante la avivara; oía el tronido de las bolas ígneas que devoraban por dentro y por fuera los edificios. Ante sus ojos no sólo el pasado individual de miles de personas se venía abajo, sino también siglos de civilización (p. 97).

La serpiente se apoderó del Edén. La catástrofe parece dirigida por una conciencia contra la ciudad, las personas y la cultura; lo cual

corresponde a los tres primeros capítulos de análisis en este libro –distopía, grotesco e intertextualidad–.

Las referencias intertextuales míticas testimonian un juego con el mismo género histórico. La asimilación de los protagonistas griegos a héroes clásicos y de los turcos a jinetes del Apocalipsis demuestra una posición favorable a uno de los campos, que en Aridjis siempre es el de la víctima; en *1492...* y en *Memorias...*, la posición del narrador estaba a favor de los judíos y de los indios, respectivamente. En el caso de *Esmirna...*, además de ser una posición personal dictada por la historia familiar del autor, también resulta ser un conflicto poco estudiado fuera de Grecia, a pesar de su importancia como genocidio de la serie del siglo XX.

La convivencia de dos sustratos míticos diferentes se hace de manera bastante tranquila, puesto que el sustrato mítico clásico, por ser el relacionado con los protagonistas, es el más presente y el más importante. La elección de otro sustrato mítico, apocalíptico, para retratar a los turcos, permite diferenciar de manera drástica a los herederos de una cultura clásica llevados por la poesía épica y el amor –Homero y el mito de Orfeo y Eurídice– de sus violentos asesinos.

El tratamiento dado al sustrato clásico es reverente; los relatos fundacionales de la cultura occidental se citan textualmente, adaptando una o dos palabras al contexto preciso de la novela. La voluntad de transmitir un patrimonio cultural es más tangible en *Esmirna...* que en *Perséfone*, justamente por la designación explícita del mito en el primer caso (por ejemplo, cuando Nicias se dirige a Eurídice “con palabras homéricas”); incluso el lector no familiarizado con Homero no puede esquivar las referencias. La voluntad del autor es tanto contribuir a la transmisión del mito como anclar su obra en un universo que considera noble y prestigioso. En cambio, el tratamiento dado al texto del Apocalipsis es mucho más libre; las transformaciones son una subversión del texto en el sentido de que pasa de una conquista necesaria para la resurrección de los justos a un violento y sanguinario aplastamiento. Todo funciona como si la inserción del símbolo apocalíptico de los jinetes viniera perturbar el sentido fundacional de las fuentes clásicas. En efecto, el mito

órfico es un himno al amor y la poesía, y Odiseo encarna la epopeya y la errancia que siempre posterga el regreso a casa. *Esmirna...* es una elegía en la cual el amor difícilmente sobrevive; el regreso a casa sólo es el principio de la errancia. Se trastorna el sentido positivo y mítico del relato, firmando el advenimiento de una violencia que se sustituiría, después de 1945, a la presencia de Dios y de los dioses. De hecho, un personaje griego, con quien se encuentra Nicias, recita en un teatro abandonado el principio de *Las bacantes* de Eurípides, y explica a Nicias: “Somos víctimas de una trama urdida por dioses en los que ya no creemos, porque nos abandonaron cuando más los necesitábamos” (p. 70). Como en *El último Adán*, el hipotexto judeocristiano es sometido a un proceso subversivo y lúdico. Veamos qué tratamiento se le reserva en *La leyenda...*

3.2. El apocalipsis según Coatlicue: *La leyenda de los soles*

En cuarenta capítulos cortos, Aridjis nos cuenta una versión contemporánea de la leyenda azteca de los soles. En algunas palabras retrata el México de 2027, un México futuro pero que en realidad exagera el México de la actualidad –la ciudad moribunda, sin agua ni árboles, con atascos, muchedumbre y neblumo no se aleja tanto de la ciudad de hoy; además, en general, las calles citadas existen– y remite al México prehispánico, con sus elementos fantásticos y la reencarnación del panteón mexicano. Se afrentan unos políticos sórdidos, cuyo nombre es el de dioses del panteón azteca, y unos ciudadanos ordinarios capaces de atravesar las paredes o fotografiar espectros, en un México futurista y fantástico, constantemente sacudido por los seísmos, hasta el gran terremoto del Quinto Sol. La misión del protagonista de la novela, el pintor Juan, es encontrar la hoja robada del *Códice de los Soles* por el general Tezcatlipoca. En esta hoja está inscrita la fecha del fin del Quinto Sol, la quinta era azteca que terminará por terremotos. Aridjis elige el próximo final de siglo azteca, el año 2027, para poner en escena esta destrucción en un terremoto terrible que hace pedazos de México, D.F. Aridjis

pone en escena esa destrucción e inventa un Sexto Sol, el Sol de la Naturaleza: “Si mañana muere Tezcatlipoca, la diosa azul, que vive en el Iztac Cihuatl [*sic*], será la diosa del Sexto Sol, el Sol de la Naturaleza. Si muere ella, el general Carlos Tezcatlipoca tomará el poder para instaurar el reino del terror nocturno, el Sol del Espejo Humiente” (pp. 39-40).

La historia se ancla en un tiempo (2027, nuevo siglo) y en un espacio (México, D.F.) definidos, aunque se pueda considerar el D.F. como una ciudad mítica y 2027 como un tiempo que tiene una significación cósmica. Sin embargo, no se trata del “no-tiempo no-lugar” mítico: de allí los múltiples interrogantes acerca del género de la novela. Esta mezcla de fantástico, mitología y realismo histórico no deja de sorprender.

A pesar de usar los mitos, no se encuentra un tiempo utópico; por la referencia al futuro, tampoco se trata de un tiempo histórico pasado. No se puede hablar de ciencia ficción: la tecnología está muy poco presente. Tampoco se trata de una especulación lógica sobre la suerte de la ciudad de México en un futuro próximo, justamente por la presencia de elementos fantásticos. En efecto, *La leyenda...* puede ser considerada como una novela fantástica, neofantástica en la definición de Roas (2001), o como una novela con rasgos de realismo mágico. Como dice Stauder, “es difícil llegar a una sentencia definitiva” (2006, p. 115) por la presencia misma de elementos mitológicos. La portada misma de la novela indica: “En esta novela mítico-ecológica, que es también un *thriller* de aventuras picarescas, hay dos tramas, una realista y otra cósmica”.

A primera vista se hace un uso “serio” del intertexto como metáfora de las preocupaciones del mundo actual, a pesar de que ya no tenga el significado religioso que le daban los aztecas. La intertextualidad es “global”: se retoman los elementos principales de la trama mítica—destrucción de un sol y creación de un nuevo sol por sacrificio de un dios—, pero en un sentido apocalíptico cristiano.

La leyenda... también se compone de dos sustratos mitológicos diferentes, el precolombino y el apocalíptico. A diferencia de *Es-mirna...* no se integra textualmente una u otra fuente: a veces se usa

la lengua náhuatl o el estilo de los códices, pero es más anecdótico y no se refiere a la leyenda azteca o al Apocalipsis. En otras palabras, el uso de los mitos se sitúa en otro nivel: la leyenda azteca permite crear el universo de la obra, y el panteón azteca ofrece una imagen que se pega a los personajes; en cuanto al Apocalipsis, sirve de base narrativa. No obstante, la división no es tan fuerte; al contrario, los dos sustratos se integran al relato de manera enredada, y es difícil separar claramente los elementos pertenecientes a cada tradición. Puesto que el Apocalipsis sirve de trama, los títulos remiten a características del género apocalíptico, pero el análisis muestra cómo se mezclan las dos tradiciones, o sea, cómo diferentes elementos de la mitología mexicana ocupan funciones del género apocalíptico.

La primera característica del género apocalíptico, aunque olvidada, es la revelación divina que acompaña el fin catastrófico del mundo. Leamos los dos primeros versos del Apocalipsis bíblico:

Esta es la Revelación de Jesucristo. Dios se la dio para enseñar a sus servidores, lo que va a suceder pronto. Envío a su ángel para que se lo diera a entender a su servidor Juan, el cual afirma que todo lo que ha visto es palabra de Dios y testimonio de Jesucristo. Feliz el que lea estas palabras proféticas y felices quienes las escuchen y hagan caso de este mensaje, porque el tiempo está cerca (Ap, 1:1-3).

Estos versos introducen y definen los veintiún capítulos que siguen. El libro se puede resumir de la siguiente manera: revelación divina a un ser humano por el intermediario de un ángel y bajo forma de visiones. En *La leyenda...*, se adapta este esquema. Cuauhtli, cuyo nombre significa “águila”, tiene el papel del ángel revelador, pero es un pintor del siglo XVI, fantasma de la época de la Conquista; Góngora es el ser humano que recibe la revelación de Cuauhtli. Es pintor, pero su apellido remite a escritores: el poeta español del Siglo de Oro y el sabio mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora. Aquí se retrata su encuentro:

Juan de Góngora abrió la puerta y surgió un hombre indígena de unos cuarenta años de edad, de ojos negros y pómulos salientes. Enjuto de carnes, mediría un metro sesenta y cinco centímetros de estatura.

—Buenos días —saludó, vestido a la usanza de los mexicanos antiguos, con *maxtlatl*, tilma y *cactli*. [...] Cristóbal Cuauhtli es yo, él fue bautizado por Pedro de Gante y desbautizado por Pedro de Alvarado (pp. 36-37).

No se sabe exactamente por qué Cuauhtli acudió a Juan de Góngora y no a otra persona: tal vez porque, como el protagonista, era un pintor, “encargado de pintar las cosas cuando sucedían, [...] hacer] hablar el olvido” (p. 38). En cualquier caso, es a Juan a quien explica cómo salvar el mundo o, más precisamente, cómo encontrar una página del *Códice de los Soles*, robada por el general Tezcatlipoca y en la cual se indica la fecha del fin del Quinto Sol. Esta misión es parecida a la del Juan del Apocalipsis, encargado de escribir visiones proféticas que podrían salvar el mundo. La llegada de Cuauhtli se acompaña de otra revelación, más personal: Juan de Góngora tiene la capacidad de atravesar las paredes, como Cuauhtli tiene la capacidad de atravesar los siglos. El otorgamiento de un poder especial es propio de los héroes míticos, que están preparados así para llevar a término su misión.

Con la llegada del ser sobrenatural Cuauhtli, se establece una especie de guerra cósmica con Tezcatlipoca, el Jaguar nocturno. Tanto el jaguar como el águila son dobles del sol, uno nocturno, el otro diurno. En efecto, Caso (1953) apunta que el sol de la mañana es Cuauhtlehuānitl, “águila que asciende”, y el de la tarde es Cuauhtémoc, “águila que cayó”. Juan y Cuauhtli son víctimas de varios intentos de asesinato por parte de Tezcatlipoca.

Ahora bien, Juan de Góngora no parece tener la fuerza moral para llevar a cabo su misión: aprovecha su nueva capacidad, atravesar las paredes, para sus propios intereses. Convertido en pícaro de las paredes, “[m]etido en el muro, aplicaba la vista y el oído a la espera de una revelación, de una indiscreción, de una invitación a entrar y amar. Y casi palpaba el amor con los dedos” (p. 124).

El comportamiento de Juan, pues, se asimila al de un *voyeur*. Presencia el nacimiento de Xipe Tótec, les da susto a un ciego y un avaro, juega con los pechos de maniqués, mira el espectáculo de bailarinas mayores, paga para ver una niña tocándose, observa a una joven desvestirse, se refocila con la mujer de uno de los hombres de Tezcatlipoca, ve a una pareja hacer el amor...

Además de ser moralmente discutible, el héroe refunfuña cuando viene la hora de rescatar la hoja del código: intenta escapar y dice que irá “[e]l año próximo, después del desayuno” (p. 102). La hoja está en la casa de Tezcatlipoca, en la Colina Negra, lugar que podría corresponder a los lugares inaccesibles de los mitos. Pero falla en la misión:

—Te dije que buscaras la hoja, no el libro —aclaró Cristóbal Cuauhtli, más molesto aún porque se dio cuenta que había arriesgado la vida por una cosa equivocada—. El miedo te volvió estúpido, el miedo te hizo ciego (pp. 110-111).

Lo más sorprendente es que este evento sucede en medio de la novela, como si el éxito o el fracaso de la misión no importara, y la actitud de Juan sigue siendo la misma: indiferente a la suerte del mundo, continúa con su vida de pícaro de las paredes, de manera más dificultosa debido al incremento de persecuciones de Tezcatlipoca. Peor aún, Tezcatlipoca termina por matar a Cuauhtli. La revelación de la existencia de una doble realidad, una sensible y una sobrenatural, parece abocada al fracaso. Veamos ahora otra característica del género apocalíptico, la codificación simbólica.

Las señas proféticas de la caída del mundo fungen también como una crítica de una situación de crisis contemporánea a la escritura en el género apocalíptico. De allí la necesidad de codificar el texto, escondiendo elementos particulares debajo de símbolos. La mayor codificación de *La leyenda...* se sitúa en los personajes negativos, que representan el poder y la violencia: Tezcatlipoca, Huitzilopochtli y Tláloc. Con la presencia de Xipe Tótec, los dos primeros conforman “la trinidad del sacrificio humano” (p. 107).

En la formulación se advierte la mezcla de culturas –cristiana y precolombina–.

Tres dioses están presentados en la novela de manera negativa: Tezcatlipoca, Huitzilopochtli y Xipe Tótec. Los dos primeros son humanos que tienen varias características de los dioses homónimos y son verdaderos protagonistas de la novela (respectivamente el general y el presidente). El último, Xipe Tótec, aparece como el dios mismo, de manera anecdótica. Los tres, junto con Quetzalcóatl, de quien hablaremos luego, son hijos de la pareja creadora: son los cuatro Tezcatlipoca de diferentes colores. Forman parte de lo que Aridjis llama “la trinidad perversa, la trinidad del sacrificio humano” (p. 107): de hecho, en la novela, Huitzilopochtli y Tezcatlipoca toman sangre juntos y hablan náhuatl. Los aztecas, sin embargo, nunca los consideraron juntos como “trinidad”: se trata aquí de una invención del narrador, que ilustra bien la imbricación del sustrato azteca y del sustrato cristiano, que considera a Dios como una trinidad. Esta imbricación empieza por los mismos nombres: José Huitzilopochtli y Carlos Tezcatlipoca son la suma de un nombre español y un apellido azteca. Asimismo, es una doble referencia a dioses aztecas y personalidades reales: el presidente José Huitzilopochtli Urbina remite a José López Portillo y el jefe de la policía Carlos Tezcatlipoca remite al negro Durazo.

En el universo azteca, Tezcatlipoca es el dios más temido, porque es la Noche. Varios investigadores lo consideran como la máxima deidad de la cultura mexicana. Es uno de los hijos de la pareja creadora, el Tezcatlipoca negro. Su nombre significa “espejo humeante”, por el espejo de obsidiana que lleva, cuyo humo mata a los enemigos; Caso (1953) indica que tiene un espejo en lugar del pie que le arrancó el monstruo de la tierra, y a veces en la sien. Es el señor del norte, región donde se ubicaba Mictlan, el inframundo mexicano. Como todos los dioses del panteón azteca, las características de Tezcatlipoca son contradictorias. En su ensayo *Tezcatlipoca: elementos de una teología nahua* (1991), Barjau provee varias interpretaciones que reconcilian los diferentes aspectos de la personalidad del dios: creador y tirano, protector y enemigo, comedido y príncipe de la

discordia, Tezcatlipoca se diferencia de los otros dioses por no tener pareja. Su “naturaleza teológica dual la concentr[an] el ser y la imagen, el humo y el espejo” (Barjau, 1991, p. 15): el dios es invisible y omnipresente, todopoderoso; en sus manos está el destino del mundo, así como los secretos de la humanidad. Tezcatlipoca, en alternancia con Quetzalcóatl, crea los diferentes Soles. El mismo Aridjis poetiza al dios en *Vivir para ver* (1977):

TEZCATLIPOCA, I

Esa sombra
 esa discordia
 ese ojo que traspasa piedras
 esa rama seca en el árbol
 esa llaga en el pecho de la niña
 esa desilusión (disolución) en las cosas del hombre
 esa rabia de perro del hombre
 esa soledad en la cuchara en los muros
 ese aire
 esa aflicción
 ese espejo
 en el que han de desvanecerse las cosas (Aridjis, 2002, p. 372)

La novela empieza por la muerte y la resurrección del general Tezcatlipoca, jefe de la policía, apodado “El Jaguar”. Algunos fenómenos en la descripción del occiso apuntan a algo inhabitual: el difunto *mira* al techo, un lunar aparece en su cuello, “[u]na gota de sangre no acab[a] de coagularse” (p. 11), los cirios se encienden solos. Finalmente, en una escena parecida a la de una larva extirpándose de su crisálida para convertirse en mariposa, el general difunto se extirpa difícilmente de la bolsa de plástico que lo mantiene en la caja funeraria: la corta con una navaja. Esta escena remite explícitamente a la resurrección de Cristo: “Tiró el plástico al suelo como si se deshiciera de un sudario” (p. 14).

De hecho, el general Tezcatlipoca guarda los mismos atributos que el dios azteca. Su lado oscuro se averigua por los lentes oscuros que siempre lleva puestos, escondiendo así su mirada letal; se desplaza en un coche negro, vive en la Colina Negra en una mansión oscura, cuya entrada es una sala de espejos: “No te metas en ella, porque verás tu condición fantasmal y te quedarás fascinado frente a tu propia calavera” (p. 105), es la advertencia que le da Cuauhtli a Juan –y es lo que les pasó a Dávila y Cortés en *Memorias...*–. También tiene una afición particular a las navajas. La historia de su vida, totalmente verosímil en el contexto mexicano, incluye en su realismo escalofriante unos puntos comunes con los rasgos deldios:

Su padre, el *narcotraficante* veracruzano Jerónimo Tezcatlipoca, aunque asesinado a tiros en un burdel de Tijuana, apareció dos semanas después en la cocina de un restaurante cubano en Miami en perfecto estado de descomposición. Su madre, Juana Bermúdez, libre ya de los celos y las persecuciones de su marido, *fue la amante de todos* de la banda, incluso de los agentes antinarcóticos, cómplices de ésta [...].

Carlos Tezcatlipoca, aburrido de la promiscuidad sexual de su madre, un día ventoso de febrero del año 2012, huyó de su casa y vagó por las ciudades de la frontera *Norte*. Durante seis meses trabajó en una maquiladora de Ciudad Juárez y luego ingresó en el Colegio Militar. Nadie supo cómo ni cuándo se hizo *general*, y si realmente lo era. Se suponía que había alcanzado esa posición sirviendo de *sicario* a los narcotraficantes vinculados con los gobernantes en turno (pp. 25-26, el énfasis es mío).

Tezcatlipoca, la Muerte, ejerce de humano una profesión de muerte; de la misma manera, está vinculado, por su padre y por sus andanzas, con el narcotráfico. Asimismo, el joven Tezcatlipoca vaga por los estados del Norte, como el dios ubicado en el Norte. También se lo encuentra por todas partes en la ciudad y es muy temido porque es “un excelente policía preventivo, pues arrest[a] al delincuente antes de que pensara cometer un crimen, y muchas veces lo ejecut[a] antes de que [haya] tenido la oportunidad no sólo de come-

terlo, sino de pensarlo” (p. 26); esta frase, por muy absurda que sea, no se aleja tanto de la realidad mexicana, en la que no existe la presunción de inocencia, pero sobre todo, se explica por el dios que lo ve todo. En cuanto a la facultad del dios de ver en el corazón de los seres humanos, se adapta a la modernidad:

El Jaguar estaba enterado de la vida y milagros de las gentes [...] pues le gustaba espiarlos con todo tipo de orejas y ojos electrónicos en los baños, las recámaras, los automóviles, las oficinas, los ascensores y las escaleras (p. 25).

Además, lo que observa de los humanos no son sólo secretos y pecados, como era el caso del dios, sino “sus vergüenzas” (p. 25). Asimismo, tiene la capacidad de aparecer en cualquier parte de la ciudad: persigue a Bernarda Ramírez, novia del protagonista Juan de Góngora, en el capítulo 27. En la mitología azteca, sólo está en peligro el hombre que tiene algo que reprocharse; en la novela, Tezcatlipoca repite en voz alta los pensamientos de Bernarda para espantarla y la amenaza con violarla y matarla.

En fin, se averigua al final de la novela que Tezcatlipoca es también el Tláloc, el violador del alba, un violador que sembraba el terror en la ciudad y secuestró a la hija de Bernarda. Tláloc es también un dios del panteón azteca, “el que brota”; es la Lluvia. Entre sus manos está la supervivencia del pueblo, ya que puede proporcionar el agua necesaria a los campos, o al contrario mandar tormentas y granizo. Es responsable de la destrucción de uno de los soles anteriores, por una lluvia de fuego. El Tláloc de la novela se presenta así para la sociedad mexicana como una plaga, tan inevitable como la lluvia contaminada de la ciudad, sobre todo si se asocian crímenes y policía—Tezcatlipoca siendo el jefe de la policía—. A este dios se le hacían sacrificios de niños para que el mundo pudiera regenerarse, lo que puede explicar la elección del apodo Tláloc para designar a un ultrajador de niñas.

Así, Tezcatlipoca está presentado como un sádico: *voyeur*, violador, le gusta la muerte, en particular la de inocentes. Del dios

homónimo se tomó el pavor que inspira y se exageró su crueldad al mismo tiempo que se ridiculizó su muerte, que comentaré luego. Se puede notar que no se trata de una identificación completa: el general Tezcatlipoca, si posee dotes supernormales, tampoco es el dios mismo. Es la imagen del dios, tal como se representa en los códices, que se pega al personaje de la novela: los colores y los atributos se aplican y/o se adaptan al personaje.

En cuanto a Huitzilopochtli, “el colibrí zurdo”, es el único dios que crea unanimidad entre los pueblos: es el Sol, que nace y muere cada día. Según los mexicas, nació de la Coatlicue, la vieja diosa de la tierra, y cada día mata a la luna y a las estrellas, que, celosas de él, quieren matar a su madre. El triunfo de Huitzilopochtli es el triunfo del sol y les otorga otro día de vida a los hombres. Los aztecas son los hijos del sol, los hijos de Huitzilopochtli; en este sentido, están encargados de proporcionarle su alimento, la sangre, por medio de las guerras que les proporcionan prisioneros que sacrificar. Es Huitzilopochtli quien incitó a los aztecas a salir de su patria mítica, Aztlan, para radicarse en el Valle de México. Entonces, en aquel momento los aztecas lo erigieron al nivel de los otros dioses importantes (los Tezcatlipoca) como otro de los hijos de la pareja creadora (Tezcatlipoca azul), que vive en el séptimo cielo, el cielo azul. También causa espanto entre los aztecas, por ser una deidad muy potente; Huitzilopochtli es el Sol y la Guerra. En *Vivir para ver* (1977), Aridjis da un retrato a la vez escalofriante y humorístico del dios:

21. HUITZILOPOCHTLI

Dios de los corazones ensartados
y de las luces palpitantes
sus ojos fueron soles de la muerte
y sus dientes cuchillos de obsidiana

con la cara rayada
y los muslos azules
lo adoraron día y noche

en la torre más alta
y en el centro del cielo

ahora dios de museo
es alumbrado por un foco (Aridjis, 2002, p. 367)

En la novela, Huitzilopochtli es el presidente de la República mexicana para el sexenio 2024-2030: corresponde jerárquicamente al papel de patrono de México-Tenochtitlan que tenía el dios epónimo, excepto que no es un papel benéfico, todo lo contrario. Cruel, antropófago, le importa mucho su imagen. Su rostro está por todas partes en la ciudad, como un *Big Brother* mexicano: “El rostro del licenciado José Huitzilopochtli Urbina estaba en las vidrieras, miraba desde los muros, desde los postes, desde los tableros electrónicos” (p. 137). El hecho de que la imagen de Huitzilopochtli esté por todas partes se refiere, de una manera más moderna y distópica, a la omnipresencia del sol.

Como Tezcatlipoca, está presentado como un ser perverso: en el capítulo 22 se le entrega al presidente una virgen de trece años presentada como “uno de los cautivos sacrificados en los tiempos aztecas” (p. 116); más tarde está esperando una “carga carnal” (p. 155), cuatro colegialas secuestradas.

El tercer personaje divino, Xipe Tótec, aparece como el dios mismo y no como un ser humano con los atributos divinos. Xipe Tótec, “Nuestro Señor el desollado”, es el Tezcatlipoca rojo. Viste piel humana nueva, para cambiar la muerta, lo cual hace de él el dios de la primavera, temporada en la que la tierra cambia de vegetación (Caso, 1953). Marca entonces el reinicio del ciclo de la fertilidad. Aridjis lo describe poéticamente de esta manera:

XIPE TÓTEC

Anda vestido de la piel humana

el traje dorado que la luz exalta
y que la luz marchita

dios desollado lleno de pellejos
 le gusta el hombre en carne viva
 caliente estremecido
 como un árbol sangriento (Aridjis, 2002, p. 364).

Xipe Tótec nace literalmente en la novela, por intermediación de una joven embarazada, Melibea, a cuyo parto asiste Juan por casualidad, en una de sus aventuras en las paredes. Melibea delira y describe su propio sacrificio como “diosa de palo vestida de azul” (p. 49), y dice: “Otro cuerpo entra en mí, se clava en mi hijo” (p. 50).

De las entrañas insondables de Melibea salió un cuerpo sanguinolento un poco dorado. Tenía la cabeza rojiza y el pelo trenzado, y dos rizos sobre la frente.

En lugar de cara el recién nacido portaba una máscara labrada de pellejos. En vez de ojos miraba por dos aberturas estrechas y negras. Babosamente abría la boca. [...] Su cuerpo estaba revestido con piel humana (p. 50).

Comenta González: “la versión de los *Anales de Cuauhtitlan* sobre el origen del *tlacaxipehualiztli* [fiesta sacrificial en la que se desollaban personas] manifiesta la relación intrínseca que existía entre el culto de Xipe Tótec y el de la diosa-Madre [...]” (2011, p. 266). La diosa-Madre es una diosa común a varias civilizaciones; se trata de una representación de la tierra; en la mitología mexicana, es Coatlicue, la madre de Huitzilopochtli. El parto, pues, es una representación de los lazos que los unen.

La referencia a Melibea, homónima del personaje de Fernando de Rojas, es misteriosa. Sólo su nombre remite a *La Celestina*; Calisto no está presente, el anciano que la acompaña se llama Joaquín. *La Celestina* es una referencia para Aridjis. La cita como inspiración para su obra *Perséfone*, lo cual tiene sentido, visto que se trata de un burdel. Está explícitamente presente en *¿En quién...?*: la protagonista Yo guarda “fólders sobre *La Celestina*” (*¿En quién...?*, p. 253) y la actriz Arira interpretó varias veces el papel de la alcahueta vieja. En

la misma novela, una escena un poco semejante parece completar la referencia: una de las protagonistas está embarazada del “actor viejo que hizo de Calisto” (*¿En quién...?*, p. 260). La referencia es revertida, puesto que se niega la infertilidad (debida a la muerte) de Calisto y Melibea en *La Celestina*.

Nueve capítulos después, el gobierno organiza “el acto de revelación del dios Xipe Tótec, Nuestro Señor el Desollado” (p. 93), para celebrar el descubrimiento de una escultura sacrificial del dios en un edificio colonial, “en cuyas paredes estaba pintado un fresco que representaba la lucha de un águila y un jaguar” (p. 93), el motivo recurrente de la lucha cósmica entre el día y la noche.

La trama de *La leyenda...* se presenta como una guerra cósmica entre las fuerzas del Bien y las fuerzas del Mal. A modo de profecía, tanto Cuauhtli como Fortunato el Ciego –adivinator de Tezcatlipoca– repiten varias veces a lo largo de la novela que “[s]i el jaguar mata al águila, el Sexto Sol será el Sol de la Muerte. Si el águila mata al jaguar, tendremos el Sol de la Naturaleza” (p. 66). Por supuesto, el jaguar designa a Tezcatlipoca y el águila a Cuauhtli. Vemos aquí la promesa de un nuevo mundo después de la catástrofe; esta promesa corresponde tanto al pensamiento azteca –cada sol muere para dar lugar a uno nuevo– como al pensamiento apocalíptico cristiano –donde se trata de la renovación de la ciudad de Jerusalén–.

Puesto que la misión del protagonista falla, Tezcatlipoca mata a Cuauhtli y luego a Huitzilopochtli, toma el poder y bajan los *tzitzimime*, que espantan a la población. La presencia de los *tzitzimime* es la señal inequívoca del fin del Quinto Sol y de la caída del mundo entre las manos oscuras de Tezcatlipoca. Sin embargo, la guerra desemboca en la victoria del Bien: no sale el Sol de la Muerte y se salva el mundo, porque muere Tezcatlipoca. La muerte de un dios es el sacrificio necesario para la salida de otro Sol.

Están presentes, pues, los elementos principales de la trama de la leyenda de los soles: la fecha, 2027, coincide con el fin de un siglo azteca; los personajes con nombre de dioses cumplen con las principales características de los mismos; el Quinto Sol se termina en terremotos; Tezcatlipoca, que reinaba durante el Quinto Sol, es de-

rrotado, como era de esperar, y su sacrificio permite la llegada del Sol siguiente, como el sacrificio de Quetzalcóatl permitió la llegada del Quinto Sol: en efecto, Quetzalcóatl sacó del inframundo los huesos de los hombres que murieron en el cuarto Sol y los molió. Mezcló la masa con semen y sangre y así formó a los hombres de hoy: el hecho de dar su sangre es un sacrificio por parte del dios. Además de crear a los hombres, Quetzalcóatl les dio la base de su alimentación, el maíz, e inventó el *tonalamatl*, el códice: por eso se considera como un dios benéfico y educador.

Pero estos elementos no son exactamente respetados. Para empezar, el Quinto Sol termina, pero no todos los seres humanos mueren. Los personajes con nombre de dioses son temibles como los mismos, pero también ridículos: el espantoso presidente le tiene miedo a su mamá y actúa a escondidas; Tezcatlipoca, cuya resurrección abre la novela, cae bajo los balazos de su propia gente y sólo encuentra como modo de defensa morder a sus atacantes y dejar en uno su dentadura de oro:

[A]mbos se dieron cuenta de que no podían sacarla [la dentadura] ni abrirla y que él tendría que andar con ella sobre el pantalón adondequiera que fuera, al menos hasta que se la quitara un cerrajero (pp. 192-193).

Eso muestra también que el “sacrificio” de Tezcatlipoca no fue nada voluntario; más bien, su muerte, además de ridícula, es accidental –fue confundido con otra persona–. La victoria del Bien no es el fruto de las acciones de las fuerzas aliadas, descritas más como anti-héroes que como héroes míticos. Además, se supone que a Tezcatlipoca lo derrota Quetzalcóatl, puesto que la alternancia de los soles ocurre por las peleas constantes entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl (las Artes y la Paz, exactamente como el Orfeo griego), que son dos principios opuestos. Pero Quetzalcóatl no está muy presente en la novela –un ave quetzal está presentada como la última de su especie–; en una ocasión, aparece reencarnado en Cuauhtli, también de manera ridiculizada:

Yo mismo el dios Quetzalcóatl, yo la culebra con plumas, yo el dios Matl, me burlo de todo –lo saludó Cristóbal Cuauhtli, sentado en el suelo, debajo del letrero de gas neón del Cabaret Río Rosa (p. 76).

El Sexto Sol, el Sol de la Naturaleza, sale bajo los augurios de la diosa azul, una diosa ausente del panteón tradicional azteca,⁴⁸ presentada de la siguiente manera:

[S]obre un tunal vieron la figura azul de una mujer que tenía los brazos extendidos hacia el Sol, como si quisiera tomar de él el calor y el esplendor de la mañana. En su mano se posaba un pájaro dorado de plumas luminosas (p. 198).

El tunal es un campo de tunas, cacto parecido al tenochtli, el cacto que aparece en la bandera mexicana. Así remite a la fundación de México-Tenochtitlan: el nuevo Sol es también la fundación de una nueva civilización, más ecológica. En cuanto al pájaro, remite tal vez a Quetzalcóatl, “la Serpiente emplumada”, el dios benéfico. De nuevo, aquí, la figura puede ser confundida con la Virgen del Apocalipsis (Ap, 12:1-7), de hecho pintada por Juan: “Advirtió que le había puesto el rostro vuelto hacia el Septentrión, las manos juntas, el manto azul estrellado, la mandorla con rayos solares” (p. 164).

*

Parece, al final, que los acontecimientos descritos en la novela no influyeron para nada en la victoria de la naturaleza, manifestada como un principio superior. De hecho, la hoja robada del códice sólo contenía información sobre la fecha del fin del Quinto Sol, pero no sobre cómo evitar que saliera el Sol de la Muerte. De la misma manera, la muerte de Tezcatlipoca/Tláloc era pura casualidad, fruto

⁴⁸ Ordiz encontró sin embargo una explicación en Villa Roiz: “las tribus nahuatlacas, en especial la azteca, heredaron la simbología de Iztaccihuatl como la de un dios solar muerto, inactivo y poco a poco adaptaron su culto al contexto histórico patriarcal, dejándolo como una deidad blanca cuya gloria perteneció al pasado” (1997, p. 55).

de la torpeza de dos detectives. Estamos, pues, en presencia de una trama antimítica, cuyo sentido se halla justamente en el uso transformado del mito, que deja un sentimiento de sinsentido.

En cuanto al trabajo con las tradiciones míticas, parece responder a una mezcla. El género apocalíptico sirve de trama, porque puede apuntar a la vez al presente y al futuro; no es el caso de la trama azteca, cuyo papel es introducir elementos para la codificación—los dioses representan figuras de la historia reciente de México—y da un sentido ecológico a la renovación final. La visión de Juan es la que pinta en su cuadro del Valle de México, un retorno a una edad de oro mítica. La figura que pinta es a la vez una diosa azul desconocida y la Virgen del Apocalipsis. También es una mezcla y no un cortocircuito porque se hace un uso irreverente de *ambas* tradiciones en vez de una sola como en *Esmirna*... La explícita referencia al mito azteca sirve propósitos satíricos (ideologías subversiva y lúdica), dado que todos los elementos aztecas se utilizan para designar personajes escalofriantes (la trinidad de dioses sanguinarios) o impotentes (Cuauhtli); el único elemento azteca positivo, el Sexto Sol, es una invención de Aridjis. De la misma manera, se socava el mito apocalíptico: por ejemplo, la revelación sobrenatural otorgada a Juan (homónimo de san Juan el Divino) le sirve para divertirse en vez de salvar el mundo. *La leyenda*... es el único relato en el que sólo se subvierten las tradiciones míticas, proponiendo de esta manera un relato antimítico. *El último Adán* también subvertía los mitos bíblicos pero a su vez les rendía un homenaje; tal vez su lugar especial en la producción aridjiana se deba a esta particularidad.

4. El cielo desmitologizado

Los análisis de este capítulo nos llevan a una dimensión un tanto maravillosa de la escritura de Aridjis. Sus referencias a los mitos griegos, bíblicos y precolombinos abren sus relatos a otra dimensión y otras interpretaciones. Quisiera recalcar el viaje emprendido

con dos hilos de reflexión: la elección del intertexto en función de la obra y el tipo de deformaciones operadas.

Se puede explicar la elección del intertexto por el tipo de texto en que se inserta. *El último Adán* es el relato más “universal” de Aridjis; la referencia a la bomba atómica concierne a la vez al mundo occidental y al siglo xx, que trajo un nuevo temor compartido por el mundo entero, la destrucción completa del planeta por el mismo hombre. Una de las bases míticas de la civilización occidental es la Biblia; *El último Adán* se ofrece como contrapunto o reflejo de la creación divina, al contar la destrucción humana. Aporta la respuesta del siglo xx en este aspecto. *Perséfone* trabaja con los mitos griegos para otro de los relatos más universales de Aridjis; la referencia a los personajes míticos permite volver a la otra gran fuente de la civilización occidental a la par que ofrecer una base de trabajo para reflexionar sobre la descreación a nivel del individuo. *Esmirna...* y *La leyenda...* tienen en común la superposición de los mitos bíblicos (sobre todo el Apocalipsis) y de los mitos griegos o precolombinos. El Apocalipsis actúa como elemento de trama y referencia a un catastrófico fin del mundo que a su vez permite el advenimiento de un nuevo mundo (México en la vida de Nicias en *Esmirna...* y la era del Sexto Sol en *La leyenda...*). Los mitos griegos y precolombinos parecen ser elegidos en función del espacio de la diégesis: Esmirna en el tiempo de convivencia entre turcos y griegos, y México.

La relación de Aridjis con el apocalipsis bíblico es esencial en su obra. Sin embargo, al contrario del díptico histórico del futuro –*La leyenda...* y *¿En quién...?*– *El último Adán* no participa de la producción literaria mexicana que privilegia las imágenes apocalípticas para tratar el caos de la ciudad de México del fin del siglo –sobre-población, violencia, contaminación–, descrita por Monsiváis en *Los rituales del caos* (1995) y en *Apocalipstick* (2009): es un relato universal en el sentido de que va más allá de un anclaje en coordenadas espaciotemporales definidas –la ciudad no tiene nombre, los personajes no tienen rostro, el espacio es un no-lugar, el tiempo un no-tiempo–. En la producción mexicana, como en la de Arid-

jis, este relato ocupa un lugar aparte: los párrafos que lindan con los versos y las imágenes surrealistas que circundan la trama la sitúan en un lugar de transición entre la poesía y la prosa; también hace la transición entre la primera poesía de Aridjis, que trabaja con una naturaleza mística, y las obras posteriores, aproximadamente a partir de la fundación del Grupo de los Cien, que integran las preocupaciones ecologistas del autor, bajo la forma de apocalipsis surgidos de las tradiciones clásicas y precolombinas.

De los relatos épicos griegos, que cuentan la historia de dioses y de humanos excepcionales, extrae los héroes; pero sufrieron un proceso de degradación, dado que los protagonistas de *Perséfone* y *Esmirna*... son el contrario de excepcionales. La chispa de la prostituta Perséfone se la otorga la mirada enamorada del narrador y Nicias es un soldado que huye ante la muerte y se revela incapaz de salvar a su amada. La relación del texto al mito se hace por degradación, pero al mismo tiempo la referencia mítica le otorga al personaje un aura que no hubiera tenido por sí solo, ya que el personaje sólo es un pretexto para retratar un ambiente y una época. Se ha perdido el orden mítico que caracteriza los relatos épicos; la referencia mítica funciona como una máscara en un cuerpo vacío. Le da un papel universal, grandioso y heroico a un personaje que se revela incapaz de cumplirlo, porque evoluciona en un mundo desmitologizado, sin dios y marcado por el caos.

En cuanto a la tradición precolombina, la usa por su fuerza pictórica, grotesca, exacerbada, así como por la complejidad y la profundidad que permiten algunos de sus motivos, como el doble o la máscara. Responde a una suerte de misión que el autor se atribuyó: sacar del olvido las raíces mexicanas olvidadas en el proceso de globalización —mejor dicho, de occidentalización—. En México, efectivamente, son pocas las alusiones públicas a la mitología precolombina: todo pasa como si hubiera sido sacrificada con la Conquista. Al sacarla del olvido, Aridjis provee una explicación de la sociedad mexicana actual, a partir de sus raíces olvidadas; proporciona una imagen impactante gracias a la comparación de los dirigentes del país como dioses sanguinarios. De hecho, Aridjis

compara tanto a los políticos como a los narcotraficantes (en *Los perros...*) con los dioses aztecas, y es verdad que se comportan como dioses todopoderosos y sanguinarios.

LA VIOLENCIA COMENZÓ CON LOS DIOS

La violencia en México comenzó con los dioses.
Antes de que hubiera ciudades y templos
ya había desmembrados, desollados y decapitados,
en los ritos del alba. Los Painales,
sicarios de nuestro señor Huitzilopochtli,
ya descendían de los cerros
con un corazón humeante en las manos (Aridjis, 2011, p. 58).

La herencia judeocristiana es particularmente rica en *situaciones* –entendidas espacial y temporalmente–, la griega en *héroes* y la precolombina en *imágenes*. Aridjis trabaja estas herencias de dos maneras: las degrada –en general por inversión– y las superpone. El Edén genésico y la Nueva Jerusalén apocalíptica se ven asimilados al infierno; los protagonistas cuyo nombre remite a dioses o semi-dioses griegos no tienen nada de heroico; los temibles dioses aztecas Huitzilopochtli y Tezcatlipoca se convierten en pieles ridículos y grotescos.

El hecho de usar los mitos de la creación para relatar la destrucción de la humanidad permite presentar esta destrucción no como algo que sería la continuación lógica de los acontecimientos humanos –en una perspectiva lineal–, sino como algo que es una destrucción sistemática de cada elemento de la creación, lo que da al hombre una responsabilidad –una culpabilidad– mayor, ya que se presenta como tan importante y tan definitivo como lo es la creación del mundo. Así se recuerda lo que se pierde: “En nuestra época las perturbaciones de la naturaleza y de la vida las vemos como la acción del hombre, *inconsciente de la obra de Dios*” (Aridjis, 1997, p. 136, el énfasis es mío). También permite establecer una relación cíclica o circular entre el principio y el fin como otro principio, como

bien enseña este poema de Aridjis en *Imágenes para el fin del milenio* (1986):

DESCREACIÓN

Hecho el mundo
 llegó el hombre
 con un hacha
 con un arco
 con un fusil
 con un arpón
 con una bomba
 y armado de pies y manos
 de malas intenciones y de dientes
 mató al conejo
 mató al águila
 mató al tigre
 mató a la ballena
 mató al hombre (Aridjis, 2002, p. 500).

La voluntad del narrador no es tanto degradar el mito (aunque se realice un proceso de desmitificación por la ridiculización última de los rasgos míticos, al usar hipérboles que rebajan lo “sagrado”), sino enseñar que la superposición del mundo mítico y del mundo contemporáneo está abocada al fracaso. Se ponen en paralelo estos dos mundos para destacar el contraste entre orden y caos. Hoy el tiempo circular desemboca en el vacío de sentido (el ejemplo de los relojes en *Perséfone* ilustra bien este hecho), porque se impuso sobre la alternancia cíclica (que es la de la naturaleza: vida-muerte) la “invención” moderna del tiempo unidireccional. Este contraste apunta al vacío de significación dejado por la pérdida de los grandes relatos. Este fin de los grandes relatos se presenta entonces como una consecuencia de la ideología del progreso y no como algo definitivo.

Mediante un proceso reinterpretativo, en parte desmitologizante, Aridjis lleva a cabo a la vez una metáfora de las angustias

contemporáneas a nivel social, ecológico y cultural y una crítica fuerte del sistema político y económico moderno, ya que lo identifica con un sistema antiguo dictatorial. Estos juegos de inversiones y de superposiciones se conciben en un afán subversivo que pasa por una triple representación de la catástrofe: la visión espaciotemporal judeocristiana, la poesía épica griega de la pérdida y la cultura azteca de la muerte. Estos juegos se maximizan en las obras más abiertamente neobarrocas, que se estudian en el apartado siguiente.

CAPÍTULO IV

EDENES SUPERPUESTOS

Los tres capítulos anteriores conforman un primer conjunto articulado en torno a la destrucción: destrucción del espacio, destrucción del cuerpo y destrucción de la civilización mediante la inversión de sus mitos fundadores. Este apartado muestra que los motivos estudiados en los tres capítulos anteriores pueden ser llevados hacia un nivel metatextual gracias a lo neobarroco.

Al mismo tiempo, el capítulo anterior empezó a formar un segundo conjunto con el presente apartado: los juegos intertextuales de Aridjis cuestionan las fronteras entre los textos y entre ficción y realidad; este cuestionamiento invita a una reflexión aún más profunda sobre los juegos metatextuales en la obra de Aridjis. Con los márgenes de la obra, que estudié en el capítulo III, ya se vislumbraban los tres tipos de juego neobarroco. Al referirse explícitamente a otras obras, el paratexto establece una relación intertextual con ellas; pero al jugar con ellas (epígrafes ficticios, juegos genéricos inducidos por la presencia de una bibliografía...), implica otro tipo de pacto de lectura. En la medida en que siempre son múltiples las referencias, se ponen en diálogo diferentes textos y tradiciones, lo cual termina por conformar una genealogía con la que se juega. Por fin, la posición misma de los márgenes, fuera del marco, en la medida en que evidencia la representación, se halla en relación con los motivos barrocos.

Para dar muestra de la funcionabilidad del neobarroco en Aridjis, elegí dos obras que presentan hasta el exceso los rasgos aridjianos encontrados en los capítulos anteriores. Además de acoger tanto la

inversión textual (sobre todo en el caso de *Gran teatro...*) como la superposición de tradiciones míticas (sobre todo en el caso de *¿En quién...?*), establecen un juego directo con la tradición barroca, retomando y adaptando dos figuras barrocas, el laberinto y el mundo como escenario.

1. El mundo es teatro: *Gran teatro del fin del mundo*

La obra *Gran teatro del fin del mundo* (1989/1994, que abrevio por *GTFM*), presenta un complejo recorrido editorial que conviene recapitular antes de empezar el análisis. La primera edición de *GTFM* a cargo de Joaquín Mortiz (Barcelona, 1989) consta de ocho partes:

Prólogo: monólogo del personaje Pedro Calderón de la Barca
 “Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo”
 “Él y ella: jinetes blancos”
 “Adiós, mamá Carlota”
 “Hombre solo”
 “Un mundo al revés”
 Epílogo: monólogo del personaje Pedro Calderón de la Barca
 “Comedia de los últimos días”.

En la edición del Fondo de Cultura Económica (México, 1994) se suprime la primera pieza y se cambia la última pieza de lugar:

Prólogo: monólogo del personaje Pedro Calderón de la Barca
 “Él y ella: jinetes blancos”
 “Adiós, mamá Carlota”
 “Hombre solo”
 “Un mundo al revés”
 “Comedia de los últimos días”
 Epílogo: monólogo del personaje Pedro Calderón de la Barca

En un caso como otro, la estructura se presenta como una reunión de piezas publicadas por separado en varias revistas y reunidas en una sola obra titulada *GTFM* que sólo añade un prólogo, un epílogo, y la pieza “Comedia de los últimos días”. El hecho de que las piezas publicadas por separado no se presenten en el orden cronológico de su publicación en revistas muestra que hubo una reflexión por parte del autor sobre la estructura. Para este estudio utilizo la edición de 1994, pero analizo también la primera pieza de la edición de 1989.

No se puede leer la obra de otra forma que como un reflejo alterado de la obra barroca casi homónima de Pedro Calderón de la Barca, *Gran teatro del mundo* (~1645, que abrevio por *GTM*). La alteración principal reside en el título: al tratar el fin de la creación, Aridjis propone una lectura al revés de la alegoría de la creación cristiana de Calderón. El teatro como mundo distópico y postapocalíptico permite a Aridjis subvertir el paradigma antropológico de la sociedad occidental marcado por el progreso constante y el individualismo erigidos en valores cardinales; asimismo, la vida como sueño le permite construir una red de personajes que actúan como en un sueño, con reminiscencias del pasado, diálogos de sordos, escenas carnales en un no-lugar y en un no-tiempo. El espacio teatral, así como los personajes, se vuelven alegóricos, detentores de una verdad que sobrepasa el triunfo del individualismo.⁴⁹

La obra consta de seis piezas enmarcadas por los que llamaremos prólogo y epílogo; se trata de dos monólogos de un personaje llamado Calderón de la Barca que instala el contexto de agotamiento del mundo en las representaciones siguientes: “Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo”, “Él y ella: jinetes blancos”, “Adiós, mamá Carlota”, “Hombre solo”, “Un mundo al revés” y “Comedia de los últimos días”.⁵⁰ En “Colón” se dibuja el revés del Descubri-

⁴⁹ Me refiero aquí a la reflexión de Gilles Lipovetsky sobre la sociedad occidental que se construye, para resumirlo, a partir de la Segunda Guerra mundial: “[E]l individualismo hedonista y personalizado se ha vuelto legítimo y ya no encuentra ninguna oposición” (1983, p. 14, la traducción es mía).

⁵⁰ En adelante las designo por: “Colón”, “Él/ella”, “Adiós”, “Hombre”, “Revés” y “Comedia”.

miento, a saber, el fin del mundo anterior; “Él/ella” designan a dos actores que representan a Bernarda Ramírez y Sebastián de Prado, dos comediantes muy conocidos en la época barroca que se relacionan con diversos personajes de la corte, salidos de *Las meninas* de Velázquez; “Adiós” reconstituye el itinerario biográfico de los dos breves emperadores de México, Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica, a partir del cual se nos ofrecen lecturas diversas y simultáneas de la Historia; el “Hombre” dialoga con la Muerte en medio de un mundo devastado; “Revés” cumple con el programa anunciado en el título; “Comedia”, con la epifanía de un Dios/Sombra, trata el tema milenarista. Las representaciones de finales *de* mundos, llevadas a cabo por las diferentes piezas, conforman y reflejan el fin *del* mundo —en el que se enmarca la obra—.

A sabiendas de que el juego especular se relaciona en particular con lo barroco, muestro que el análisis de *GTFM* es posible a partir de los mecanismos de la estética neobarroca, entendida por Parkinson Zamora como una reconfiguración heredera y a la vez crítica de las formas barrocas que le sirven para subvertir las estructuras de la modernidad. La “subversión e inclusión” (Parkinson, 2011 [2006], p. 359) que hace Aridjis de *GTM*, obra representativa de las dos ideas principales del metateatro, a saber, el *theatrum mundi* y la vida como sueño, le permite criticar las utopías modernas del progreso constante y del individualismo triunfante, proponiendo un estallido del espacio-tiempo y del personaje por la creación de un universo distópico y el uso de la alegoría. Mi análisis adopta también una estructura especular para examinar la relación entre los dos textos, por una parte, y entre *GTFM* y el mundo moderno, por otra, detallando entre las dos partes la distopía creada por Aridjis en *GTFM*. Remito en este contexto a la indicación de puesta en escena particularmente interesante de “Él/ella”: en el escenario, se refleja en un espejo la obra especular *Las meninas* de Velázquez, cuyos personajes, en un momento determinado, cobran “vida”.

1.1. Cuando *Gran teatro del mundo* de Calderón se mira en el espejo

Los dos apartados de *GTFM* que he designado como *prólogo* y *epílogo* introducen y concluyen la obra, proponiéndola como una renovación del *GTM* de Calderón que se convierte en el hipotexto, es decir, el texto anterior del que *GTFM* deriva, aquí por inversión. Además de la comparación de los títulos, es la de los incipits la que llama la atención:

PERSONAJES. El autor. El mundo. El rey. La discreción. La ley de gracia. La hermosura. El rico. El labrador. El pobre. Un niño. Una voz. Acompañamiento. Sale el autor con manto de estrellas y potencias en el sombrero (*GTM*).

Pedro Calderón de la Barca (con manto de cenizas y sombrero agujerado y maltrecho): Todos se han ido: El Monstruo, el Rey, el Pobre, el Rico, el Labrador, el Niño. Quedan la Enfermedad, la Desolación, la Envidia, el Rencor, el Hambre, la Muerte (*GTFM*, p. 117).

La oposición casi término a término muestra que los cambios más evidentes conciernen al personaje del autor, llamado como el autor del hipotexto en vez de representar a Dios; la acotación referida al autor se ve invertida. A continuación, se describe el estado del mundo en términos apocalípticos. Aridjis utiliza los versos de Calderón en *La vida es sueño* (2474-2475); Estrella, al plantear a Basilio que su reino está desmoronándose, profiere que “[c]ada edificio es un sepulcro altivo,/ cada soldado un esqueleto vivo”. Aridjis sólo cambia “altivo” por “vivo”, acentuando de esta forma la dimensión espectral de la caída del universo. En realidad condensa –al revés– el discurso introductor del Autor en *GTM*: la “[h]ermosa compostura/ de esta varia inferior arquitectura” (*GTM*: 1-2) se vuelve “rápida [...] descompostura de la sublime Arquitectura que tenía la gran Naturaleza” (*GTFM*, p. 117); el “humano cielo” (*GTM*, p. 8) “abajó al lodo sus estrellas” (*GTFM*, p. 118). Pero, a diferencia de Calderón, Aridjis estructura su obra en seis piezas con un prólogo –o loa, ya que el autor

explica el proyecto que sigue— y un epílogo, en vez de un único acto dividido en tres jornadas. La estructura calderoniana, orden-desorden-orden, se ve reemplazada por la confusión y el caos total que se traducen por el empleo de una estética del revés en lo que concierne al escenario del mundo.

¿La causa de tanto desgarró? El actor Hombre, que no cumplió su papel y se castigó a sí mismo, por haberse tomado por Dios: “Triunfó la estupidez del actor Hombre y su cólera de fuego sembró de rayos exterminadores los caminos de la tarde donde paseaban prodigios y quimeras” (*GTFM*, p. 118). De los personajes de Calderón, nadie queda; llegan estados o fenómenos (hambre, envidia...). Sólo queda el Hombre, sustituyendo al Autor en su papel de controlador de la naturaleza y de los hombres (“A todos los personajes el Hombre los vistió con el mismo trabajo siendo para el Autor la calidad del representante en su papel de igual consideración y recompensa”, *GTFM*, p. 117). Lejos de “representar el papel de señor del paraíso terrestre, actuó en cambio el de la serpiente” (*GTFM*, p. 291), su doble maléfico, cuyo objetivo es dividir. Así, la obra de Aridjis carece de la referencia religiosa clara de la obra de Calderón; Dios está, pero al final, como “Autor Soberano” que ve el espectáculo y se ríe; no como creador. Sólo queda el Hombre, responsable de la creación, reflejado por los diferentes personajes de las piezas que son variantes de él.

Al igual que *GTM*, *GTFM* se presenta como metateatro susceptible de acercarse a la vida de cada espectador, excepto que la multiplicación de los niveles *meta* en la obra de Aridjis aumenta la confusión del espectador/lector. El personaje Pedro Calderón se dirige a un “vosotros” a quien presenta la obra como una continuación de su propia obra *GTM* en la que “se han ido” (*GTFM*, p. 117) los personajes. Lo que sigue es una representación del Hombre frente a sí mismo, en un Mundo destruido por la Guerra: los episodios de la historia humana se escogieron y se colocaron *al azar* —tanto en la ficción como en la realidad— ya que la obra es un *collage* de obras dramáticas sueltas publicadas en revistas entre 1983 y 1986, excepto la última, titulada “Comedia de los últimos días” que remite más directamen-

te al título genérico—; los comediantes no fueron elegidos, ya que son los supervivientes de la catástrofe; la historia se ve modificada por la fantasía. Al final, toma de nuevo la palabra para indicar que se quitan las máscaras, pero al mismo tiempo señala que, en la vida ‘real’, existe un “corral de sombras” con una “compañía de fantasmas” que actúa delante del Autor Soberano y el Espectador Anónimo (*GTFM*, p. 291). Se pueden identificar cuatro niveles: el público ideal o real; el público ficticio que son el Autor Soberano y el Espectador Anónimo; el público ficticio en segunda instancia que es el personaje Calderón; las seis piezas en las que los personajes se vuelven espectadores mirando extractos de loas y otras piezas o, al menos, en las que los actores son conscientes de que representan un papel.

En cuanto a la alegoría a la que recurre Aridjis, es fiel a la tradición calderoniana con sus personajes de naturaleza conceptual—sirven para ilustrar el propósito— y verbal. La diferencia reside en que Aridjis se distancia del papel alegórico de los personajes por la multiplicación, irónica, de las mayúsculas (31 en las dos páginas de los monólogos del personaje Calderón).⁵¹ Al final, esta multiplicación provoca una cancelación; los personajes no encarnan nada, sólo vacío.

1.2. La distopía irónica del mundo

Aridjis sigue a Calderón en la idea del mundo como escenario pero lo transforma en escenario de desvarío marcado por la confusión. Se borran las fronteras entre los distintos tiempos y espacios, entre lo real y lo ficcional, el espacio y el tiempo, el cuerpo y la mente, el hombre y la mujer, la vida y la muerte. La coexistencia de los contrarios, según Parkinson Zamora, se impone contra los valores culturales occidentales que los separan.

⁵¹ Valga el incipit como ejemplo: “PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA [...]: Todos se han ido: El Monstruo, el Rey, el Pobre, el Rico, el Labrador, el Niño. Quedan la Enfermedad, la Desolación, la Envidia, el Rencor, el Hambre, la Muerte. Entre unos y otros personajes el Sueño ha puesto su material caduco, ha dejado su huella de azul vago.” (*GTFM*, p. 117)

El mundo devastado es el escenario de la tradición distópica, nacida en el siglo XIX de una crítica de la modernidad industrial y concebida como la transformación de la utopía, con el objetivo de denunciar la alienación humana que aquella encierra. En efecto, la industrialización se convirtió en un aparato muy eficaz de dominio –y destrucción– de la naturaleza; por ello, se relaciona la ciencia con la bomba nuclear, lo que despierta la desconfianza general hacia esta amenaza dirigida contra el ser humano mismo. A continuación, propongo analizar el mundo distópico de *GTFM* en sus tres aspectos: el derrumbe del cronotopo, de la individualidad y del arte.

El primer derrumbe es el del cronotopo. La fragmentariedad de la obra de Aridjis hace añicos la estructura ordenada de la versión calderoniana. *GTFM* es un vestido hecho de cinco pedazos diferentes de tejido, diferentes estructural y temáticamente: las tres primeras piezas son más históricas que las otras tres, “sin contexto histórico identificable” (Raffi-Bérout, 2005, p. 269) y más alegóricas. Sin embargo, demuestro luego que esos jirones, a pesar de sus diferencias, forman también un conjunto coherente: la obra, en vez de presentarse bajo el signo del orden perdido y restaurado, es una obra del caos, de la confusión, del azar.

En el espejo de *GTM*, Aridjis dibuja un mundo distópico, de creación al revés, de fin de la creación. Muchas referencias intertextuales remiten al Apocalipsis de Juan de Patmos: las estrellas que caen (prólogo de *GTFM*, Ap, 6:13), la última prueba (prólogo de *GTFM*, Ap, 7:14), lo alto que se viene abajo (prólogo de *GTFM*, Ap, 6:14), el caballo blanco (“Él/ella”, Ap, 6:2 y 19, 11:19), la culpabilidad del hombre, no de la naturaleza (Ap, 9:4) y el refugio de los hombres en cavernas (Ap, 6:15). Este último motivo merece más ampliación.

En el Apocalipsis, al ver la lluvia de desastres, los hombres se esconden en cavernas y cuevas. En *GTFM*, los lugares son indefinidos: “Colón” está en un “mundo de ambiente nebuloso [que] torna infernal cuando desembarcan los siete diablos” (Raffi-Bérout, 2005, p. 260); “Él/ella” están “en una pieza principal sin techo, o en un corral” en Madrid y “se sentarán, se recargarán o se acostarán en la tiniebla o en el aire, sin que se sepa con exactitud adónde” (p. 119); en

“Adiós”, se menciona una “Arquitectura espectral” (*GTFM*, p. 143); en “Hombre”, está en una casa; en “Revés”, caminan por una “calle sin aceras” (*GTFM*, p. 231); en “Comedia”, la acción transcurre en Grecia, en un pinar, en un bosque y en un resto de oficina. En cambio, los personajes comparten el estar en un espacio cerrado, concebido como caverna o como laberinto, dos imágenes que se juntan según Souiller (1992), ya que la caverna es un lugar de encerramiento y de *errance*. En “Él/ella”, Juan Rana responde a la afirmación de Sebastián de Prado que le indica que está en el espacio de la muerte: “Me queda chica la muerte y grande esta caverna, ahíto estoy de ella” (*GTFM*, p. 135). La respuesta se hace eco de la afirmación de Bernarda Ramírez al principio de la pieza (desde el principio pregunta por el espacio):

SEBASTIÁN DE PRADO: Es una pieza principal, ¿no ves?

BERNARDA RAMÍREZ: Más bien parece caverna” (*GTFM*, p. 119).

En cuanto al laberinto, está claro que los actores parecen estar encerrados en el escenario donde muchos personajes, o figuras, pasan o deambulan; los personajes tienen conciencia de que es un escenario⁵² pero al mismo tiempo, cuando salen, mueren;⁵³ si el espacio es una ciudad, “[t]oda calle es un callejón sin salida” (*GTFM*, p. 217) y la ciudad, “enferma de sí misma, de delirio”, donde “ya ni siquiera se podía morir” (*GTFM*, p. 223), padece un proceso de ‘espectralización’; en todos casos, los actores se preguntan “cómo lleg[aron]”, “cómo saldr[án]” (*GTFM*, p. 120), o caminan sin objetivo (“Revés”). Si, en “Comedia”, el espacio es indefinido pero no tanto laberíntico, es porque la última pieza del conjunto se fija otro objetivo que el de describir un mundo desvariado espacialmente, como veremos en la tercera parte.

⁵² “Incapaz de persistir en mi locura, salgo de escena” (*GTFM*, p. 140).

⁵³ El ejemplo más claro está en el final de “Hombre” que se va con la Muerte porque se ha acabado su tiempo.

En pocas palabras, como suele repetir Aridjis, el espacio es el “Edén subvertido”, o la tierra a la que fue echada la serpiente en Ap, 12:9. Para reflejarlo, elige el género del espacio por excelencia—el teatro—, bajo la forma del teatro alegórico de Calderón que indica, como la caverna, que el sentido se debe buscar en otra parte, fuera del escenario: el “Edén subvertido” es el mundo en el que vivimos hoy día, subvertido por la creencia en el progreso constante, simbolizado por el motivo recurrente de la explosión o de la catástrofe nuclear.

El tratamiento del tiempo también se tiñe de confusión, acercándose al no-tiempo de los mitos, ya que incluso en las piezas más históricas, se plasma siempre en una representación consciente y fantasmal de un acontecimiento histórico, y no el acontecimiento mismo. En “Colón”, no se señala ninguna mención temporal; en “Él/ella”, puede tratarse del s. XVII como del fin del mundo; en “Adiós”, si se viven de nuevo los acontecimientos de México entre 1864 y 1867, también está claro que no estamos en 1864-1867, sino después de la muerte; en “Hombre”, “ayer y mañana son un hoy ilusorio” (*GTFM*, p. 218); en “Revés”, “¿Qué día es hoy? El mismo que ayer” (*GTFM*, p. 235); en “Comedia”, los acontecimientos pasan en “[c]ualquier año” (*GTFM*, p. 251).

El motivo del reloj sin cifras (*GTFM*, p. 236) marca este no-tiempo y remite también al presente perpetuo de Jameson. Los personajes de Aridjis luchan contra el olvido por una especie de culto a la memoria, a la vez histórica y afectiva. Las tres primeras piezas que conforman el conjunto, “Colón”, “Él/ella” y “Adiós” hacen referencia a 1492, a la biografía de tres comediantes muy conocidos en el s. XVII—Bernarda Ramírez, Sebastián de Prado y Juan Rana/Cosme Pérez—, y a la historia de los breves emperadores de México (1864-1867) Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica. Se anunciaba ya en el prólogo que “[p]ara curarse de su melancolía [despertada por el olvido que caerá pronto sobre la especie humana], antes de morir [los comediantes] han deseado representar por última vez unos cuantos episodios de la historia humana” (*GTFM*, p. 117). Sólo una vez, al ver pasar figuras de seres humanos descompuestos y deformados, un personaje pide: “Olvida, olvida” (*GTFM*, p. 125) y

las figuras desaparecen, como si lo que pensara se volviera realidad, como figura irónica de la omnipotencia de la razón capaz de ocultarse sus crímenes.

Aridjis propone frente al tiempo lineal bíblico otro tipo de movimiento, más cerca del movimiento cíclico –que es, además, el de la naturaleza–. En su obra, se niega la linealidad de la historia, ya que ésta se repite, como una serpiente que se muerde la cola; es anclada, encerrada, en espacios laberínticos, cerrados, sin poder salir, ya que la salida es la muerte.

El segundo derrumbe es el de la individualidad. La de los personajes de *GTFM* no existe. En las tres primeras piezas, si tienen nombres, son *actores* que encarnan personajes históricos sin serlos; en las otras piezas, sólo se designan como el Hombre, la Muerte, el General, las Mujeres, etc. Se advierte un cuestionamiento constante de la identidad, propia⁵⁴ o ajena.⁵⁵ Asistimos a una multiplicación, una superposición de las máscaras, de los papeles: en “Colón”, Cristóbal Colón se desdobra en dos personajes, Imagen de Colón y Colón; en “Él/ella”, los personajes son actores que representan papeles de actores que a su vez representan ante Felipe IV unos extractos de loas; en “Hombre”, lleva dos máscaras, la de Colón y la de Maximiliano y “[e]ncuadra su cabeza en el marco vacío” (*GTFM*, p. 225), en forma de broma, para que la Muerte se lleve su retrato; en “Revés”, los bobos “parecen tener dos caras, tres caras superpuestas” (*GTFM*, p. 234); en “Comedia”, las ocho mujeres con antorchas “dan la impresión de que llevan máscaras, velos superpuestos, ocultando su edad, sus facciones, su piel” (*GTFM*, p. 253).

Tampoco existe el verdadero rostro del personaje-comediante; es un vacío, que se viste con una superposición de máscaras o de cuerpos (el oficio de actor es “cuerpos prestados”, *GTFM*, p. 229). El personaje no tiene rostro, no tiene cuerpo, y adquiere su existencia

⁵⁴ “MUERTE: [...] ¿[q]uién eres?/ HOMBRE: [...] Un hombre” sin nombre (*GTFM*, pp. 220-221) o “sólo un actor vestido de Cristóbal Colón” (p. 218); “BERNARDA RAMÍREZ: [...] ¿Dónde comienzo y dónde acabo?” (p. 121).

⁵⁵ “¿eres la muerte original o la copia?” (*GTFM*, p. 218); “BERNARDA RAMÍREZ: [...] ¿De verdad sois Juan Rana? [...] ¿De verdad sois Juan Rana? [...] Nada, no sois Juan Rana”, (p. 129).

sólo por las palabras. Sin embargo, la existencia de los personajes por las palabras se diferencia de la “palabra como acción”, que imitaría, como es el caso en el teatro, la acción; se trata más bien de personajes de discursos (Raffi-Bérout, 1997, p. 153).

SEBASTIÁN DE PRADO: No sé en qué clase de espectáculo te hallas, el cual, dicen, es comedia, teatro de sombras, de personajes fallecidos.

BERNARDA RAMÍREZ: Si no hay cuerpo no hay trama, si no hay calles no hay vida.

SEBASTIÁN DE PRADO: La trama está en las palabras, el principio y el fin se hallan en la noche; nos representamos a nosotros mismos con recuerdos y razones, si pronunciamos bien las palabras ordenaremos el pasado, pondremos las cosas en su sitio.

BERNARDA RAMÍREZ: ¿Qué quieres decir con ello?

SEBASTIÁN DE PRADO: Que en *las palabras existimos*, por mal dichas que estén en ellas vivimos.

[...]

BERNARDA RAMÍREZ: *Desprovistos de todo*, podemos entregarnos sin límites a nuestra fantasía, pero habiendo tenido un cuerpo, padres, hijos, seguiremos en la trama del universo.

SEBASTIÁN DE PRADO: Nunca olvidaré el momento cuando te quité la máscara de la vida y quedó tu verdadera cara, cuando te arranqué la cara y *quedó aire*.

BERNARDA RAMÍREZ: Cuando me desnudaste toda y sólo me dejaste el anillo de bodas (*GTFM*, pp. 121-122, el énfasis es mío).

La incorporeidad que padecen los personajes es su verdadero rostro. También en el epílogo se apoya esta idea: “El actor despojado de su última indumentaria aparece desnudo, convertido en vacío” (*GTFM*, p. 291). La última indumentaria es el cuerpo mismo, y esa pérdida de la corporeidad trae como consecuencia que el Hombre “no sabe quién es” por haber tomado el papel de la serpiente y destruido la naturaleza así como el último pedazo de naturaleza en él, su cuerpo. Los personajes más o menos definidos –los que hablan– adquieren su definición, su identidad, cierta existencia corpórea,

sólo por la presencia del otro, como espejo recíproco del otro: Colón e Imagen de Colón, Él y Ella, Adán y Nada... Los otros personajes son formas indefinidas, monstruosas (deformadas por el desastre), sin sexo ni edad, “espectros vivos” (*GTFM*, p. 263).

Tampoco existen como actores. “Nos representamos a nosotros mismos” (*GTFM*, p. 121) define la ambigüedad de su papel: los actores saben que actúan y representan a personajes históricos, pero al mismo tiempo se comportan y actúan como si fueran éstos, después de la muerte. La pérdida de identidad, pues, se nota también en el elemento rector del metateatro, a saber, la autoconsciencia de su propia teatralidad. En el prólogo, Calderón reconoce que es un papel ser Calderón y se dirige a los espectadores; en el epílogo, evoca una compañía de fantasmas representando en un corral de sombras ante el Autor Soberano y el Espectador Anónimo que se ríen del espectáculo; en “Él/ella”, los actores-personajes se convierten en mirones de Juan Rana y su loa, antes de actuar con él a petición de Felipe IV; en “Hombre”, el Hombre, muy teatralmente, se obstina en fingir movimientos, aunque reconozca varias veces, a diferencia de un actor que debe incitar a creer en su existencia, que los objetos no existen (abre una ventana inexistente, bebe café inexistente, etc).

En suma, los personajes viven una vida de apariencia. Son simulacros “en una representación de sombras, en una burla existencial” (*GTFM*, p. 217). El único personaje ‘real’ es la Muerte, presente en todos los relatos y que acaba tomando la forma del General, es decir, de un hombre, en la última pieza, donde continúa la intertextualidad apocalíptica con una comparación clara entre el general, disfrazado de mujer para poder saciar su perversidad, y la Gran Prostituta montada en la bestia (Ap, 17:3). De esta manera, se concretiza la idea de una humanidad perdida y culpable del fin de su propia especie; ni la Muerte es culpable del fin del mundo; sólo el Hombre.

El tercer derrumbe es el del arte. “Si no hay cuerpo no hay trama”, afirma Bernarda Ramírez. A semejanza del mundo que se derrumba, se derrumba el escenario; la noción de metateatro, teatro en el teatro, relacionada con el artificio barroco, es una consecuencia

dramatúrgica del *theatrum mundi*. En efecto, al final de la representación, no sólo muere la naturaleza (en realidad, la naturaleza ya está muerta) sino que también muere el arte, el teatro, puesto que los comediantes, últimos sobrevivientes de la raza humana, van a morir tras representar. Entonces, se trata de la última representación de todos los tiempos, irrepresentable física y simbólicamente; físicamente, pues el conjunto de la obra no se puede, o difícilmente, poner en escena, por la extensión y por la imposibilidad de representar los escenarios de las piezas, demasiado complejos y extendidos; simbólicamente, por la imposibilidad de representar el fin de algo, ya sea del teatro –resultaría el silencio– o del mundo –no existiría espectador, condición imprescindible para que haya teatro–.

Se derrumba también el escenario en el sentido de que es una obra anticapitalista, antiutilitaria; casi se podría hablar de teatro “cero”⁵⁶ (Kanto, 1972), inútil, gratuito, sin trama, sin conflicto, sin personajes, condiciones necesarias de la existencia y “utilidad” del teatro. Lo escribe explícitamente en la página 139: “Presiento que la comedia ha terminado, sin trama alguna y sin mayor conflicto”. Así, se puede considerar que es una obra hecha de pedazos: pedazos de teatro (seis piezas sin real trama), de loas y de Historia, pedazos de movimientos, de acciones y de personajes-sombras.

El mundo distópico de *GTFM* se construye –se destruye– por neantización: el cronotopo se caracteriza por un no-lugar cerrado y por un no-tiempo; los personajes son supervivientes que encarnan supervivientes sin individualidad, sin subjetividad, sin corporeidad; el teatro es teatro cero.

⁵⁶ Tadeusz Kantor se expresa al respecto: “Reducido cerca de cero, [el espacio] casi no existe, tan reducido y tan miserable que los actores deben luchar para quedarse en él” (1972, p. 68); “El actor debe [...] aparecer desarmado” (1972, p. 68); “Reducir a cero, nivelar, destruir fenómenos, acontecimientos, accidentes, es quitar la pesadez de las prácticas cotidianas” (1972, p. 72, la traducción es mía).

1.3. Cuando *Gran teatro del fin del mundo* se mira a su vez en el espejo

Comprobamos que *GTFM* era el reflejo, la imagen al revés, de *GTM*; pero ¿cuál es el reflejo de *GTFM*? De la misma manera que la distopía sólo se entiende en relación con la utopía, si miramos el mundo de *GTFM* al revés, en un espejo, se dibuja en filigrana la propuesta de Aridjis por un mundo nuevo, renovado por el amor, por lo que concierne al hombre, y por la naturaleza, por lo que atañe a la fuerza dominadora, divina, del mundo. En esa propuesta yace la coherencia estructural de la obra: aparte de la recurrencia de personajes o de motivos como la Muerte, el espejo, etc., la verdadera evolución es hacia una epifanía, lo que cierra el círculo intertextual apocalíptico (cf. Ap, 21 y 22).

Veamos la evolución. Se describe un mundo arruinado espacialmente en todas las piezas, excepto en la última donde la ruina es moral y humana más que espacial. En todas se reúne una pareja cuya suerte evoluciona: en “Colón”, Colón e Imagen de Colón se funden finalmente en un cuerpo; en “Él/ella”, se reúne la pareja histórica Sebastián de Prado y Bernarda Ramírez a quienes la Muerte pide que representen el último abrazo amoroso. Hacen “la muerte” y mueren. En “Adiós”, también se reúne la pareja histórica Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica. Salen de escena (es decir, mueren) llevados por las Muertes. En “Hombre”, la soledad del Hombre se quiebra con la llegada y el diálogo con la Muerte, con quien sale de escena (pues, muere) como con su amante. En “Revés”, se reúnen dos parejas, Bobo y Boba, y Viejo y Vieja. La pieza se termina con la transfiguración y el rejuvenecimiento de Viejo y Vieja tras una declaración de amor. Salen de escena (es decir, mueren, pero al revés, ya que estamos en el “mundo al revés”; es decir, viven). En “Comedia”, se encuentra la pareja Mujeres-Sombra (dios) que termina con una epifanía. Los hombres no salen; se quedan en el mundo por otros mil años. Se observa que la nota positiva viene sobre todo en las dos últimas piezas. En “Revés”, se puede interpretar la salida tras la transfiguración como una vuelta al orden en un

mundo al revés, una restauración del orden: los viejos se vuelven de nuevo jóvenes, la salida-muerte es la vida. Y en “Comedia”, ya no se trata de muerte; una Sombra se asemeja a Jesucristo que regresa y sufre de nuevo el diálogo con el General/Pilates. El regreso del Mesías no es un apocalipsis, sino una epifanía que permite descubrir que

ARPISTA CIEGO: Lo mejor de todo, creo yo, es que después de él el mundo no es distinto a lo que era, no somos más pobres ni más ricos, más jóvenes ni viejos, más enfermos ni más sanos. El reino es nuestro día y dentro de nosotros tenemos al dios que merecemos, que forman nuestros sueños. Tal vez, él sólo haya venido para mostrarnos eso, que la vida va a continuar del mismo modo, porque la hermosura del mundo está en lo cotidiano y no en los grandes cambios (*GTFM*, p. 290).

Este mundo renovado por el amor es dominado por la naturaleza, presente en la pieza “Revés” de manera muy lógica, ya que el mundo distópico al revés es un estado de naturaleza. Esta última, descrita como un paraíso por el Viejo, se designa como “gran” y “sublime” en el prólogo, en contraste con el color confuso, gris y oscuro del resto. También se hace referencia al Jardín, presente en “Comedia”. En esta pieza, no es la naturaleza la que es devastada sino el hombre, por la violencia. Se distingue también de las otras piezas por la presencia destacada de la irrupción de lo mágico natural en la realidad:⁵⁷ los seres humanos, apresurados por el ambiente del fin del mundo, se reúnen en danzas rituales, frenéticas y orgiásticas, con flautas y tambores, bajo la dirección de Pan, dios de la naturaleza, en el que se disfraza el cura. Esas danzas remiten igualmente a las ceremonias de los hongos de María Sabina con los cantos repetidos en náhuatl.⁵⁸ La epifanía, el Arpista ciego la había profetizado: “En

⁵⁷ Aridjis, en su conferencia “*Survivance d'un monde magique*” en Le Louvre de París, presentó ante el público el pensamiento de María Sabina, chamana y poeta mazateca: “Hay un mundo más allá del nuestro, un mundo invisible, lejano, pero también cercano. Allí vive Dios, viven los muertos, los espíritus y los santos”.

⁵⁸ En ceremonias sagradas, María Sabina utilizaba hongos alucinógenos para entrar en contacto con los espíritus. Aridjis, en la conferencia del Louvre, la cita: “Los hongos sagrados me llevan y me traen al mundo donde todo se sabe. Son ellos, los hongos sagrados, son los que

este lugar el árbol de la vida expandirá sus frutos hacia todas las direcciones del espacio y del tiempo” (*GTFM*, p. 281). En realidad, ya estaba anunciada por todos los finales de las piezas: en primer lugar, la reunión en un solo cuerpo de Colón e Imagen de Colón; en segundo lugar, el último abrazo de amor; en tercer y cuarto lugar, la reunión de los amantes en la muerte; en quinto lugar, la transfiguración tras una declaración de amor completa; y finalmente, la epifanía de la Sombra que se hace muy brillante antes de desaparecer. El amor, el abrazo de una pareja que se funde en un cuerpo es alegorizado por la profusión de parejas, no sólo personajes que van juntos, sino parejas en el sentido de amantes: Él-Ella (Bernarda Ramírez-Sebastián de Prado), Carlota-Maximiliano, el Hombre-la Muerte, el Viejo-la Vieja, el Bobo-la Boba, las Mujeres-la Sombra. Así, se salva al hombre. Morgane Leray apuntaba que el imaginario escatológico, más que un temor a la muerte causado por el progreso tecnológico, era la imagen de un temor a la soledad y a la pérdida o imposibilidad del amor, a causa del fin de la humanidad, de la *caritas*:

Tal nos parece ser la Revelación de los apocalipsis modernos: el amor, su capacidad para realizar el lazo entre los individuos, para unir la comunidad. [...] En el apocalipsis moderno, el fin del mundo es el fin del amor (2011, p. 11, la traducción es mía).

Con ello vislumbramos la estética del revés de Aridjis: crear un mundo distópico le permite, *in fine*, proponer otro mundo, por el que lucha fuera –o además– de su actividad literaria. Finalmente, es a otra fe a la que Aridjis nos invita: la fe en la naturaleza, y en la naturaleza en el hombre. El mundo imaginado por Aridjis es el mundo presente exagerado, hiperbólico, que se puede intuir hoy día por diferentes señales.

En conclusión, cuando uno busca en *Gran teatro del fin del mundo* huellas de *Gran teatro del mundo* de Calderón, se encuentra con el

hablan en una forma que yo puedo entender. Yo les pregunto y ellos me responden. Cuando regreso del viaje, vivo lo que ellos me han dicho, me han mostrado”.

reflejo en el espejo: lo reconoce pero lo ve al revés. Se usan los mismos términos en los dos incipits, pero al revés; se recurre al metateatro, pero exageradamente, lo que desemboca en el caos inherente al fin del mundo; se utiliza la alegoría, pero con exceso, lo que a la vez refuerza y cancela el alcance del “mensaje” del que los personajes son portadores.

Homero Aridjis, en *Gran teatro...*, retoma los tópicos barrocos del teatro-mundo y de la vida-sueño y los subvierte gracias a lo que podríamos llamar una estética del revés. Esta estética responde a un mecanismo de neantización del mundo –por la distopía–, del teatro –por el teatro cero– y del personaje –por la alegorización a ultranza–. Le sirve para describir un mundo futuro que no es sino una crítica del mundo presente (México y la civilización occidental) y asimismo de las utopías del progreso constante y del individualismo triunfante.

Al mismo tiempo, también podemos leer la obra como inversión: Aridjis describe una distopía que se puede leer al revés ya que da a entender el contrario de lo descrito, o sea, una utopía, la del reino de la naturaleza, que inventa en *La leyenda...* al continuar la leyenda azteca por un Sexto Sol, el Sol de la Naturaleza. El personaje alegórico del ser humano moderno accede a su propio ser por la naturaleza y el amor, como lo vemos en la evolución de los finales. De este modo, todo el texto se vuelve irónico y próximo a los imaginarios apocalípticos y a la estética neobarroca entendida como reconfiguración de las formas barrocas con vistas a subvertir las estructuras de la modernidad; la originalidad de la obra de Homero Aridjis radica en que se ancla en esas estéticas tomando la vertiente ecologista, con un afán de defender la vida, ya sea humana, artística o natural.

2. El mundo es laberinto:

¿En quién piensas cuando haces el amor?

¿En quién piensas cuando haces el amor? (1996) es la segunda parte del díptico consagrado a la supervivencia del ser humano en la “smogópolis” en que se convierte México en el año 2027. Aridjis describe una ciudad laberíntica, salpicada de criaturas mitológicas, en la cual cuatro mujeres caminan de un lugar a otro y ofrecen una descripción de Ciudad Moctezuma, metáfora muy realista del actual México, D.F., que terminará destruido por el gran terremoto del Quinto Sol, conforme a la leyenda azteca de los soles. Como en la primera parte, *La leyenda...*, el trasfondo realista del relato se combina con una metaforización de la realidad actual, llevada a cabo por el recurso a la mitología azteca.

¿En quién...? no es la continuación de *La leyenda...*, sino un desdoblamiento de la misma: comparten el lugar (la ciudad de México), el tiempo (2027) y algunos personajes (Tezcatlipoca y Huitzilopochtli). ¿En quién...? es entonces una radicalización de *La leyenda...*: la ciudad distópica alcanza un nivel alegórico mediante la figura del laberinto y el cuerpo grotesco se vuelve arquetípico. La crítica del deterioro ecológico, ya presente en *La leyenda...*, se vuelve crítica de la modernidad occidental. Las dos herramientas principales del neobarroco, la polisemia (en este caso por la coexistencia de varios discursos míticos) y la dilución del sujeto se plasman en dos figuras principales: el laberinto y Circe.

2.1. La ciudad-laberinto

Al tomar como centro la imagen del laberinto Aridjis pretende remitir claramente a la situación del México, D.F. actual. Como es sabido, en los años ochenta la ciudad vive el paso de la metropolización, relacionada con la industrialización, a la megapolización, en la que la lógica ya no es económica sino demográfica, lo que conlleva repercusiones ecológicas. Ello hace del D.F. una ciudad donde se

vuelve difícil transitar, respirar y vivir. La referencia al D.F. es una evidencia en la novela, que ha sido estudiada como novela principalmente realista, como *La leyenda...* Nos reencontramos con las mismas referencias míticas: la presencia de Tezcatlipoca, dios guerrero del Espejo humeante, y Huitzilopochtli, dios tribal de los aztecas, evoca el regreso de los dioses del sacrificio humano al tiempo contemporáneo; la novela se ubica en un tiempo futuro, el fin del Quinto Sol. El mundo en las dos novelas es una suma de dos mundos distintos que se materializa en la fusión de políticos del mundo contemporáneo y de dioses prehispánicos. Ciudad Moctezuma condensa en el futuro el mundo moderno, tecnológico, progresista, occidental y antiecológico que principia la Conquista y el mundo azteca sanguinario dirigido por el dios Tezcatlipoca. El modo de destrucción de la ciudad –el sismo apocalíptico– corresponde a la vez a la leyenda azteca y a una realidad de México, que es un lugar sísmico.

Sin embargo, a diferencia de *La leyenda...* en la que la ciudad se llama México, en *¿En quién...?* la referencia no es tan explícita, porque la ciudad es Ciudad Moctezuma. Este detalle indica que estamos en presencia de una alegoría suplementaria, y que esta alegoría forma parte de un juego novelístico neobarroco, que cuestiona la realidad. El nombre de la ciudad, Moctezuma, remite al último rey electo y semidiós de la época precolombina y proyecta la novela también en el pasado. La ciudad ya no es sólo una ciudad destruida ecológica, cultural y humanamente, sino un laberinto repleto de referencias míticas que se cruzan. De manera paradójica, el realismo de la ciudad retratada se construye a través de la aglutinación y la oposición de elementos míticos.

Las protagonistas –la gigante Yo, Facunda y las tres hermanas Arira, María y Rosalba– trabajan juntas en el edificio de la Compañía de Teatro, cerca del centro. Al conocer por boca de Antonio, el marido de Rosalba, que su mujer ha muerto, se desplazan en taxi a “las afueras de las afueras de Ciudad Netzahualcóyotl” (p. 17), en el suburbio del D.F. Después del velorio, regresan a pie a la casa de Arira en Ciudad Moctezuma. Las doce horas que dura el camino

permiten al lector ver las ruinas físicas y morales de la ciudad. La dificultad de movimiento es apenas exagerada: el tráfico multiplica las horas de trayecto sin respeto por los vehículos funerarios o las ambulancias, la planificación urbana no es óptima y el acondicionamiento de carreteras sufre constantes cambios:

Agustín Ek [alcalde de la ciudad] era el maestro de los letreros mal puestos, de los señalamientos confusos y de las salidas de urgencia que daban a una pared o a una barranca (p. 200).

Esas descripciones corresponden a la realidad de las ciudades mexicanas. Además de la confusión en los señalamientos, el tráfico es espantoso, en términos de cantidad de vehículos y en términos de circulación: las calles tienen en general un sentido único (raras veces respetado), y entrar en coche en una ciudad significa, como en el laberinto, no saber cuándo ni por dónde se sale. De la misma manera, Ciudad Moctezuma se compara varias veces con un laberinto, no sólo por la ineficacia del alcalde, sino también por el complicado trazo de sus calles y el número mayor de gente que obstaculiza el paso.

Ciudad Moctezuma era una urdimbre interminable de calzadas, callejones y cruces [...]. Avenidas de circularidad sin centro, arterias entretejidas en desorden, periféricos y circuitos con cientos de entradas y salidas [...], angostillos y cerradas conformaban el embrollo, el mapa de la confusión (p. 111).

El laberinto urbano, en efecto, se concibe desde la perspectiva de la movilidad:

El concepto de laberinto es una especie de *arquetipo del espacio*, es un modelo recurrente que se aplica, en principio, cada vez que la movilidad está restringida y ello de una manera lo suficiente compleja como para escapar de la comprensión inmediata del sujeto de esta movilidad (Moles y Rohmer, 1982, p. 77, la traducción es mía).

Ciudad Moctezuma se presenta como un espacio cerrado y complejo, separado del resto del mundo designado por la palabra “afuera” (p. 178). Los límites de la ciudad existen, pero están invisibilizados por la contaminación y la basura:

De acuerdo con los mapas, Ciudad Moctezuma tiene límites definidos, pero en realidad nadie conoce las fronteras del neblumo ni la profundidad del canal de los desagües [...] (p. 216).

El neblumo añade a la sensación de encierro la incomodidad de la ceguera. Estas circunstancias, además del cielo color café que amenaza con romperse como un huevo podrido, generan una sensación de asfixia que empeora los efectos del laberinto.

Las calles laberínticas de Ciudad Moctezuma son el contrario de lo que indican Moles y Rohmer, es decir, un espacio regido por el poder público que se encarga de la regulación y la gestión de la ciudad. En *¿En quién...?*, la gente que supuestamente aporta su ayuda para el buen funcionamiento urbano no es fiable. Vimos ya que la ineficacia de la política urbana de Agustín Ek no sólo causa confusión sino pone en riesgo la vida de los habitantes. Los taxistas no leen mapas y hacen correr “el riesgo de perderse durante horas” (p. 112); los empleados de Correos siempre hurgan en el correo; los empleados de basura la dejan al aire libre. Lo más grave concierne a los policías y los políticos, supuestamente dedicados al servicio público. En esta novela, más bien se dedican a cometer delitos de todo tipo, llevados por una corrupción tanto moral como material. Los policías son “arañas” (p. 15) que atrapan moscas bajo forma de niños, asaltan la Tesorería, frecuentan narcotraficantes y dan a luz a niños que heredan “de su[s] padre[s] el gusto por la delincuencia” (p. 192). Los políticos “desgobierna[n]” (p. 48), “han vaciado el cuerno de la abundancia” (p. 37) y el presidente posee un rancho, “Los Deseos Incumplidos”, “adonde le llev[an] niños y niñas de la calle para su placer o su sadismo” (p. 219). La calle se vuelve así un espacio inseguro, incluso peligroso, gobernado de manera dictatorial por el general Tezcatlipoca, cuya crueldad ya conocemos:

Para limpiar la ciudad de esos pequeños delincuentes, comandos de naco-tecas exterminadores y escuadrones de la muerte habían conformado el grupo de la Mano Armada bajo el mando del jefe de la Policía, el general Carlos Tezcatlipoca. Los miembros de la Mano Armada operaban al amanecer, sorprendiendo a las víctimas dormidas, los venadeaban y los abandonaban torturados, violados, desmembrados, desfigurados en la vía pública, para intimidación y escarmiento de los vivos (p. 202).

El grupo de la Mano Armada evoca organizaciones como la Falange franquista, y el modo operatorio remite a los carteles mexicanos, cuya violencia animal (“venadear”) llena las páginas de los periódicos amarillistas y las noticias nacionales e internacionales.

El clima de impunidad fomentado por el gobierno parece derivar de una política dirigida contra la naturaleza y la cultura, contempladas juntas: los gobernantes se dedican a “tumbar árboles, aplanar montículos, rellenar barrancas, entubar ríos, derrumbar monumentos históricos y a desaparecer ruinas arqueológicas” (p. 42). Los árboles son de plástico, ya no hay subsidios para el teatro y la gente se muere de sed y de hambre por el bochorno contaminado. El estado del planeta no es mejor:

Afuera el planeta se resquebrajaba, los terremotos derrumbaban ciudades, los volcanes hacían erupción, hacía mucho calor o mucho frío y había epidemias y hambrunas. El agujero en la capa de ozono se agrandaba sobre Ciudad Moctezuma y desde hacía tiempo no llovía. [...] Resucitaban enfermedades antiguas consideradas abolidas y se propagaban otras nuevas (p. 179).

Hasta ahora, la ciudad como laberinto se puede entender casi de manera literal. Ciudad Moctezuma no tiene salida, ni por arriba (el cielo podrido), ni por abajo (los sismos recurrentes y el canal profundo), ni por los lados (desemboca en otra ciudad enorme, sin que pareciera que se pudiera salir, sin contar el neblumo). Su trazo de calles es complicado y el tráfico automóvil y humano vuelve la ciudad impracticable. Se compara Ciudad Moctezuma con otras

capitales que “goz[an] de las visiones urbanísticas de nuestro tiempo” (p. 27): no es “un sueño futurista, [es] un delirio actual” (p. 27) que construye “ruinas contemporáneas” (p. 35). López-Lozano ve en ello una crítica más global del afán político de construir una ciudad conforme al modelo de la modernidad occidental: la ciudad no sólo no cumple con sus promesas de modernidad que ordena y domina el mundo, sino que tampoco cumple con la idea casi positiva del laberinto urbano relacionado con la imagen del *flâneur* que vagabundearía por la ciudad como por los meandros de su propio ser: el ruido, el tráfico y la muchedumbre impiden cualquier posibilidad de reflexión a solas y cualquier desarrollo personal.

Aquí, al contrario, el laberinto se debe concebir “sin entradas ni salidas, sin centro ni Minotauro, hecho de inmovilidad y movimiento, de soledad y promiscuidad, y bastante feo” (p. 27). Que no haya ni centro, ni salida –metas del andar– ni Minotauro –el doble instintivo del héroe– significa que la ciudad laberíntica escapó del dominio humano que veía en el laberinto la metáfora del camino metafísico y su complejidad. La ciudad se cierra y devora a los habitantes que la construyeron: el sueño utópico de la ciudad moderna como hogar del hombre y de su progreso industrial se convierte en pesadilla distópica.

El laberinto llega a subvertir el espacio moderno del progreso –la ciudad– y el tiempo moderno occidental, caracterizado por lo que Jameson (2007) llama “presente perpetuo”. Como ya expliqué, el espacio condensa el tiempo y la identidad. El anclaje en el presente se difunde en la sociedad por la Circe de Comunicación, que es el medio de transmisión principal del país en 2027. Los deseos masculinos están exacerbados por la televisión, que cuenta con varios programas tipo “La Hora de las Gordas Desnudas” (p. 178) o “El *Talk Show* de las Niñas Violadas” (p. 188):

Una lujuria teledirigida entraba gratuitamente por las paredes apanalladas a millones de ojos, fomentando la masturbación visual y el sadismo. Infantes pintarrajeados, putas africanas, busconas piramidales, rusas emigrantes, *starlets* californianas, vikingas nórdicas, enanos

españoles y transvestidos [*sic*] neoyorquinos y brasileños [...] ocupaban los muros de extremo a extremo, cubrían con movimientos soeces los espacios aburridos de un cuarto perdido en la noche urbana (p. 178).

Toda la sociedad parece gangrenada por la corrupción moral, especialmente en la sexualidad. Ciudad Moctezuma cuenta con el centro sexual “más grande de América Latina” (p. 13), inaugurado por el presidente Huitzilopochtli. La pedopornografía es en aumento, así como la cultura creadora de lolitas cantantes, a quienes “les gust[a] mostrarse semidesnudas” (p. 171). El sexo se convierte en una forma de contaminación, un objeto de comercio y de vulgarización. La lujuria generalizada tiene como objeto dos prohibiciones de la civilización occidental: la pedofilia, cuya importancia constatamos en las menciones de violación de niños y menores, y el incesto, del que la protagonista Yo es testigo toda su juventud entre su madrastra y el hijo de ésta. La lujuria generalizada, por la liberación de los deseos reprimidos,⁵⁹ parece significar el aniquilamiento de la sociedad. De las tres grandes prohibiciones más universales—según Freud—, el incesto, el canibalismo y el asesinato, el segundo ya no está realmente en el inconsciente colectivo y el tercero encontró circunstancias en las que el asesinato está permitido (los casos de legítima defensa, de castigamiento legal—la pena de muerte— y de guerra, por ejemplo). En estas condiciones, parecería que sólo el incesto fuera capaz de provocar una reacción visceral:

El incesto, en cuanto a él, no encuentra ninguna circunstancia atenuante: es invariablemente reprensible y escandaloso en la casi totalidad de las sociedades humanas (Frioux, 2005 [1995], p. 24, la traducción es mía).

Ricœur recuerda que “la cultura implica una renuncia a los instintos” (2004 [1965], p. 215). En la medida en que ya no existe, en

⁵⁹ Como apunta Barus-Michel: “Hace falta admitirlo, visto la extensión de esas prácticas sexuales [pedofilia e incesto], que corresponden a un *deseo intenso*, inconfesable, en general reprimido” (2007, p. 212, la traducción es mía).

el México de 2027, una autoridad que los prohíba, la violación de las prohibiciones fundamentales queda impune y, por lo tanto, destruye la comunidad. La protección de menores es nula: la lujuria y la violación se vuelven realidades oficialmente válidas a través de la televisión. Las protagonistas viven estas realidades en el día a día: Yo fue testigo de un incesto repetido en el seno de su familia y fue asaltada sexualmente por un compañero de trabajo; en su juventud, sufrió muchos hostigamientos sexuales; el marido de Rosalba la forzó a acostarse con él cuando se conocieron. De manera general en la novela, los hombres son violentos y las mujeres temen a los violadores potenciales. Todo pasa como si el desenfrename sexual fuera una de las formas modernas más potentes para expresar la pérdida de libertad y de seguridad en una dictadura del futuro. El efecto sobre las víctimas es el olvido de su propio cuerpo: “[A]rrojadas unas contra otras en un vagón del metro [las personas] ignoran su corporeidad. Ésta es nuestra manera de ser individuos, no ver a nadie, no sentir a los demás. Ésta es nuestra forma de morir, siendo ninguno” (p. 68).

No por casualidad la televisión se llama “Circe”, del nombre de la hechicera de la mitología griega que transformó a los marineros de Odiseo en puercos; en efecto, la magia de Circe consistía en corromper los sentidos de los hombres, y luego transformarlos en bestias salvajes. La Circe de Comunicación en *¿En quién...?* se describe como “el medio más olvidadizo de todos, [...] donde el nuevo comercial borra el anterior” (p. 57), que “incomunica” (p. 177) con programas perversos o dedicados a la “actualidad del olvido” (p. 177). La política del olvido está presentada como la responsable de la destrucción de la cultura, cuya pérdida se lamenta en la novela junto a la pérdida de la naturaleza, como ya se mencionó, como si las dos estuvieran ligadas y la naturaleza formara parte de una actitud artística: “En este dédalo singular, la vida vegetal y animal, y la vida cultural, habían sido casi exiliadas, las librerías, las bibliotecas, los jardines, las salas de conciertos y los teatros casi no existían” (p. 111). La conclusión es la misma que en *La leyenda...*: “Mis semejantes [...] se habían avasallado a sí mismos” (p. 179) al avasallar la naturaleza. En

las novelas de Aridjis, la suerte de la cultura va de la mano del destino reservado a la naturaleza. En estos aspectos, la ciudad se asemeja a la nada:

[Agustín Ek v]enía de una inauguración y se dirigía a otra, y antes había cortado el listón de una biblioteca sin libros, había empujado la puerta de una escuela de ballet sin piso, se había parado en el escenario de un teatro sin butacas y había abierto un museo arqueológico sin piezas. (p. 29)

Como en *La leyenda...*, pero de manera más clara en *¿En quién...?*, la desaparición de la naturaleza y la cultura está presentada como la causa de la degradación moral y física del ser humano, que empieza a atacarse a la integridad corporal y poco a poco convertirse en espectro, en el sentido de cuerpo vaciado de su vitalidad y su identidad.

Del mismo modo que el laberinto de Ciudad Moctezuma se vuelve arquetipo de un México que adaptó el funcionamiento occidental por el anclaje en el presente y la voluntad política de progreso constante, pero que al mismo tiempo se concibe como una superposición de un México antiguo y un México actual, los sujetos que evolucionan en él no son individuos sino lo que Parkinson Zamora (2011 [2006]) llama “ideas de subjetividad” para designar personajes sin profundidad psicológica pero investidos de una función “intelectual, política o fenomenológica” (p. 170). De este modo se subvierte la concepción moderna de subjetividad como individualismo.

Como en *La leyenda...*, existe una oposición entre los políticos y las protagonistas, pero esta oposición no es directa, en la medida en que los dirigentes de Ciudad Moctezuma están mencionados de manera general sin que haya escenas que les estén consagradas, como es el caso en *La leyenda...* Esta diferencia entre las dos novelas tiene una consecuencia: las esferas del poder parecen más distantes e inalcanzables y sus dirigentes se asemejan a divinidades. Ya referimos al caso de la Circe de Comunicación: la acción de la hechicera opera desde la distancia. Tezcatlipoca y Huitzilopochtli son más alegóricos en *¿En quién...?* También se menciona más a la diosa

Toci como diosa de los temblores y una de las divinidades del sacrificio. El laberinto urbano está presentado como una construcción de los dioses, una artimaña incomprensible que los ciudadanos tienen que aguantar sin haberla construido. Ello tiene como consecuencia una pérdida de identidad por parte de la gente. Lo podemos ilustrar con dos figuras recurrentes: la niña fugitiva y la muchedumbre espectral. Ya estudiamos el motivo de la muchedumbre espectral en el apartado “El cuerpo colectivo” del capítulo II: el cuerpo individual se funde en una muchedumbre considerada como una colectividad encerrada en el espacio (coche, calle, edificio, ciudad) y en el tiempo (el presente perpetuo). Es el ejemplo mismo de la pérdida de identidad:

No importaba por qué calle se anduviese, los barrios de aquí o de allá producían cansancio de ser y estar, de ver y oír. En cualquier parte uno tenía la sensación de hallarse fuera de lugar, fuera de sí mismo, fuera de época. Lo urgente era irse lejos de la calle, lejos de su propio cuerpo (p. 27).

En un espacio colmado de muchedumbre, donde ya no hay lugar para el cuerpo, éste se vuelve el obstáculo, el vector de experiencias desagradables. Está particularmente claro en el metro, donde se debe “ignora[r] su corporeidad” (p. 68). Las mujeres, sobre todo, sufren la violación impune de sus cuerpos:

De regreso a la avenida las cuatro fuimos manoseadas en nuestras partes íntimas [...]. María no se defendió. En esos momentos de pena por la muerte de su gemela consideraba su cuerpo insustancial, las manos intrusas, inexistentes (p. 214).

Es el caso de la niña fugitiva: a lo largo de la novela, las cuatro protagonistas se encuentran siete veces con una niña que ha escapado del lado de su madre, seguida por un policía “sabedor que tarde o temprano ella caería en su telaraña” (p. 46). En efecto, descubrimos al final que la niña presenció asesinatos y fue violada por policías.

A través de esta figura, el lector experimenta la imposibilidad de poder escapar de las autoridades que velan por la “seguridad” y que atentan contra la inocencia y la libertad. También el hecho de encontrarse siempre con la misma persona hace de la gigantesca ciudad un espacio limitado y laberíntico, en el que se pasa siempre por un mismo punto, dando vueltas. La niña fugitiva no se considera como un individuo preciso; hasta ella dice que “no importa [su] nombre” (p. 237). Las nuevas víctimas de los dioses sanguinarios no son guerreros o prisioneros sino niños y mujeres, de quienes succionan la identidad al violarlos y torturarlos.

Puesto que la única manera de sobrevivir en un entorno de promiscuidad es olvidar su propio cuerpo y el de los demás, no es de extrañar que Baltazar, el novio gigante de Yo, considere que “todos los cuerpos son perecederos, todos son ocupados temporalmente por fantasmas” (p. 146). El objetivo último, salir del laberinto, es imposible de cumplir tanto por los obstáculos que presenta la ciudad, que vimos anteriormente, como por la neutralización de la esencia vital de los seres humanos que la recorren.

2.2. La duplicación como resistencia

No obstante, la novela dispone en filigrana otros elementos míticos susceptibles de presentar una resistencia parcial a la degradación general. Toda la novela es atravesada por el motivo del doble. La tapa presenta dos muñecas idénticas delante de un espejo. Sus sombras las multiplican varias veces. El doble, pues, parece ser el motivo clave: los personajes se desdobl原因 para escapar de la espectralización ambiente y el tiempo duplicado del ciclo socava el presente perpetuo.

La novela a nivel de protagonistas es más elaborada que en *La leyenda...* Para empezar, se trata mayoritariamente de mujeres, lo cual, en un autor ecologista, no puede dejar de remitir al papel de la mujer, tradicionalmente vinculado con el planeta. En el contexto de la novela, no sólo cumplen con este papel ecológico sino que representan las víctimas de la sociedad de Circe, las mujeres en las

garras del “hombre medio caníbal” (p. 170, “medio” en el sentido de “ordinario”). Las protagonistas también son víctimas de los hombres de Circe, y la dilución de la subjetividad las afecta igualmente, pero no las destruye, porque el motivo del doble parece reforzar la identidad diluida.

Es cierto que el caso de las mellizas da lugar a la pregunta sobre la identidad individual:

Nunca se me olvidará una noche cuando nos paramos juntas delante del espejo: dos figuras idénticas nos midieron de arriba abajo, como otro par de dobles. Yo tuve miedo de poder ser infinitamente duplicable, infinitamente ubicua –profirió María (p. 51).

Sin embargo, María encuentra en Rosalba a ella misma: “Compartimos una visión divina, un organismo único. [...] Separadas, sin hablarnos, sin vernos, nos preguntamos y nos contestamos cosas” (pp. 30-31). Por su parte, los enanos mellizos cumplen además una función grotesca en la novela y forman también una entidad inseparable; se puede observar en sus diálogos extraños, que se oyen como un monólogo: “Al pegar la oreja a la pared los oí rezongar. No pude distinguir quién decía qué, tan semejantes eran sus graznidos” (p. 256). Los enanos forman un contraste con la gigante Yo y el gigante Baltazar. Los enanos y los gigantes acarrear una reflexión sobre el cuerpo; contrariamente a lo que vimos con las otras protagonistas, los gigantes no pueden eludir su cuerpo, por su tamaño de “gigantes de la antigua Grecia” (p. 140):

[M]e pasaba la noche leyendo “El abrigo”, de Nicolás Gogol, *La metamorfosis*, de Franz Kafka, y “Funes el memorioso” de Jorge Luis Borges, identificándome con los personajes anómalos o desdichados de esas historias. Lo desacostumbrado, lo irregular, como mi cuerpo mismo, me interesaba en la literatura y en la vida (p. 88).

La protagonista autobiógrafa de la novela es el centro de una doble (o infinita) duplicación, como pareja y como metaconciencia. Es

cierto que, cuando deja su casa familiar para irse a vivir con Arira, borra también su identidad y se hace llamar “Yo”. No tiene existencia propia fuera de su deambulación y de su mirada de gigante que ve mejor en la muchedumbre. Incluso su cuerpo parece haberse adaptado a su nuevo entorno urbano: “Soy un animal urbano, desarraigado de la naturaleza, que respira aire contaminado y bebe agua poluta, y así moriré” (p. 165). Sin embargo, Yo, según se describe en la contratapa, “actúa [...] como una especie de metaconciencia”; o sea, es el doble del autor, que recorrió la ciudad para escribir su novela, y del lector.

La pareja de Yo, Baltazar, es un gigante que aparece siempre en los temblores. También para él es una manera de reanudar con su cuerpo:

[L]os desastres me llaman irresistiblemente la atención, la posibilidad de hallar gentes tiradas en el suelo que se duelen de su materialidad me inspira para reflexionar sobre la fragilidad de las cosas del mundo, para apreciar mi vida y para aceptar mi cuerpo como es (p.164).

La actriz Arira es el personaje artístico por excelencia y el personaje céntrico, alrededor de quien todo gira: las demás viven en su casa, considerada como el punto céntrico alrededor del que se organizan sus vidas, y Arira tiene un lugar central en la sociedad por su fama. También escapa de la dilución de la subjetividad porque se duplica en sus personajes. Se alude a *La vida es sueño* (pp. 36, 128) y a *La Celestina* (pp. 13, 58, 59, 62-64, 67), porque Arira actuó en las dos obras (sobre todo *La Celestina*). No se eligen estas referencias al azar. *La vida es sueño* es la obra barroca por excelencia en cuanto al cuestionamiento de la realidad y el juego con la representación: se menciona incluso en la novela la obra de Aridjis que trabaja directamente *El gran teatro del mundo* calderoniano, *El gran teatro del fin del mundo*, en el que los actores “actúan para sí mismos” (p. 36). Se mencionan otras obras de Aridjis como obras que conformaron las temporadas de la actriz Arira:

La vida de Arira se dividió en temporadas, no en años. En la temporada de *Las Bacantes* [tragedia de Eurípides], *Las mujeres sabias* [comedia de Molière], *Una casa de muñecas* [obra teatral de Henrik Ibsen], *La gaviota* [comedia de Chéjov], *La cantante calva* [obra teatral de Ionescu], *La comedia de los últimos días* [obra teatral de Aridjis], y en el tiempo de filmación de las películas *El almohadón de plumas* [cuento de Quiroga], *Isabel de la Vega* [personaje de Aridjis], *La leyenda de los soles* [novela de Aridjis], *Doña Inés Tenorio*, *Perséfone* [poesía en prosa de Aridjis] y *Virgen de medianoche* [película de Alejandro Galindo, 1942] (p. 62).

Todas estas referencias integran no sólo un cuestionamiento de la realidad, sino que también son obras cuya protagonista es una mujer: Isabel de la Vega es la esposa de Juan Cabezón en el díptico histórico de 1492, por ejemplo, y la obra de Ibsen se considera como feminista. Es notable, a este respecto, el cambio de *Don Juan Tenorio* a *Doña Inés Tenorio*, Inés siendo una de las mujeres engañadas por Don Juan.

Para reforzar este aspecto femenino, la novela opone a la trinidad de dioses responsables de la sociedad degradada –Tezcatlipoca, Huitzilopochtli y Xipe Tótec– una trinidad de diosas: Coatlicue, Khali y Freya. Las dos trinitades de dioses son del sacrificio humano, pero la diferencia es que las diosas tienen un doble papel: son diosas destructoras pero también son las diosas de la fertilidad. Coatlicue para los aztecas, Khali para los hindúes y Freya para los vikingos. Se dice de estas tres diosas que “conform[an] un cuerpo que se elev[a] sobre los tres continentes” (p. 33) y también que “[e]l mundo está lleno de las descendientes de estas diosas, quienes, tomando la forma de mujeres cotidianas, nos comen el corazón” (p. 33).

Por otra parte, parece que la perversión del proceso de dilución de la subjetividad se lleva a cabo gracias a las relaciones de las protagonistas con la cultura, la naturaleza y el pasado. La cultura literaria de Yo es excepcional en la sociedad de la nada. De hecho, la identidad de las cuatro protagonistas se construye, a diferencia del resto de la población, a partir del pasado, del recuerdo de un estado anterior de la personalidad, del país o de la naturaleza. El camino físico de doce

horas por el espacio de la ciudad despierta recuerdos de su infancia que se relatan en un vaivén no muy delimitado entre el presente y el pasado de la narración, lo que dificulta la lectura. Pasa lo mismo en la ciudad de México: difícilmente se ve la delimitación entre el México antiguo y el actual. Así, por su relación con la memoria, no se conforman con el retrato social y político antes expuesto, tocado por el olvido. Además, las protagonistas se identifican con el arte, especialmente barroco, por las muchas alusiones a obras barrocas como *La vida es sueño*. Facunda compara la soledad de Yo a la del gigante de Goya (p. 46); Yo se presentó para el papel de Juan Rana, “un gracioso español del siglo XVII” (p. 127). La intertextualidad con *Don Quijote* está presente también: el marido de Rosalba, Luis Antonio, “quiso ser el Miguel de Cervantes Saavedra de su época” (p. 52); Dulcinea es la madrastra de Yo, una mujer incestuosa que la maltrata; se hace incluso un pastiche de la primera frase del *Don Quijote*: “No obstante, la mañana de un viernes de agosto, del que no quisiera acordarme, Dulcinea se levantó con el humor de sepultar la memoria de mi padre” (p. 84).

De la misma manera que se entrelazan la naturaleza y el arte, las cuatro protagonistas trabajan en el ámbito de las artes, como actriz, técnica de luces, productora o directora, y defienden la naturaleza. María hereda de su hermana muerta la colección de cien pájaros que, a pesar de estar heridos, metáfora de la naturaleza moribunda, cantan. Yo guardó de su padre las preocupaciones por la extinción de los animales, cuida unos geranios rojos y es vegetariana. Arira intenta hacer renacer la naturaleza en el valle de México al ocuparse de un “jardín ruinoso” con rosas. Su casa es un espacio protegido, un refugio que permite salir un momento de la ciudad asfixiante. De hecho, se concibe como el centro edénico al que convergen las protagonistas, contradiciendo así la lógica del laberinto sin centro: “Desde ese ombligo vegetal Arira había creído que la Naturaleza renacería un día en el valle de México y al pasear sus ojos por ese yermo vislumbraba en su centro el árbol futuro” (p. 245). La referencia edénica es reforzada por la imagen de Yo y su manzana (cf. *infra*), así como la pareja que forma con Baltazar al final de la novela,

para empezarlo todo de nuevo. Las protagonistas, pues, se sitúan en una lógica de conservación y no de destrucción de la vida. Se entienden entonces como sobrevivientes y representantes de unos valores perdidos: el arte, la cultura y el pasado.

El tiempo lineal de la tradición occidental, así como el presente perpetuo de la postmodernidad, se ven entorpecidos por el tiempo de los mitos. En la estructura, unos paralelismos confirman el carácter cíclico de la novela: unos acontecimientos se repiten dos veces, aunque no exactamente de la misma manera. Al principio de la novela, Yo está en el edificio de la Compañía de Teatro comiendo una manzana que debe tirar a la basura; al final, cuando el mundo se derriba, come una manzana en el jardín de Arira y se encuentra con el amor de su vida. Esta última imagen remite a la vez al jardín de las Hespérides, cuyas manzanas de oro eran guardadas por las hijas del gigante Atlas, y a la era azteca del Primer Sol en la que vivían los gigantes, lo que establece un vaivén entre pasado y futuro, así como entre mito y realidad. Las dos imágenes actúan también como eco del relato del Génesis, sobre todo que se insiste en el hecho de que Yo es virgen antes de conocer a su pareja. Otro ciclo se conforma alrededor del personaje de Arira: al principio, una orquesta de músicos indígenas busca la atención de la actriz famosa tocando un vals. Ella ni los ve ni los oye. Al final, se detiene a oírlos. En fin, para María, el rechazo inicial del marido de su hermana gemela, Rosalba, da finalmente lugar a una noche juntos.

Los tres ciclos manifiestan el paso de lo personal a lo cósmico, de la indiferencia a la atención, del rechazo al amor. Destruyen el carácter repetitivo de la violencia cotidiana y enseñan una progresión en espiral. Corresponden al ciclo azteca de los soles; esa manera de relacionar historia personal e historia planetaria coincide con la estética prehispánica que no separaba el destino humano del cosmológico: no por casualidad se dice de muchas personas en la novela que han muerto de un ataque al corazón, así como el corazón de la tierra fallece a causa de los sismos.



¿*En quién...*? se funda en una sobrerrepresentación. Los personajes, en particular, están marcados por la teatralidad y su teatralidad hace eco a la de la novela. ¿*En quién...*? se presenta como un desdoblamiento de la novela anterior *La leyenda...* y cada uno de sus elementos sufre una doble destrucción. El mito del progreso se convierte en pesadilla distópica por la imagen del laberinto, que a la vez representa y critica la megaciudad moderna. La sociedad del espectáculo desemboca en el aniquilamiento de la sociedad y de la identidad humana mediante la referencia a la hechicera Circe. Al mismo tiempo, los protagonistas escapan del laberinto porque desdoblan el tiempo: introducen el pasado en el presente y su propio presente se desdobra en ciclos. También escapan del hechizo de Circe porque su identidad, empobrecida por las circunstancias urbanas, se refuerza mediante la imagen del doble.

En resumen, cada elemento mítico (el laberinto, Circe, la ciclicidad, el doble) es de doble filo: a su vez representa y critica el elemento al que se refiere, y es él mismo criticado por otro elemento mítico.

La reflexión crítica en torno a la modernidad occidental de la ciudad de México en ¿*En quién piensas...*? se vehicula a través de la puesta en relación de dos visiones, la de las autoridades mexicanas que se inspiran en las políticas occidentales y la de las protagonistas. La ciudad moderna, subvertida por la imagen barroca del laberinto, a su vez subvertida por la concepción de un laberinto cerrado sobre sí mismo, ofrece como única salida la destrucción total a la que, según Aridjis, se dirige la ciudad de México actualmente. De esa destrucción se encarga la naturaleza, por vía del Gran Terremoto del fin del Quinto Sol que provoca la irrupción del tiempo en una ciudad sin tiempo, o en un presente perpetuo: tiempo cíclico de la leyenda azteca o pasado de la humanidad relacionada con el arte y la naturaleza, del cual las protagonistas son las depositarias.

Al practicar la política del olvido, la humanidad se ha vaciado de su identidad propia; su espectralidad tiene que ver con la enajenación del sujeto en una ciudad que ya no puede controlar. Las protagonistas, cuyos pies recorren la ciudad en ruinas y cuyos ojos críticos permiten tomar la medida de la catástrofe humana, cultural y eco-

lógica que el país y la ciudad sufren, guardan cierta identidad y representan el arquetipo del ser humano salvado por su relación con el arte y la naturaleza.

La novela corresponde así a las características del neobarroco. El juego con la representación se lleva a cabo principalmente mediante un juego intertextual con referencias míticas y literarias; el espacio laberíntico provoca la dilución de la subjetividad. Juntas, la polise-mia y la dilución participan del artificio neobarroco: el laberinto a la vez representa y critica la ciudad moderna, en un futuro que es una extrapolación del presente. Al fin y al cabo, el mundo futuro cons-truido por Homero Aridjis no es sino el reflejo alegórico del mundo contemporáneo.

3. El realismo neobarroco de Aridjis

Se ha mencionado varias veces a lo largo de este libro la interro-gación acerca del tipo de realismo que caracteriza el trabajo de Homero Aridjis. Ya vimos, en el capítulo I, la voluntad de Aridjis de posicionarse, a través de sus protagonistas, como testigo. Re-crea en la ficción una realidad pasada o presente tal como la *percibe*, mediante documentos y libros en el caso de la historia pasada, y me-diante su propia experiencia en el caso de la historia contemporánea. El kairotopo aridjiano de la catástrofe está claramente vinculado con una crítica, a veces denuncia, de lo que considera como exacciones políticas, morales y ecológicas. Sin embargo, los capítulos II y III muestran que esta búsqueda se lleva a cabo a través de otras herra-mientas estéticas: lo carnavalesco y lo mítico, respectivamente. Por consiguiente, el efecto logrado es híbrido, pertenece tanto al realis-mo como a la “fantasía”, en el sentido más amplio del término.

Ahora bien, el siglo XX ha visto aparecer una serie de propuestas que se han alejado del primer realismo “tradicional” e historiográfico del siglo XIX. La creación de múltiples adjetivos (mágico, fantásti-co, mítico...) es un intento de acercarse lo mejor posible a las estra-tegias del autor para referir a lo real. Vimos hasta qué punto este

postulado es válido para un autor como Aridjis, cuya narrativa es en su mayoría, de alguna manera, testimonial en el sentido que le da Léziart para los siglos XX y XXI: “El testimonio [...] se usa para proporcionar otra versión de los hechos en caso de ambigüedad o de mala información” (2007, p. 80).

En el caso de Aridjis, los críticos buscaron cómo designar la mezcla de realismo y de “fantasía”: el mismo autor se refiere a su escritura por medio del “realismo fantástico”, Usandizaga (2006) habla de “realismo mítico”; yo misma hablé de “realismo grotesco”, aludiendo a Bakhtin, y varias veces acerqué el trabajo de Aridjis al realismo mágico, porque en el realismo mágico el narrador “asume sin cuestionar el punto de vista del pueblo o comunidad que se recrea” (Corral Rodríguez, 2005, p. 297). El texto de Aridjis se rige por este procedimiento literario que permite la coexistencia de las dos visiones del mundo en pugna, la europea y la azteca. Sin embargo, existe una diferencia con la estética de Aridjis. La verosimilitud en su obra concierne al mundo real, no al mundo mágico; el peculiar realismo aridjiano no crea en el lector una duda en cuanto a la realidad “objetiva”. La presencia de la magia sirve otros propósitos que abrir la mente del lector a otras realidades posibles. A diferencia de Rulfo, por ejemplo, sus referencias míticas son cultas y se quedan al nivel de referencias: Tezcatlipoca y Huitzilopochtli no son *de verdad* los dioses crueles de los aztecas, sino dos políticos cuya crueldad y poder se ven reforzados por la comparación con los dioses. Rulfo integra la mitología tan perfectamente que no son necesarias las referencias explícitas, y ello crea una duda en cuanto a la verosimilitud del relato; *podría* ser real. Los relatos de Aridjis no provocan el mismo efecto. Los elementos no realistas en Aridjis son poéticos o alegóricos, sirven para dar a la representación del mundo real una mayor envergadura que una representación mimética de la realidad.

En conclusión, si bien la obra de Aridjis puede entrar en cualquiera de las variaciones del realismo que hemos resaltado (grotesco, mítico, mágico), se resiste a una integración total: no integra de manera intrínseca los mitos como hace el realismo mítico; no todas las obras de Aridjis provocan el *Unheimliche* del realismo grotes-

co; tampoco busca crear en el lector una duda acerca de la “verdad” de la magia como en el realismo mágico. También se resiste a una integración total en las obras neobarrocas, ya que en su obra el artificio (la teatralidad, la ilusión) está *al servicio* del realismo y no trabaja en su contra. Por todo ello, propongo una expresión tan paradójica como las anteriores, pero que tiene el doble beneficio de englobarlas y acercarse mejor a la obra de Aridjis: el “realismo neobarroco”. El fenómeno de inversión, presente en todos los capítulos de este libro, ya es una operación barroca (Sarduy, 1973, p. 265), y los juegos intertextuales de Aridjis, en particular, al volverse metatextuales ponen de relieve que la realidad representada en la ficción es una ilusión.

Este “realismo neobarroco” es un modo narrativo que usa los recursos del artificio neobarroco para alegorizar problemáticas realistas. En el caso de Aridjis, estas problemáticas realistas son las degradaciones ecológicas, morales y humanas de la ideología capitalista en general. Al exhibir la alegoría, Aridjis crea un efecto de inverosimilitud de los elementos sobrenaturales y míticos, lo cual ayuda, paradójicamente, a crear una verosimilitud global en sus relatos. La estética aridjiana del revés, pues, consiste en una propuesta realista lograda gracias a los artificios neobarrocos.

HOGARES DE MAÑANA

Los Edenes subvertidos de Aridjis, que retratan la destrucción tanto de la naturaleza como del cuerpo y del arte, participan de una estética realista que se puede calificar de neobarroca. En efecto, la multiplicación de sentidos provocada por la superposición de referentes míticos y la dilución general de la subjetividad en la obra aridjiana artificializan la ficción y esta artificialización, decuplicada en las máximas alegorizaciones que son el mundo-teatro y la vida-sueño, es la que, paradójicamente, define el realismo de Aridjis.

En el centro de todas las estéticas estudiadas en este libro está la relación particular con la imagen: lo neobarroco es la predominancia de lo visual, lo grotesco se origina en las maravillas y terrores de los sueños, la catástrofe se acompaña de imágenes impactantes de finales; incluso la intertextualidad mítica es utilizada por Aridjis de manera plástica, para recrear retratos de dioses, héroes y paisajes en su prosa. Los dioses y héroes pueblan los relatos de Aridjis y, como en los mitos de donde salen, los acompañan eventos espectaculares y poderosos. Los paisajes en los que se integran sólo existen como posibilidad futura; en vez de recordatorios sirven de promesa.

Porque las imágenes invaden el mundo de la ficción, éste es difícilmente interpretable desde un realismo clásico. Lo que importa es crear con el lenguaje imágenes sensoriales, que hablan a los sentidos; el gusto por composiciones estéticamente impactantes y la escritura con hipotiposis se refleja en toda la obra de Aridjis. Leer *El último Adán* desde lo grotesco y la intertextualidad bíblica hace plena justicia a un relato que funciona como políptico. Lo grotesco permite mostrar en todo su esplendor lo siniestro y la paradoja sardónica de los muertos fungiendo de vivos y los vivos casi muer-

tos. La intertextualidad con el libro bíblico del Apocalipsis añade al ambiente los colores del fin del mundo. Las máscaras caen y el cuerpo del ser humano, grotescamente deformado y degradado, se presenta en lo más desnudo y lo más esencial. *Perséfone* también se lee desde lo grotesco: los cuerpos fragmentados se ponen en escena y reproducen las fiestas antiguas que dieron lugar luego a las fiestas carnales. El ambiente siniestro y decadente casi oculta el significado de renovación primaveral y fertilidad del mito antiguo. Las deformaciones corporales, caracterizadas por la degradación, la fragmentación y la descorporeización, proyectan en el mundo la imagen de una catástrofe vivida desde lo más profundo.

Como demostré a lo largo de este libro, el Edén subvertido aridjiano es un espacio-tiempo sin naturaleza, sin historia, sin cuerpo y sin cultura. Se puede representar por la ecuación siguiente:

$$[\text{EDÉN SUBVERTIDO}] = - [\text{NATURALEZA} + \text{HISTORIA}] - [\text{CUERPO}] - [\text{CULTURA}]$$

Sin embargo, como toda ecuación, se puede invertir y convertirse en una ecuación positiva, en la que la conjunción de la naturaleza, la historia, el cuerpo y la cultura conforman el contrario del Edén subvertido y subvierten, pues, el Averno:

$$[\text{NATURALEZA} + \text{HISTORIA}] + [\text{CUERPO}] + [\text{CULTURA}] = \\ - [\text{EDÉN SUBVERTIDO}] = [\text{AVERNO SUBVERTIDO}]$$

Así terminamos como empezamos, con una metáfora de inversión. El Averno es el “lugar adonde iban las almas después de la muerte y cuyos fétidos olores envenenaban el ambiente, destruyendo en absoluto la vegetación” (Pérez-Rioja, 2003, p. 87). Las obras de Aridjis contienen en sí la posibilidad de reversión del mismo Edén subvertido, lo cual permite obtener un nuevo Edén, o Averno subvertido. Esta posibilidad se presenta en general al final de las obras a través del tópico del reencuentro de los amantes. En *Memorias...*, Juan Cabezón se reúne con Isabel, su mujer perdida. En *La leyenda*, Juan de Góngora se va con Bernarda hacia el nuevo Sol de

la Naturaleza. En *¿En quién...?*, Yo Sánchez vuelve a los brazos de Baltazar y los pájaros cantan después del terremoto final. En *El último Adán*, la tierra se transfigura de amor. En *Esmirna...*, la huida de Nicias Aridjis le permite emprender una nueva vida, fecunda, en México. En los otros relatos, sin embargo, es difícil encontrar una esperanza, puesto que es el cuerpo, la última casa del hombre, el que se ve directamente degradado. En estos casos, son la belleza y la singularidad de la escritura las que apelan a una renovación y trascienden el tema sórdido en *Perséfone*, lo mórbido y lo inquietante en *Playa nudista*, “La calle de las vidrieras” y “Una condición excepcional”, y el cuestionamiento último de la existencia misma del hombre y de la representación en *Gran teatro del fin del mundo*.

La utopía de Aridjis no es sólo ecológica, sino también artística. Sus obras retratan bibliocaustos (1492..., *Memorias...*, *Esmirna...*), porque, para él como para el poeta Heinrich Heine, la destrucción de los libros es una metáfora de la destrucción de seres humanos. En otras palabras, el librocidio conduce al genocidio. La biblioteca, al contrario, es un lugar privilegiado de la memoria colectiva. Sirva el extracto de *Memorias...* como ejemplo de ello:

El primer obispo de México [...] tenía fama de haber quemado a las brujas de Vizcaya [...] en Texcoco, archivo de las pinturas y los libros mexicanos, había encendido en la plaza del mercado una hoguera con ellos, convirtiéndolos en cenizas. [...] Deseaba quemar hasta los montes, decíase de él, porque oía que los indios los llamaban dioses (*Memorias...*, p. 214).

El arte parece ser el medio para salvar del olvido a la civilización humana. Es lo que se expresa en *El encantador solitario*: “Me preguntaba si el poeta, como un encantador solitario, al nombrar lo que veía en el tiempo, no salvaba lo nombrado del olvido” (1972, p. 15). En *El último Adán*, el encuentro del personaje con el androide es iluminador: el último Adán le lista al androide los títulos de obras de arte que resumen para él la grandeza de la civilización humana. El último esfuerzo del último Adán para “probar su humanidad”

(p. 228) consiste en escribir en la ceniza los versos de Sófocles sobre la maravilla que es el hombre.

La utopía de Aridjis, pues, es un mundo en armonía con la naturaleza gracias al arte; una *ecotopía*. Opone a la destrucción temática la construcción lingüística, estilística y narrativa de su obra, con la convicción de que el arte es un arma de subversión y un medio de supervivencia. Quememos las naves “para que no nos sigan las sombras viejas por la tierra nueva” (Aridjis, 2002, p. 154). El fin es sólo el comienzo.

BIBLIOGRAFÍA

Obras citadas de Homero Aridjis

Las obras analizadas se señalan con dos asteriscos y las obras a las que se remite puntualmente se señalan con un asterisco. Para la bibliografía completa de Homero Aridjis, ver la “Biblioteca de Autor Homero Aridjis” de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/homero_aridjis>.

- ***Perséfone*. México: Joaquín Mortiz, 1967. [Poesía en prosa].
- El encantador solitario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. [Novela].
- **Quemar las naves*. México: Joaquín Mortiz, 1975. [Poesía].
- **Noche de independencia*. Madrid: Ultramar, 1978. [Narrativa corta].
- Espectáculo del año dos mil*. México: Joaquín Mortiz, 1981. [Incluida la obra *Moctezuma*. Teatro].
- ***Playa nudista y otros relatos*. Barcelona: Argos Vergara, 1982. [Narrativa corta].
- ***1492: vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*. México: Siglo XXI, 1985. [Novela].
- ***El último Adán*. México: Joaquín Mortiz, 1986 (con la versión modificada del relato “El último Adán” de 1982). [Narrativa corta].
- ***Memorias del Nuevo Mundo*. México: Diana, 1988. [Novela].
- ***Gran teatro del fin del mundo*. México: Joaquín Mortiz, 1989. [Teatro].
- ***La leyenda de los soles*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. [Novela].

El señor de los últimos días: visiones del año mil. México: Alfaguara, 1994. [Novela].

***Gran teatro del fin del mundo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1994 (versión expurgada sin la autorización del autor, sin la pieza “Cristóbal Colón desembarca en el Nuevo Mundo”). [Teatro].

**¿*En quién piensas cuando haces el amor?*. México: Alfaguara, 1996. [Novela].

Apocalipsis con figuras: el hombre milenario. México: Taurus, 1997. [Ensayo].

La montaña de las mariposas. México: Alfaguara, 2000. [Novela].

**Ojos de otro mirar (poesía 1960-2001).* México: Fondo de Cultura Económica, 2002. [Antología de poesía].

La Zona del Silencio. México: Alfaguara, 2002. [Novela].

***La Santa Muerte: sexteto de amor, las mujeres, los perros y la muerte.* México: Alfaguara, 2004. [Narrativa corta].

El hombre que amaba el Sol. México: Alfaguara, 2005. [Novela].

La búsqueda de Archelon. Odisea de las siete tortugas. México: Alfaguara, 2006. [Novela].

Sicarios. México: Alfaguara, 2007. [Novela].

Los invisibles. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. [Novela].

Los perros del fin del mundo. México: Alfaguara, 2012. [Novela].

***Esmirna en llamas.* México: Fondo de Cultura Económica, 2013. [Novela].

Ciudad de zombis. México: Alfaguara, 2014. [Novela].

Carne de Dios. México: Alfaguara, 2015. [Novela].

Bibliografía sobre la obra de Homero Aridjis

Un asterisco señala los trabajos en línea en la “Biblioteca de Autor Homero Aridjis” de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/homero_aridjis/estudios_autores/>.

- AGUILERA, Francisco. "Novelas hispanoamericanas que se escriben hoy". Ed. Eduardo Godoy. *Hora actual de la novela hispánica*. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1994, pp. 205-219.
- _____. "El origen y el destino en novelas hispanoamericanas actuales". *Revista de Humanidades* 7 (2000), pp. 50-61.
- BELLINI, Giuseppe. "Homero Aridjis". *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1997, pp. 616-620.
- *_____. "Los años se hicieron aire". *La pluma mensajera: ensayos de literatura hispanoamericana*. Milano: Oèdipus, 2002.
- _____. "Más allá de las palabras: la poesía metafísica de Homero Aridjis". Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 115-122.
- *_____. *I tempi dell'Apocalisse. L'opera di Homero Aridjis*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche/Bulzoni Editore, 2013.
- *BINNS, Niall. "Nostalgia y militancia en Homero Aridjis: la escritura en un mundo poluto". *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: P.U. de Zaragoza, 2004, pp. 133-148.
- BLANCO, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. Culiacán (México): Universidad Autónoma de Sinaloa, 1979, pp. 222-223.
- BOULLOSA, Pablo. "La Santa Muerte de Homero Aridjis". Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 249-256.
- BRANT BYNUM, Bob. *Bola de cristal en movimiento: la poesía de Homero Aridjis*. Sherman (EE. UU.): Austin College, 1976.
- BRATTON, Noble. "In the Shadows. *Persephone* by Homero Aridjis". *The Borders Review* (1986), s. p.
- BRENES-GARCÍA, Ana María. "Land and Literature". Ed. Verity Smith, *Encyclopedia of Latin American Literature*. London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, pp. 465-466.

- CAMPOS, Jorge. "Dos novelas hispanoamericanas. *Capitán de cimarrones* de César Leante y *Playa nudista*. *El último Adán* de Homero Aridjis". *Ínsula* 433 (1982), p. 11.
- CAMPOS, Victoria Eugenia. "Twentieth-Century Debates on Mexican History and the Juan Cabezón Novels of Homero Aridjis". Princeton University (EE. UU.): tesis doctoral no publicada, 1996.
- CARAZA, Cecilia. "Homero Aridjis. *Esmirna en llamas*". *Criticismo* 12 (2014), s. p. En <<http://www.criticismo.com/esmirna-en-llamas/>>.
- CELLA, Susana Beatriz. "Una heterología por plenitud: acerca de *El entenado* de Juan José Saer y 1492: *vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* de Homero Aridjis". *Literatura Mexicana* 2.2 (1991), pp. 455-461.
- CHAIX, Jean-François. "Les caves du lupanar. La descente aux Enfers d'un Orphée qui connaîtrait la légende". *Le Nouvel Observateur* 291 (1970): s. p.
- CHEN SHAM, Jorge. "El horizonte de la mirada en *Los espacios azules* de Homero Aridjis". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 40 (2009), pp. 73-80.
- CISTERNAS AMPUERO, Cristián Leonardo. "<Homero Aridjis: *La leyenda de los soles*>. Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea". Universidad de Chile (Chile): tesis doctoral no publicada, 2006. En <<http://www.cybertesis.cl/>>.
- COIRA, María. "La Gramática callada. 1492, *vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*". *Celehis* 1 (1991), pp. 77-89.
- _____. "Entre el documento y la novela: acerca de 1492... de Homero Aridjis". *La serpiente y el nopal. Historia y ficción en la novelística mexicana de los 80*. Mérida (Venezuela): El otro el mismo, 2009, pp. 69-97.
- CRM. "Homero Aridjis habla de Juan Martínez". *Blog sobre Juan Martínez* (17/03/2007). En <<http://estimus.blogspot.mx/2007/03/homero-aridjis-habla-de-juan-martnez.html>>.

- FAYS, Hélène de. "Neo-Luddism in a Mexican Novel: ¿En quién piensas cuando haces el amor? by Homero Aridjis". *Ciberletras* 4 (2001): s. p. En <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/deFays.html>>.
- DENTURCK, Kathelijne. *El ambiente histórico e influencias picarescas en 1492, vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla de Homero Aridjis*. Rijksuniversiteit Gent (Bélgica): tesina de licenciatura dirigida por Patrick Collard y no publicada, 1990.
- DOMSCHKE, Rainer. "Entre la historia y el olvido: memorias que causan literatura escapando de las letras". Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 201-216.
- DUBLÉ, Eduardo Thomas. "Perspectiva apocalíptica y viaje en dos novelas mexicanas de mediados y fin de siglo: Yáñez y Aridjis". *Revista de humanidades: lengua y literatura* 3 (1998), pp. 19-28.
- DURÁN, Manuel. "Música en sordina: tres poetas mexicanos. Bonifaz Nuño, García Terrés, Aridjis". *Plural: Crítica, Arte, Literatura* 8 (1972), pp. 29-31.
- EDITORA ALFAGUARA. "La Zona del Silencio de Homero Aridjis. Un amor truncado que traspasó la barrera del tiempo", (2002). En <<http://www.eldigoras.com/eom/2002/11/La%20zona%20del.pdf>>.
- ELIZONDO, Salvador. "Traducciones: la poesía transformada [Aridjis y Montes de Oca]". *Plural* 4.8 (1975), pp. 75-76.
- FANDEL, John. "A hovering imagination". *Review* 15 (1975), p. 64.
- FERNÁNDEZ, Jesse. "La poesía de Homero Aridjis: la salvación por la palabra". Norma Klahn y Jesse Fernández. *Lugar de encuentro; ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*. México: Katún, 1987, pp. 179-190.
- FORSTER, Merlin H. "Four Contemporary Mexican Poets: Marco Antonio Montes de Oca, Gabriel Zaid, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis". Eds. Merlin H. Forster y Robert E. Scott, *Tradition and Renewal: Essays on Twentieth-Century Lat-*

- in *American Literature and Culture*. Urbana: U. of Illinois P., 1975, pp. 139-156.
- _____. *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. México. América central*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2001.
- FOSTER, David William. *Mexican literature. A bibliography of secondary sources*. London: The Scarecrow Press, 1992.
- FRIIS, Ronald J. "Poetic Sketching, Cubism and Synaesthesia in Homero Aridjis's *Navegaciones*". *Hispanic Journal* 31.2. (2010), pp. 97-108.
- GALLO, Rubén. "La ciudad de México en la poesía de Homero Aridjis". Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 141-146.
- GARCÍA, Ángeles. "El apocalipsis humano, tema constante en la obra del escritor Homero Aridjis". *El País* (07/07/1983). En <http://elpais.com/diario/1983/07/07/cultura/426376808_850215.html>.
- GARCÍA GUAL, Carlos. "La montaña de las mariposas". Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 239-248.
- GHIANO, Juan Carlos. "Aridjis y la aventura poética [*Ajedrez-navegaciones*]" *Revista de la Universidad de México* 29.9 (1975), pp. 40-41.
- GIL, Eve. "Me gusta encontrar territorios desconocidos: Homero Aridjis, autor de *La Zona del Silencio*". *Siempre! La cultura en México* (18/09/2004), s. p.
- GODOY SEPÚLVEDA, Alfredo. *La desacralización del héroe y la conservación de los mitos cosmológicos en La leyenda de los soles de Homero Aridjis*. Universidad de Chile (Chile): tesina de licenciatura dirigida por Cristián Cisternas y no publicada, 2008. En <<http://www.cybertesis.cl/>>.

- GORDON, José. "Invisibles". *Revista de la Universidad de México* 77 (2010), pp. 109-110. En <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/7710/pdf/77gordon.pdf>>.
- GRANDA PAZ, Osvaldo. *Aridjis y Arturo. Estética y ruptura*. Barranquillas (Colombia): Travesías, 2010.
- *GUARDIA, Gloria. "Con Homero Aridjis: Presidente del PEN Internacional [entrevista]". Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 37-51.
- *GUERRA CUNNINGHAM, Lucía. "El último Adán: visión apocalíptica de la ciudad en la narrativa de Homero Aridjis". *Contexto* 8 (2002), pp. 81-103.
- . "Cartografías urbanas del Deseo y la Memoria en la narrativa mexicana". *Discursos/Prácticas* 4 (2010): s. p. En http://www.discursospracticas.ucv.cl/pdf/numerocuatro/Lucia_Guerra.
- GYURKO, Lanin A. "Persecution and Deliverance in Aridjis' 1492: Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla". Eds. Mary G. Berg et al. *Studies in Honor of Denah Lida*. Potomac (EE. UU.): Scripta Humanistica, 2005, pp. 351-365.
- HAMBURGER, Michael. "Homero Aridjis: ¿hombre de palabras?". *Vuelta* 12 (1977), pp. 48-49.
- HANAÏ, Marie-José. "Visions de la fin du monde dans *El señor de los últimos días*. Visiones del año mil d'Homero Aridjis". *Cahiers du C.R.I.A.R.* 21 (2002), pp. 425-442.
- . "Mexico-Tenochtitlan entre le Cinquième et le Sixième Soils". Ed. Teresa Orecchia-Havas. *Les Villes et la fin du XX^e siècle en Amérique latine: Littératures, cultures, représentations. Las ciudades y el fin del siglo XX en América Latina: Literaturas, culturas, representaciones*. Bern: Peter Lang, 2007, pp. 103-113.
- . "La réinvention symbolique de l'espace dans le roman prophétique mexicain". Ed. Laurence Villard. *Géographies imaginaires*. Mont-Saint-Aignan (Francia): Universités de Rouen et du Havre, 2008, pp. 85-95.

- HOYOS AYALA, Héctor. "Iconocracy and political theology of *narcovelas*". *Beyond Bolaño*. New York: Columbia U.P., 2015.
- HWA, Kim Jung. "La literatura de Homero Aridjis desde la cosmovisión ecológica, <alma en la naturaleza>". Universidad de Chile (Chile): tesis doctoral no publicada, 2010. En <<http://www.cybertesis.cl/>>.
- KLAHN, Norma. "Un nuevo verismo: apuntes sobre la última novela mexicana". *Revista Iberoamericana* 148-149 (1989), pp. 925-936.
- LE CORRE, Hervé. "Algunos avatares del motivo apocalíptico en la poesía hispanoamericana (Neruda, Cardenal, Pacheco, Aridjis)". Eds. Geneviève Fabry e Ilse Logie. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang, 2010, pp. 121-137.
- *LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. "Homero Aridjis, el hombre que habla con los ángeles". Ed. Thomas Stauder. *La luz que da en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 103-108.
- LECHNER, Jan. "Historia y novela histórica: el final del siglo XV español visto por un mexicano de fines del siglo XX". Eds. Hub Hermans y Maarten Steenmeijer. Número especial de *Foro Hispánico* 1 (1991), pp. 35-39.
- *LEFERE, Robin. "Apocalipsis orientales (y occidentales) en la novelística de Homero Aridjis". *Studi Ispanici* 32 (2007): pp. 279-289.
- _____. *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*. Madrid: Visor, 2013.
- LÓPEZ, James Joseph. "Edén revertido: análisis estructural de *El último Adán* de Homero Aridjis". Universidad de Chile (Chile): tesina de licenciatura dirigida por Francisco Aguilera y no publicada, 1994. En <<http://www.cybertesis.cl/>>.
- _____. "Homero Aridjis: *La leyenda de los soles*". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 1.5 (1997): pp. 48-56.
- _____. "El espejo humeante: texto, tiempo e historia en *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis". *Revista de humanidades: lengua y literatura* 3 (1998): pp. 45-49.

- _____. "Eden in the Age of the Fifth Sun: The Narrative Work of Homero Aridjis". Florida International U.: tesis doctoral no publicada, 2000.
- * _____. "Aridjis milenario: unidad temática y estética de su obra narrativa". Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 147-156.
- _____. "Muertos incómodos: la apropiación satírica del género negro en México y Latinoamérica". *Hipertexto* 13 (2011): pp. 24-41.
- LÓPEZ, Kimberle S. "El deseo colonial en 1492 y *Memorias del Nuevo Mundo* de Homero Aridjis". Ponencia dictada en el *Sexto Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea*. El Paso (EE. UU.), 01-04 de marzo de 2001. No publicada.
- _____. "Violence and the Sacred. Idolatry and Human Sacrifice in Homero Aridjis's *Memorias del Nuevo Mundo*". *Latin American Novels of the Conquest: Reinventing the New World*, Columbia: U. of Missouri P., 2002, pp. 71-93.
- LÓPEZ-LOZANO, Miguel. "Pensar la nación mexicana a través del Apocalipsis ecológico en dos novelas distópicas de Homero Aridjis". Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 173-186.
- _____. "Surviving the Ecoapocalypse in Homero Aridjis's *La leyenda de los soles* and *¿En quién piensas cuando haces el amor?*". *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares: Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*. West Lafayette (EE. UU.): Purdue U.P., 2008, pp. 175-237.
- LUNA FUENTES, Claudia. "Homero, la lluvia y la oscuridad". *Vanguardia* (14/09/2010). En <<http://www.vanguardia.com.mx/homerolalluviaylaoscuridad-551217-columna.html>>.
- MARCO, Joaquín. "Prólogo". *Noche de independencia seguido de Mirándola dormir*. Madrid: Ultramar, 1978, pp. 16-19.
- _____. *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987, pp. 254-270.

- MARÍN, Yolanda. "Fragmentariedad e intersticialidad en "El Último Adán" de Homero Aridjis". Universidad de Chile (Chile): trabajo de seminario de grado no publicado, 2005. En <<http://captura.uchile.cl/jspui/handle/2250/1509>>.
- MARRA, Nelson. "Homero Aridjis de la poesía a la novela". *El País* (21/11/1982): s. p.
- MASSON, Jean-Claude. "El onirismo en la pintura de España según Homero Aridjis: una perspectiva comparatista". Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 217-238.
- MCWHIRTER, George. "Qué tienen esos ojos de Homero Aridjis, que son de otro mirar". Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 123-140.
- MENDIOLA, Víctor Manuel. "La leyenda de los soles de Homero Aridjis". *Vuelta* 203 (1993): pp. 51-52.
- MONDRAGÓN, Sergio. "Cinco poetas mexicanos". *Américas* 15 (1963): pp. 7-12.
- _____. "Perséfone, la fuerza inextinguible de la naturaleza". *Sábado* 438 (1986): p. 6.
- _____. "La poesía de Aridjis: ver para crear". Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 83-94.
- _____ et al. "Presencia del poeta Homero Aridjis". *Memoranda* 5 (1990): pp. 40-52.
- MONTERROSAS FIGUEIRAS, José Antonio. "Entrevista con Homero Aridjis". *Página de Presidencia de la República de México* (03/07/2009): s. p. En <<http://calderon.presidencia.gob.mx/2009/07/recomendacion-adultos-125-entrevista-con-homero-aridjis-jose-antonio-monterrosas-figueiras/>>.
- MORÁN-PALMA, Pedro. "Ecología y ciencia ficción en *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis". Ponencia dictada en el XIII

- Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea, 2008. No publicada.
- ORDIZ VÁZQUEZ, Francisco Javier. "IncurSIONES en el reino de lo insólito. Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso en la narrativa mexicana contemporánea". Ed. José Carlos González Boixo. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid/Frankfurt am Main/México: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artiga, 2009, pp. 123-142.
- * _____. "Historia, apocalipsis y distopía en la narrativa de Homero Aridjis". *Hipertexto* 12 (2010): pp. 3-14.
- _____. "Pesadillas del futuro. Distopías urbanas en la narrativa mexicana contemporánea". *Bulletin of Spanish Studies* 91.7 (2014): pp. 1043-1057.
- ORTEGA, Roberto Diego. "Aridjis: mucho después del reino y en pleno tour [Vivir para ver]". *Revista de la Universidad de México* 32.7 (1978): pp. 43-44.
- OVEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 4. *De Borges al presente*. Madrid: Alianza Universidad Textos, 2001.
- PACHECO, José Emilio. "Reseña sobre Homero Aridjis". *Plural* (19/04/1973): p. 16.
- *PAGACZ, Laurence. "«Le mythe de la fin est aussi le mythe de la vie.» Entretien avec Homero Aridjis (Mexico D.F., juin-juillet 2012)". *Tête-à-Tête* 4 (2012b): pp. 44-53.
- * _____. "«El mito del fin es también el mito de la vida.» Entrevista con Homero Aridjis". *Tête-à-Tête* 4 (2012b). En <<http://revueteteatete.files.wordpress.com/2013/03/aridjis.pdf>>.
- _____. "Apocalypse écologique dans le roman du XX^e siècle: *Ravage* de Barjavel et *La leyenda de los soles* de Aridjis". *Raison publique* 17 (2013a): pp. 47-63.
- * _____. "México D.F., ciudad-laberinto en ¿*En quién piensas cuando haces el amor?* de Homero Aridjis". Eds. María Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo. *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*. Roma: Aracne, 2013b, pp. 307-316.

- *_____. “«En el final, el hombre destruyó los cielos y la tierra»: inversión carnavalesca en *El último Adán* de Homero Aridjis”. *Itinerarios* 18 (2013c): pp. 99-115.
- _____. “El Limbo, la Gula y la Desmesura. Los tres círculos de la biblioteca personal de Homero Aridjis”. *Artificium. Revista Iberoamericana de Estudios Culturales y Análisis Conceptual* 4 (2013c): pp. 152-160.
- _____. “Apocalipsis barroco en *Gran teatro del fin del mundo* de Homero Aridjis”. *Hipógrifo* 2.2 (2014): pp. 81-94.
- _____. Entrevistas a Homero Aridjis (2012-2014). Inédito.
- PATÁN, Federico. “Homero Aridjis”. *Los nuevos territorios (notas sobre la narrativa mexicana)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 38-43.
- *PERKOWSKA, Magdalena. “Un duelo de memorias: la memoria oficial y una memoria vivida en 1492. *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla de Homero Aridjis*”. *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2008, pp. 107-146.
- PERI ROSSI, Cristina. “Panerotismo en la poesía de Homero Aridjis”. Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 109-114.
- PIEYRE DE MANDIARGUES, André. *Periódico de poesía* 9 (1995): p. 21.
- PIZARRO CORTÉS, Carolina. “«¿Debería aceptar yo sin más, las paparuchas y embustes de vuestros cronistas?» Las nuevas crónicas de Indias como reescrituras del descubrimiento y la conquista”. *Alpha* 31 (2010): pp. 215-230.
- PLATA, Francisco. “Homero Aridjis”. *Hispanamérica: Revista de Literatura* 35.104 (2006): pp. 83-92.
- PONCE, Armando. “Homero Aridjis: un viaje permanente por la poesía”. *Los escritores*. México: CISA (Revista Proceso), 1981, pp. 29-33.
- RAFFI-BÉROUD, Catherine. “El teatro mexicano actual considera la historia”. Eds. Patrice Collard, Ingeborg Jongbloet y Eugenia

- Ocampo y Vilas. *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*. Genève: Droz, 1997, pp. 147-157.
- _____. "Reflexiones acerca de *Gran teatro del fin del mundo* de Homero Aridjis". Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 257-276.
- RAM, Alex. "La Zone du Silence d'Homero Aridjis". En <<http://ocreoctobre.over-blog.com/article-27646815.html>>.
- RAMÍREZ, Irving. "Aridjis: fantasma de sí mismo". *La Palabra y el Hombre* 67 (1988): pp. 163-166.
- REGALADO LÓPEZ, Tomás. "Del boom al crack: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio". Ed. José Carlos González Boixo. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid/Frankfurt am Main/México: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artiga, 2009, pp. 143-168.
- REXROTH, Kenneth. "Homero Aridjis: Blue Spaces of Illumination". *Review* 12 (1974): p. 65.
- RIVERO DE GINGERICH, Alina Camacho. "Mexico in the 21st century: selected essays". New York: St John's U.P., 2003.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El arte de narrar*. Caracas: Monte Ávila, 1968.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir y Aridjis, Homero. "Diálogo sobre *Perséfone*. Hacia una prosa poética". *Sábado* 440 (1986): pp. 1-3.
- *ROJAS, Sergio. "Poética del apocalipsis. *La leyenda de los Soles* de Homero Aridjis". *Escritura neobarroca. Temporalidad y cuerpo signifiante*. Santiago: Palinodia, 2010, pp. 331-351.
- *ROVIRA, José Carlos. "Emergen las ruinas en la ciudad y en la literatura". *América sin nombre* 5-6 (2004): pp. 196-201.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto. "La novela expresionista de Homero Aridjis". *Cultura. La Jornada* (19/05/1996): p. 27.
- SCHULTE, Rainer. "The Mexican Poet Homero Aridjis". *Translation Review* 66 (2003): pp. 69-71.
- *STAUDER, Thomas. "Adiós, mamá Carlota de Homero Aridjis: una visión apocalíptica de la historia mexicana". Eds. Susanne Iglar y Roland Spiller Roland. *Más nuevas del imperio: Estudios inter-*

- disciplinarios acerca de Carlota de México*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2001, pp. 189-208.
- * _____. “Introducción: presentación de los artículos y consideraciones sobre la epifanía en la obra de Homero Aridjis”. Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005b, pp. 11-36.
- * _____. “Lo fantástico en la obra del autor mexicano Homero Aridjis. Análisis de la novela *La leyenda de los soles* (1993)”. *Semiosis* 4 (2006a): pp. 103-117.
- _____. “La luz, puerta de toda la poesía”. *Hispanorama* 112 (2006b): pp. 67-77.
- _____. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005a.
- STEN, María. “Un dramaturgo en el Mictlán”. *Cuando Orestes muere en Veracruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 142-153.
- SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Ávila, 1975a.
- _____. “La nueva profundidad: superficies nítidas [*Quemar las naves*]”. *Plural* 5.2 (1975b): pp. 78-81.
- _____. “Prólogo”. Homero Aridjis. *Sobre una ausencia*. Madrid: Akal, 1977.
- TALavera, Juan Carlos. “El hombre urbano contemporáneo, trota-mundos en soledad: H. Aridjis”. *La crónica de hoy* (29/05/2011). En <http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_nota=509230>.
- TÁPANES, Adriana. “La relatividad del tiempo y la historia en *Nueva expulsión del paraíso* de Homero Aridjis”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 3.8 (1998): pp. 24-29.
- THIES, Sebastian. “*La verdadera historia es el olvido*”: *Alterität und Poetologie der Memoria in der gegenwertigen historischen Erzählliteratur Mexikos*. Berlin: Tranvía, 2004.
- TORO, Alfonso de, Sieber, Cornelia, Gronemann, Claudia y Ceballos, René, eds. “Hibridez cultural en la obra del autor mexicano

- Homero Aridjis". *Estrategias de la hibridez en América Latina. Del descubrimiento al siglo XXI*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007, pp. 349-364.
- TRUJILLO, Gabriel. "La ciencia ficción y la ciencia ficción mexicana". Ed. Federico Schaffler González. *Más allá de lo imaginado I*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Editorial Tierra Adentro, 1991, pp. 9-15. En <<http://cfm.mx/?uid=2&cve=12:01>>.
- VALDÉS-BESSON, Stéphanie. "Homero Aridjis: Neoliberalismo y ficción narrativa en ¿En quién piensas cuando haces el amor?". Université Laval: tesis de maestría no publicada, 2000.
- VIDAURRE ARENAS, Carmen V. "Acercamiento analítico a *Perséfone* de Homero Aridjis". *Letras: Revista de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje* 33 (2001): pp. 151-159.
- _____. "Homero Aridjis". *Galería de ecos: análisis sobre narrativa mexicana*. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara, 2004, pp. 139-193.
- VIGUERAS FERNÁNDEZ, Ricardo. "El dulce infierno de la carne: el Coro de Ranas en *Perséfone*, de Homero Aridjis". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 35 (2007): pp. IX-XV.
- _____. "El imaginario del Hades griego en *Perséfone*, de Homero Aridjis". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 41 (2009): pp. 1003-1008.
- VILAHOMAT, José. "Sátira menipea en trayecto: la literatura latinoamericana actual vuelve a los orígenes". *Pterodáctilo* 9 (2010): pp. 1-25.
- VOLEK, Emil. "Postmodern Writing". Ed. Verity Smith. *Encyclopedia of Latin American Literature*. London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, pp. 673-675.
- WILSON, Jason. "Homero Aridjis. Review and Interview". *Poetry London* (2002): pp. 29-32.
- _____. "Homero Aridjis y la mudez lírica". Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 95-102.

- XIRAU, Ramón. “Los hechos de la cultura [Antes del reino]”. *Nivel* 15 (1964): p. 12.
- YURKIEVICH, Saúl. “La fantasía milenarista de Homero Aridjis”. *Eco: Revista de la cultura de Occidente* (1983): pp. 216-222.
- _____. *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996.
- _____. “La fantasía milenarista de Homero Aridjis”. *Suma crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 572-576.
- ZAID, Gabriel. “Perséfone”. *Leer poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1972, pp. 62-63.
- ZANETTI, Susana. “¿Y ahora qué será de nosotros sin los bárbaros?, sobre 1492 de Homero Aridjis”. Ed. Titus Heydenreich. *Columbus zwischen zwei Welten Historische und literarische Wertungen aus fünf Jahrhunderten*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1992, pp. 943-955.
- _____. “Significaciones de la memoria en la narrativa de Homero Aridjis”. Ed. Thomas Stauder. *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 187-200.

Bibliografía de referencia

Contexto literario y cultural mexicano e hispanoamericano

- ABOITES AGUILAR, Luis. “El último tramo, 1929-2000”. VV. AA. *Nueva historia mínima de México*. 2004. México: El Colegio de México, 2011, pp. 262-302.
- AGUSTÍN, José. *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1994*. México: Planeta, 1992-1998.
- _____. “Prólogo”. Eds. Agustín Cadena y Gustavo Jiménez Aguirre. *Literatura mexicana hacia el tercer milenio: poesía-narrativa-ensayo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, pp. 7-14.
- AÍNSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986.

- ANAYA, José Vicente. *Versus: otras miradas a la obra de Octavio Paz*. México: Medianoche, 2010.
- ARTAUD, Antonin. "México eterno". Ed. Roger Bartra. *Anatomía del mexicano*. Barcelona/México: Plaza y Janès, 2002, pp. 101-105.
- AYALA CORTÉS, Aníbal. "La "Guerra contra el Crimen Organizado" en México: ¿guerra civil en curso? ¿Revolución en ciernes? Una perspectiva cuantitativa". 2012. En <https://www.academia.edu/3986770/Guerra_contra_el_narcotr%C3%A1fico_en_M%C3%A9xico._Guerra_civil_Revoluci%C3%B3n>.
- BARJAU, Luis. *Tezcatlipoca: elementos de una teología nahua*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 1996.
- _____. ed. *Anatomía del mexicano*. Barcelona/México: Plaza y Janès, 2002.
- BELLINI, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1985.
- _____. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1997.
- BLANCO, José Joaquín. *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y arena, 1996.
- BRENNER, Anita. "El mesías mexicano". Ed. Roger Bartra. *Anatomía del mexicano*. Barcelona/México: Plaza y Janès, 2002, pp. 75-93.
- BRODMAN, Barbara. *The Mexican Cult of Death in Myth, Art and Literature*. Bloomington: iUniverse, 2011.
- BRUSHWOOD, John S. *La novela mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo, 1985.
- _____. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- BUSTAMANTE, Sergio. *Historia literaria mexicana*. 1961. México: Trillas, 2003.
- CADENA, Agustín y Jiménez Aguirre, Gustavo, eds. *Literatura mexicana hacia el tercer milenio: poesía-narrativa-ensayo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

- CALDERÓN, Alí. "Octavio Paz: luz y sombra de la poesía mexicana". *Círculo de Poesía. Revista electrónica de Literatura* 0.27 (2009): s. p. En <<http://circulodepoesia.com/nueva/2009/07/octavio-paz-luz-y-sombra-de-la-poesia-mexicana/>>.
- CAMPOS, Gabriela. "Dos miradas sobre México: Fuentes y Monsi-váis". *Anclajes* 10 (2006): pp. 47-59.
- CAMPRA, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. 1982. México: Siglo XXI, 1998.
- CARBALLO, Emmanuel. "La narrativa mexicana de hoy". *Sur* 320 (1969): pp. 1-14.
- _____. *Protagonistas de la literatura mexicana*. 1986. México D.F.: Alfaguara, 2005.
- _____. *Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988a.
- _____. "Prólogo". *Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988b, pp. 9-19.
- CARIGNANO, Dante. "Figuraciones de lo universal, narrativa moderna hispanoamericana". *Ínsula* 512-513 (1989): pp. 31-32.
- CASTAÑEDA, José Carlos. "Los noventa: los años intempestivos". Ed. Manuel Fernández Perera. *La literatura mexicana del siglo xx*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Universidad Veracruzana/Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 457-491.
- CASTAÑÓN, Adolfo. "Los cristeros en la literatura mexicana". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 287 (1994): pp. 22-25.
- CASTILLO, Bernal del. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- CHÁVEZ, Ezequiel. "Ensayo sobre los rasgos distintivos de la sensibilidad como factor del carácter mexicano". *Revista Positiva* I.3 (1901): pp. 81-99.
- CHESNUT, Andrew. *Devoted to Death: Santa Muerte, the Skeleton Saint*. New York: Oxford U.P., 2012.
- CLAVIGERO, Francesco Saverio. *Historia antigua de México y de su conquista, sacada de los mejores historiadores españoles, y de los*

- manuscritos y pinturas antiguas de los indios*. Trad. José Joaquín de Mora. México: Lara, 1844.
- CONDE, Carlos Roberto. "Poesía en movimiento, caducidad del instante". *Círculo de Poesía. Revista electrónica de Literatura* 3.42 (2012): s. p. En <<http://circulodepoesia.com/nueva/2012/10/poesia-en-movimiento-caducidad-del-instante/>>.
- CÓRDOBA CORNEJO, Antonio. *¿Extranjero en tierra extraña? El género de la ciencia-ficción en América Latina*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.
- CORTÈS, Eladio. *Dictionary of Mexican Literature*. Westport (EE. UU.): Greenwood Press, 1992.
- CHIU-OLIVARES, M. Isela. *La novela mexicana contemporánea (1960-1980)*. Madrid: Pliegos, 1990.
- DOMÍNGUEZ CUEVAS, Martha. *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores: 1952-1997*. México: Aldus, 1999.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher y Martínez, José Luis. *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. 2 tomos. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- DONGHI, Tulio Halperin. "Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta". *Hispanamérica* 27 (1980): pp. 3-18.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. 1983. Trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- ESCALANTE, Evodio. *Tercero en discordia*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1982.
- _____. *La espuma del cazador. Ensayos sobre literatura y política*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

- _____. "Octavio Paz o el arte de ametrallar cadáveres". *El Semanal* 686 (2008): s. p. En <<http://www.jornada.unam.mx/2008/04/27/sem-evodio.html>>.
- ESPINOSA, Gabriela Mariel. "La visión irónica en la narrativa mexicana de vanguardia". *Remate de Males: revista do departamento de teoria literária* 20 (2000): pp. 59-86.
- FORSTER, Merlin H. y Ortega, Julio. *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. México: Oasis, 1986.
- FOSTER, David William. *Mexican Literature: A History*. Austin: U. of Texas P., 1996.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- _____. "Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo". *Revista Iberoamericana* 116-117 (1981): pp. 11-21.
- _____. *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar, 1995.
- _____. *El espejo enterrado*. México: Taurus, 1998.
- _____. *Los cinco soles de México: memoria de un milenio*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- _____. *La gran novela latinoamericana*. México: Alfaguara, 2011.
- GARCÍA, Cristina. *Voces sin fronteras. Antología vintage español de literatura mexicana y chicana contemporánea*. New York: Vintage español, 2007.
- GARCÍA NÚÑEZ, Fernando. "Panorama de la narrativa mexicana". *La Palabra y el Hombre* 58 (1986): pp. 31-43.
- _____. "Notas de la reciente narrativa mexicana de 1984 y 1985". *La Palabra y el Hombre* 65 (1988): pp. 160-165.
- _____. "Constantes de la narrativa mexicana (1982-1983)". *La Palabra y el Hombre* 78 (1991): pp. 241-252.
- GARIZURIETA, César. "Catarsis del mexicano". Ed. Roger Bartra. *Anatomía del mexicano*. Barcelona/México: Plaza y Janès, 2002, pp. 121-130.
- GIARDINELLI, Mempo. "Panorama de la narrativa mexicana en los 80's". *Ínsula* 512-513 (1989): pp. 22-24.

- GIRÓ, Xavier, ed. *Los documentales del feminicidio en Ciudad Juárez*. Barcelona: Oficina de Promoción de la Paz y de los Derechos Humanos, Generalitat de Catalunya, 2010.
- _____. “Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33”. *Esguince de cintura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 212-243.
- GOÍĆ, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea*. Barcelona: Crítica, 1988.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos, ed. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid/Frankfurt am Main/México: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artiga, 2009.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto y Pupo-Walker, Enrique, eds. *The Cambridge History of Latin American Literature. Volume 2: The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge U.P., 1996.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. *Historia de la literatura mexicana desde los orígenes hasta nuestros días*. 1964. México: Porrúa, 1990.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. “La otra narrativa mexicana”. *Ínsula* 685-686 (2004): pp. 3-9.
- GORDON, Samuel, ed. *Teatro mexicano reciente: aproximaciones críticas*. El Paso: University of Texas, 2005.
- GRUZINSKI, Serge. *La Colonisation de l’imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol. XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris: Gallimard, 1988.
- _____. “La perméabilité des mondes. Rêves et visions dans le Mexique ancien”. Ed. J. M. Sallmann. *Visions indiennes, visions baroques: les métissages de l’inconscient*. Paris: P.U.F., 1992, pp. 35-90.
- _____. *La Pensée métisse*. Paris: Fayard, 1999.
- GUILLÉN MÁRQUEZ, Joaquín. “A veinte años del Nobel mexicano: una vuelta a Octavio Paz”. *Cuadrivio* 2 (2010): s. p. En <<http://blog.cuadrivio.net/2010/12/a-veinte-anos-del-nobel-mexicano-una-vuelta-a-octavio-paz/>>.
- GUNIA, Inke. *¿Cuál es la onda? La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1994.

- _____. “¿Qué onda broder? Las condiciones de formación y el desenvolvimiento de una literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 59 (2004): pp. 19-31.
- GUZMÁN, Humberto. “Un punto de vista sobre la narrativa mexicana contemporánea”. *Casa del Tiempo* 95-96 (2007): pp. 65-68.
- HERBERT, Julián y Ortuño, Antonio. “Escribir aquí y ahora. Una conversación sobre narrativa mexicana reciente”. *Letras Libres* 188 (2014): pp. 40-44.
- HERMANN LEJARAZU, Manuel A. y Libura, Krystyna Magdalena. *La creación del mundo según el Códice Vindobonensis*. México: Tecolote, 2006.
- HERNÁNDEZ SANDOVAL, Adriana. *Caleidoscopio crítico de literatura mexicana contemporánea*. México: Tecnológico de Monterrey, 2006.
- HIND, Emily. “La identidad menos mexicana en la novela sin género”. Eds. Susanne Igler y Thomas Stauder. *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 111-121.
- HOYOS AYALA, Héctor. *Beyond Bolaño*. New York: Columbia U.P., 2015.
- HUERTA, Efraín. “Declaración de amor”. *Ruta* (15/07/1938): s. p.
- _____. “Declaración de odio”. *Poesía 1935-1968*. México: Joaquín Mortiz, 1986.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge. *Instrucciones para vivir en México*. 1990. México: Planeta, 2007.
- IGLER, Susanne y Stauder, Thomas. “Prólogo”. Eds. Susanne Igler y Thomas Stauder. *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 7-20.
- _____. eds. *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

- JIMÉNEZ, Víctor. "Dilettantismo y poder: otra mirada sobre Octavio Paz". *Rojo-Amate* 2 (2010): pp. 96-98.
- JIMÉNEZ ARREOLA, Margarita. *Leyendas de ayer, hoy y siempre*. México: Instituto Politécnico Nacional, 2005.
- KING, John. "1971-1976: política en *Plural*". *Letras Libres* 112 (2008): pp. 30-39.
- _____. "*Plural*" en la cultura literaria y política latinoamericana. De Tlatelolco a "El ogro filantrópico". Trad. David Medina Portillo. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- KOHUT, Karl. "Introducción". Ed. Karl Kohut. *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1991a, pp. 9-20.
- _____. ed. *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1991b.
- _____. *Literatura mexicana hoy II. Los de fin de siglo*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1993.
- KOVADLOFF, Santiago. "Misión y elogio de la poesía". *Hispanérica* 27 (1980): pp. 99-102.
- KRAUZE, Enrique. "Cuatro estaciones de la cultura mexicana". *Vuelta* 60 (1981), pp. 27-42.
- _____. *Caras de la Historia*. México: Joaquín Mortiz, 1983.
- KRICKEBERG, Walter. *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- LARRAÍN, Jorge. "La identidad latinoamericana. Teoría e historia". *Estudios públicos* 55 (1994): pp. 31-64.
- LE BOT, Yvon. *La guerre en terre maya. Communauté, violence et modernité au Guatemala (1970-1992)*. Paris: Karthala, 1992.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Le Rêve mexicain ou la Pensée interrompue*. Paris: Gallimard, 1988.
- LEIVA, Ángel. "Entrevista a Ernesto Sábato". *El País* (25/07/1982).
- LENA, Rafael, ed. *Anales de Cuauhtitlan*. México: Cien de México, 2011.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. *La filosofía náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

- _____. ed. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. 1959. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- LEYVA CONTRERAS, Lucio. "La nueva leyenda de los soles". *Folklore americano* 58 (1994-1997): pp. 211-218.
- LIBURA, Krystyna Magdalena. *Los días y los dioses del Códice Borgia*. México: Tecolote, 2000.
- LOMNITZ, Claudio. *Death and the Idea of Mexico*. New York: Zone Books, 2005.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia. "Nuevas formas de ser mujer en la narrativa contemporánea de escritoras mexicanas". *Casa de las Américas* 183 (1991): pp. 3-8.
- _____. "Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1980)". *Revista iberoamericana* 164-165 (1993): pp. 659-685.
- LÓPEZ MIJARES, Antonio. "Plural, boceto de una revista intelectual". *Sitio Web del Fondo de Cultura Económica* (09/08/2012).
En <http://www.fce.com.mx/Editorial/Prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=51092>.
- LORUSSO, Fabrizio. "La Santa Muerte y la prensa italiana: una reseña crítica desde México". *El Cotidiano* 169 (2011): pp. 59-70.
En <<http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=32519776007>>.
- MANSOUR, Monica. "Otra dimensión de nuestra poesía". *La Palabra y el Hombre* 2 (1972): pp. 33-39.
- MARCHI, Regina. "U.S. Day of the Dead: Fusing Spanish, Indigenous and U.S. Cultures to Communicate New Messages". *Camino Real* 3.5 (2011): pp. 103-125.
- MARÍN, Higinio. *Teoría de la cordura y de los hábitos del corazón*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- MARTÍNEZ, José Luis. "Situación de la literatura mexicana contemporánea". *Problemas literarios*. México: Obregón, 1955, pp. 161-199.
- _____. "Los problemas de nuestra cultura literaria". *Problemas literarios*. México: Obregón, 1955, pp. 201-226.

- _____. “Nuevas letras, nueva sensibilidad”. *Revista de la Universidad de México* XXII-8 (1968): pp. 1-10.
- _____. “De la naturaleza y carácter de la literatura mexicana contemporánea”. *El trato con los escritores y otros estudios*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, pp. 81-124.
- _____. “Nueva novela y nueva sensibilidad”. *El trato con los escritores y otros estudios*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, pp. 125-161.
- _____ y Domínguez Michael, Christopher. *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- _____. “Los caciques culturales”. *Letras Libres* 7 (1999), pp. 28-29.
- MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo. “Homero en Aztlán”. *Letras Libres* 24 (2000): pp. 54-57.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. “Paisaje de la narrativa mexicana”. *Vuelta* 197 (1993): pp. 58-62.
- MATURO, Graciela. *La literatura hispanoamericana. De la Utopía al Paraíso*. Buenos Aires: Fondo G. Cambeiro, 1983.
- MENDIOLA, Víctor Manuel. “Nota para una poética”. *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 3 (2004): pp. 69-75.
- MENDOZA GARCÍA, Jorge. “La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de memoria colectiva”. *Polis* 7-2 (2011): pp. 139-179.
- MENTON, Seymour. *Narrativa mexicana. Desde Los de abajo hasta Noticias del imperio*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, 1991.
- MEYER, Lorenzo. “Los caciques: ayer, hoy ¿y mañana?”. *Letras Libres* 24 (2000): pp. 36-40.
- MONSIVÁIS, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. Ed. Daniel Cosío Villegas. *Historia general de México*. México D.F.: El Colegio de México, 1981, pp. 1375-1548.
- _____. “De algunas características de la literatura mexicana contemporánea”. Ed. Karl Kohut. *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1991, pp. 23-36.

- MONTERDE, Francisco. *Aspectos literarios de la cultura mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad de Colima, 1927.
- MÜLLER, Gesine. “Las novelas del *boom* como provocación canónica: interacciones literarias entre *la Onda*, el *Crack* y Carlos Fuentes”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 59 (2004): pp. 43-52.
- NARRATIVA JOVEN DE MÉXICO. pról. Margo Glantz y selección de textos de Xorge del Campo. México: Siglo XXI, 1969.
- NOUHAUD, Dorita. “Le Serpent à Plumes”. Ed. Pierre Brunel. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: édition du Rocher, 1988, pp. 1225-1234.
- “Novela mexicana del siglo XX”. *La Palabra y el Hombre* 53-54 (1985).
- NOYOLA, Emmanuel. “¿Teotihuacan o Teotihuacán?”. *Letras Libres* 133 (2010): pp. 113-114.
- _____. *Nueva historia mínima de México*. 2004. México: El Colegio de México, 2011.
- OCAMPO, Aurora et al. *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- _____. y Prado Velásquez, Ernesto. *Diccionario de escritores mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- OLEA FRANCO, Rafael. *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México, 2001.
- _____. *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010.
- OLLÉ-LAPRUNE, Philippe. *Cent ans de littérature mexicaine*. Paris: La Différence, 2007.
- _____. *Les Visiteurs du rêve*. Paris: La Différence, 2009.
- ORDIZ VÁZQUEZ, Francisco Javier. “Carlos Fuentes y la identidad de México”. *Revista Iberoamericana* 159 (1992): pp. 527-538.
- _____. ed. *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Bern: Peter Lang, 2014.

- ORFILA REYNAL, Arnaldo y Paz, Octavio. *Cartas cruzadas*. Octavio Paz/Arnaldo Orfila. México: Siglo XXI, 2005.
- ORTIZ QUESADA, Federico. *Yuhcatilixtli*. México: Instituto Politécnico Nacional, 2009.
- ORTIZ WALLNER, Alexandra. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- PALACIO MONTIEL, Celia del. "La novísima novela histórica en México. Una revisión de las más recientes tendencias". Eds. Susanne Igler y Thomas Stauder. *Negociando identidades, pasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 201-213.
- PARTIDA TAYZÁN, Armando. "La novísima dramaturgia mexicana". Ed. Samuel Gordon. *Teatro mexicano reciente: aproximaciones críticas*. El Paso: University of Texas, 2005, pp. 15-53.
- PASTOR, Beatriz. "De la rebelión al fascismo: *Los siete locos* y *Los lanzallamas*". *Hispanamérica* 27 (1980): pp. 19-32.
- PATÁN, Federico. "Dos tendencias de la narrativa mexicana reciente". *La Palabra y el Hombre* 130 (2004): pp. 55-63.
- PAZ, Octavio. Carta a Homero Aridjis. 07/09/1961. Inédito. Archivo personal de Homero Aridjis.
- _____. "Poesía en movimiento". *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*. Selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero y José Emilio Pacheco. México: Siglo XXI, 1966, pp. 3-34.
- _____. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. 1974. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- _____. *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a "El laberinto de la soledad"*. 1981. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- _____. *Obras completas 4: Generaciones y semblanzas, dominio mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____. *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- _____. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

- PEREA, Héctor. "El crack: narrativa a cinco voces". *Revista de Libros* 49 (enero de 2001): s. p. En <<http://www.revistadelibros.com/articulos/el-crack-narrativa-a-cinco-voces>>.
- PEREIRA, Armando *et al.*, eds. *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*. 2000. México: Coyoacán, 2004.
- POGOLOTTI, Graziella. "Escritoras, mujeres". *Casa de las Américas* 183 (1991): pp. 9-13.
- POHL, Burkhard. "'Ruptura y continuidad'. Jorge Volpi, el *Crack* y la herencia del 68". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 59 (2004): pp. 53-70.
- RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. 1934. México: Planeta, 2009.
- REYES, Alfonso. *Antología: prosa, teatro, poesía*. 1963. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- RODRÍGUEZ LEDESMA, Xavier. *El pensamiento político de Paz: las trampas de la ideología*. México: Plaza y Valdés, 1996.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel Guadalupe. *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- ROJAS REBOLLEDO, Eduardo. "Algunas luces sobre la nueva narrativa mexicana (a manera de introducción)". *Ínsula* 685-686 (2004): pp. 2-3.
- ROSADO, Juan Antonio. "Los años sesenta: liberación y ruptura". Ed. Manuel Fernández Perera. *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Veracruzana/Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 311-353.
- ROWE, William. "Magical Realism". Ed. Verity Smith. *Encyclopedia of Latin American Literature*. London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, pp. 506-507.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge. "Presentación". Ed. Jorge Ruedas de la Serna. *Historiografía de la literatura mexicana. Ensayos y comentarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996a, pp. 7-22.

- _____. ed. *Historiografía de la literatura mexicana. Ensayos y comentarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996b.
- SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Madrid: Dastin, 2001.
- SAUTER, Silvia. *Teoría y práctica del proceso creativo*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- SCHNEIDER, Luis Mario. *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. México: Nueva Imagen, 1997.
- SEFCHOVICH, Sara. *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México: Grijalbo, 1987.
- _____. “Una sola línea: la narrativa mexicana”. Ed. Karl Kohut. *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1991, pp. 47-54.
- SÉJOURNÉ, Laurette. *El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*. 1981. México: Siglo XXI, 1983.
- SHAW, Donald L. “The Post-Boom”. Ed. Verity Smith. *Encyclopedia of Latin American Literature*. London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, pp. 671-672.
- SMITH, Verity, ed. *Encyclopedia of Latin American Literature*. London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.
- SOLIS, René. “Caciques et cactus”. *Libération* (05/03/2009): s. p. En <http://www.liberation.fr/livres/2009/03/05/caciques-et-cactus_463581>.
- STANDISH, Peter. “The Boom”. Ed. Verity Smith. *Encyclopedia of Latin American Literature*. London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, pp. 133-134.
- STANTON, Anthony. “Tres antologías: la formulación del canon”. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: El Colegio de México, 1998, pp. 21-60.
- TAUBE, Karl. *Mythes aztèques et mayas*. Paris: Seuil, 1995.
- TORRES QUINTERO, Gregorio. *Mitos aztecas. Relación fabulosa de los dioses pertenecientes a los antiguos mexicanos*. México: Casa Juan Pablos, 2004.

- TREJO FUENTES, Ignacio. "La novela mexicana de los setentas y los ochentas". Ed. Karl Kohut. *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1991, pp. 55-65.
- VALDEZ, Josefina Lara y Cluff, Russell M. *Diccionario bio-bibliográfico de escritores de México nacidos entre 1920 y 1970*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993.
- VANDEN BERGHE, Kristine. "La Cultura en México 1959-1972". *Artes* 13 (1999): pp. 3-11.
- _____. "Las cosas escritas en la Nueva España: el poder de la escritura en el mundo colombino". *L'Ordinaire Mexique-Amérique centrale* 143 (1999): pp. 41-48.
- _____. "Los mafiosos del boom. Literatura y mercado en los años sesenta y setenta". *Aleph* 15 (2001): pp. 50-65.
- _____ y van Delden, Maarten, eds. *El laberinto de la solidaridad: cultura y política en México (1910-2000)*. *Foro Hispánico* 22 (2002).
- _____ y van Delden, Maarten. "Presentación". Eds. Kristine Vanden Berghe y Maarten van Delden. *El laberinto de la solidaridad: cultura y política en México (1910-2000)*. *Foro Hispánico* 22 (2002b): pp. 7-9.
- _____. "Revolución, nación y narración en los cuentos del subcomandante Marcos". Eds. Kristine Vanden Berghe y Maarten van Delden. *El laberinto de la solidaridad: cultura y política en México (1910-2000)*. *Foro Hispánico* 22 (2002c): pp. 155-168.
- _____. *Temas de historia y civilización latinoamericanas*. Mechelen (Bélgica): Wolters Plantyn, 2004.
- _____. *Homo ludens en la Revolución: una lectura de Nellie Campobello*. Madrid: Iberoamericana, 2013.
- _____. ed. *La Revolución mexicana: miradas desde Europa*. Bern: Peter Lang, 2014.
- VASCONCELOS, José. *La raza cósmica*. 1948. México: Porrúa, 2012.
- SALVARADO, Julián. "Homero Aridjis. El mundo es el paraíso". *Siempre! La cultura en México* (18/07/1971): s. p.

- VILANOVA, Ángel. *Motivo clásico y novela latinoamericana*. Mérida, Venezuela: Solar, 1993.
- VOLEK, Emil. "Mexico". Ed. Verity Smith. *Encyclopedia of Latin American Literature*. London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, pp. 545-555.
- VOLPI, Jorge. "El fin de la narrativa latinoamericana". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 59 (2004): pp. 33-42.

Cronotopo, distopía y ecocrítica/ecopoética

- ABRAMS, Meyer Howard. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Norton, 1973.
- AGAMBEN, Giorgio. *L'Ouvert: de l'homme et de l'animal*. Paris: Rivages poche, 2006.
- AÍNSA, Fernando. "Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 13 (1984): pp. 13-35.
- . "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". *Cuadernos Americanos* 28 (1991): pp. 13-25.
- AMURI MPALA-LUTEBELE, Maurice. *Des symphonies pour la croissance verte. Littératures et dynamiques de l'environnement*. Paris: L'Harmattan, 2014.
- ARANGO, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos, 1995.
- ARENDT, Hannah. "Idéologie et terreur: un nouveau type de régime". *Le système totalitaire*. 1972. Trad. Jean-Louis Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, revisada por Hélène Frappat. Paris: Seuil, 2005, pp. 203-232.
- ARGULLOL, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona: Destino, 1991.
- ARMBRUSTER, Karla y Wallace, Kathleen, eds. *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville/London: U. of Virginia P., 2001.

- AUDOUIN, Alice. *Ecolocash: une écologie de circonstance*. Paris: Anabet, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *Poétique de l'espace*. 1957. Paris: P.U.F., 1961.
- BAKHTIN, Michail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- BALASOPOULOS, Antonis. "Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field". Ed. Vassilis Vlastaras. *Utopia Project Archive, 2006-2010*. Athens: School of Fine Arts Publications, 2011, pp. 59-67.
- BALDERSTON, Daniel, ed. *The Historical Novel in Latin America*. Gaithersburg (EE.UU.): Hispamérica, 1986.
- BANZO, Mayté. "Mexico: de la ville à la mégapole". *Autrepart* 11 (1999): pp. 7-25.
- BARBAS-RHODEN, Laura. *Ecological Imaginations in Latin American Fiction*. Gainesville: U.P. of Florida, 2011.
- BATAILLON, Marcel. *Le Roman picaresque*. Paris: La Renaissance du Livre, 1931.
- BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*. Paris: SGPP, 1970.
- BÉGIN, Richard. "L'imaginaire post-apocalyptique au cinéma. Sublime, déchéance et dystopie". *Cahiers Figura* 19-2 (2008): pp. 139-155.
- BÉRANGER, Élisabeth, ed. *Femme et nature: actes du colloque de 1996*. Talence (Francia): Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1997.
- _____, Castro, Ginette y Paoli, Marie-Lise. "Préface". Ed. Élisabeth Béranger. *Femme et nature: actes du colloque de 1996*. Talence (Francia): Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1997b, pp. 5-10.
- BERGER, James. *After the End. Representations of Post-Apocalypses*. Minneapolis: U. of Minnesota P., 1999.
- BERMEJO LARREA, Esperanza, ed. *Regards sur le locus horribilis. Manifestations littéraires des espaces hostiles*. Zaragoza: P.U. de Zaragoza, 2012.

- BINNS, Niall. "La novela histórica hispanoamericana en el debate posmoderno". Ed. José Romera Castillo. *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor, 1996.
- _____. "Desde el ecologismo hacia una ecocrítica". *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: P.U. de Zaragoza, 2004, pp. 9-36.
- _____. "Una tierra cada vez más baldía. La evolución del imaginario apocalíptico en la poesía hispanoamericana del siglo XX". Eds. Geneviève Fabry e Ilse Logie. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang, 2010, pp. 107-120.
- BLANC, Nathalie, Pughe, Thomas y Chartier, Denis. "Littérature et écologie: vers une écopoétique". *Écologie et politique* 36 (2008): pp. 15-28.
- BOIA, Lucien. "El fin del mundo: una historia sin fin". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 287 (1994): pp. 36-37.
- BOOKER, Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Connecticut: Greenwood Press, 1994.
- BRANCH, Michael y Slovic, Scott, eds. *The ISLE reader: ecocriticism, 1993-2003*. Athens: U. of Georgia P., 2003.
- BROWN, Norman O. "Dionisio en 1990". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 287 (1994): pp. 40-42.
- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el Este y en el Oeste*. 2000. Madrid: Machado Libros, 2004.
- BUELL, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Harvard U.P., 1995.
- _____. *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge: Harvard U.P., 2001.
- _____. *The Future of Environmental Criticism*. Oxford: Blackwell, 2005.
- CAMPRA, Rosalba. "La ciudad en el discurso literario". *Sic* 5 (1994): pp. 19-27.

- CAÑEDO, Jesús. "La 'naturaleza' en la novela picaresca". *Revista de literatura* 59-60 (1966), pp. 5-38.
- CARSON, Rachel. *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin, 1962.
- CHASSAY, Jean-François, Cliche, Anne Élane y Gervais, Bertrand. *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*. Montréal: UQÀM, 2005.
- CHELEBOURG, Christian. *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*. Paris: Les Impressions Nouvelles, 2012.
- CHOAY, Françoise. "Urbanism and Semiology". Eds. Mark Gottdiener y Alexandros Lagopoulos. *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics*. New York: Columbia University Press, 1986, pp. 165-169.
- CLARK, Timothy. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. New York: Cambridge U.P., 2011.
- CLOGG, Richard. *Historia de Grecia*. 1992. New York: Cambridge U.P., 1998.
- COHEN, Michael P. "Letter". *PMLA* 114.5 (October 1999): pp. 1090-1092.
- COLLARD, Patrice. *Murales, figuras, fronteras: narrativa e historia en el Caribe y Centroamérica*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2003.
- CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino. "El realismo mágico: ¿magia o prestidigitación?". Ed. Alma Leticia Martínez Figueroa. *Decimonoveno coloquio internacional de literatura mexicana e hispanoamericana*. Sonora (México): Memoria, 2005, pp. 293-301.
- DAVIES, Paul. *El universo desbocado: del big bang a la catástrofe final*. Barcelona: Salvat, 1993.
- DE CRISTOFARO, Diletta. "The Representational Impasse of Post-Apocalyptic Fiction: *The Pesthouse* by Jim Crace". *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities* 9 (2013): pp. 66-80.
- DEGUY, Michel. *Écologiques*. Paris: Hermann, 2012.
- DELILLO, Don. *Cosmopolis*. Arles: Actes Sud, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L'Herne, 2005.

- DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- DÍAZ VIANA, Luis. *Narración y memoria: anotaciones para una antropología de la catástrofe*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008.
- DÍEZ COBO, Rosa María. “La reescritura de la historia en la narrativa mexicana contemporánea”. Ed. José Carlos González Boixo. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid/Frankfurt am Main/México: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artiga, 2009, pp. 31-87.
- DUCLOS, Denis, ed. *Pourquoi tardons-nous tant à devenir écologistes? Limites de la postmodernité et société écologique*. Paris: L’Harmattan, 2006.
- DUPUY, Jean-Pierre. *Pour un catastrophisme éclairé: quand l’impossible est certain*. Paris: Seuil, 2002.
- DUSSEL, Enrique. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Quito: Abya-Yala, 1994.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul. *Apocalypses sans royaume (politique des fic-tions de la fin du monde)*. Paris: Garnier, 2013.
- FABRY, Geneviève y Logie, Ilse. “Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea (s. XX y XXI). Una introducción”. Eds. Pablo De Cock, Geneviève Fabry e Ilse Logie. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang, 2010, pp. 11-32.
- ____ y De Cock, Pablo, eds. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang, 2010.
- FÄRNLÖF, Hans. “Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours*”. *Poétique* 152, 2007.
- FERRY, Luc. *Le Nouvel Ordre écologique: l’arbre, l’animal et l’homme*. Paris: Grasset, 1992.
- FINCH, Robert y Elder, John, eds. *Nature Writing: The Tradition in English*. New York: Norton, 2002.

- FITA, Fidel. "La verdad sobre el martirio del santo niño de la guardia, ó sea el proceso y quema (16 Noviembre, 1491) del judío Jucé Franco en Ávila". *Boletín de la Real Academia de la Historia* 11 (1887a), pp. 7-134. En <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01360621092570728787891/p0000002.htm#I_5_>.
- _____. "Memoria del Santo Niño de la Guardia, escrita en 1544". *Boletín de la Real Academia de la Historia* 11 (1887b): 135-160. En <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01360621092570728787891/p0000003.htm#I_6_>.
- _____. "Edicto de los Reyes Católicos (31 de marzo, 1492) desterrando de sus Estados á todos los judíos". *Boletín de la Real Academia de la Historia* 11 (1887c): 512-528. En <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01360621092570728787891/p0000028.htm#I_37_>.
- FLYS JUNQUERA, Carmen, Marrero Enríquez, José Manuel y Barrera Vigal, Julia. "Ecocríticas: el lugar y la naturaleza como categorías de análisis literario". Eds. Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Enríquez y Julia Barrera Vigal. *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid/Fránkfort: Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 15-30.
- _____. eds. *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- FORTUNATI, Vita y Trousson, Raymond, eds. *Dictionary of Literary Utopias*. Paris: Champion, 2000.
- _____. *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*. Paris: Champion, 2008.
- FREY, Herbert. *La arqueología negada del nuevo mundo. Europa, América y el surgimiento de la modernidad*. México, Siglo XXI, 2002.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Villes-spectacles et villes paranoïaques". Trad. E. Tremblay. *Sociologie et Sociétés* 1 (2005): pp. 151-170.
- GARCÍA ROCA, Joaquín. *Paisaje después de la catástrofe: códigos de la esperanza*. Santander: Sal Terrae, 2003.

- GARRARD, Greg. *Ecocriticism*. New York: Routledge, 2004.
- GERVAIS, Bertrand. "En quête de signes: de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique". *Sociétés* 84 (2004): pp. 13-26.
- _____. *L'imaginaire de la fin*. Montréal: Le Quartanier, 2009.
- GLOTFELTY, Cheryll y Fromm, Harold, eds. *The Ecocriticism Reader*. Athens/London: U. of Georgia P., 1996.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio A. *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. "Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana". *La Torre* 11.7 (1988): pp. 439-452.
- _____. *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. 1990. Durham/London: Duke U.P., 1998.
- GRÜTZMACHER, Łukasz. "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la *historia postoficial*". *Acta Poetica* 27 (1) (2006): pp. 141-167. En <<http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/27-1/141-168.pdf>>.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena. "La nueva novela histórica de los años noventa en México". Ed. Patricia Cabrera López. *Pensamiento, cultura y literatura en América Latina*. México/Barcelona: CEIICH-UNAM/Plaza y Valdés, 2004, pp. 167-176.
- HARRISON, Robert. *Forests: the Shadow of Civilization*. London: U. of Chicago P., 1992.
- HEFFES, Gisela. *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo, 2008.
- _____. *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013a.
- _____. ed. *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2013b.
- HIRSCH, Marianne. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29.1 (2008): pp. 103-128.
- HOENS, Dominiek, Jöttkand, Sigi y Buelens, Gert, eds. *The Catastrophic Imperative. Subjectivity, Time and Memory in*

- Contemporary Thought*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- HOMINIDÉS.COM. “Habitat et habitation des hommes de la préhistoire”. *Hominidés.com* (2007). En <http://www.hominides.com/html/dossiers/habitat-habitation-prehistoire-paleolithique.php>.
- HUBNER, Patrick. “Utopie et mythe”. Ed. Pierre Brunel. *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Monaco: édition du Rocher, 1999, pp. 1432-1441.
- HUNYADI, Marc. “Le posthumanisme n’est pas un humanisme”. Conferencia en la Société philosophique de Louvain, 07/03/2011.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge. “El fin de estas tribus”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 287 (1994): pp. 9-10.
- ILLICH, Ivan. *Némésis médicale. L’appropriation de la santé*. Paris: Seuil, 1975.
- ITINÉRAIRES DE CITOYENNETÉ. *Le Génocide des Arméniens: processus et déroulement*. Sitio de Itinéraires de Citoyenneté. En <http://itinerairesdecitoyennete.org/journees/27_jan/index.php?page=armenie_ressource>W>.
- KUNTZ, Hélène. *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*. Louvain-la-Neuve (Bélgica): Université catholique de Louvain – Centre d’études théâtrales, 2002.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. 1991. Durham (EE.UU.): Duke U.P., 2003.
- JANSSEN, David A. y Whitelock, Edward J. *Apocalypse Jukebox. The End of the World in American Popular Music*. Berkeley, United States of America: Soft Skull Press, 2009.
- KAPFERER, Jean-Noël. *Rumeur: le plus vieux média du monde*. Paris: Seuil, 1995.
- KERMODE, Frank. *El sentido de un final. Estudio sobre la teoría de la ficción*. Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz. 1967. Barcelona: Gedisa, 2000.

- KOHUT, Karl, ed. *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 1997.
- KROEBER, Karl. *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of the Mind*. New York: Columbia U.P., 1994.
- L'ALLIER, Alexis. "La déambulation, entre nature et culture". Eds. André Carpentier y Alexis L'Allier. *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*. Montréal: UQÀM, 2004, pp. 45-68.
- LABORIT, Henri. *L'homme et la ville*. Paris: Flammarion, 1971.
- LAMBERT, Barthélémy. *Fictions contemporaines de l'errance. Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*. Paris: Classiques Garnier, 2011.
- LARCHER, Laurent. *La Face cachée de l'écologie*. Paris: Cerf, 2004.
- LEFERE, Robin. "Del pensar de la novela histórica". *Cuadernos hispanoamericanos* 643 (2004): pp. 43-50.
- LEIGH, David J. *Apocalyptic Patterns in Twentieth-Century Fiction*. Notre Dame, Indiana: U. of Notre Dame P., 2008.
- LERAY, Morgane. "La Fin du monde ou la fin de l'amour? Errance, solitude et Révélation : pour une lecture herméneutique de l'imaginaire apocalyptique contemporain". Ponencia en el 9e Congrès International pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image, Montréal: UQÀM, 25/08/2011. En <https://www.academia.edu/12959037/La_Fin_du_monde_ou_la_fin_de_lamour_Errance_solitude_et_R%C3%A9v%C3%A9lation>.
- LILLO CABEZAS, Mario. "Mito, épica, utopía: a propósito de *Los trenes se van al purgatorio*". *Anales de literatura chilena* 3 (2002): pp. 79-87.
- LOPE, Monique de. "Chronotopes: les espaces du temps". *Sociocriticism* XV (1) (2001).
- LOVELOCK, James. *The Ages of Gaia. A Biography of our Living Earth*. 1988. New York: Norton, 1995.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.

- MADDOEUF, Anna y Cattedra, Raffaele, eds. *Lire les villes. Panoramas du monde urbain contemporain*. Tours: P.U. François-Rabelais, 2013.
- MARTA SOSA, Joaquín. *La ecología literaria como responsabilidad del escritor*. Caracas: Equinoccio, 1989.
- MARTIN, Joel y Ostwalt, Conrad. *Screening the Sacred. Religion, myth and Ideology in Popular American Film*. United States of America: West View Press, 1995.
- MEEKER, Joseph W. *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic*. Tucson: U. of Arizona P., 1974.
- MÉLANDRI, Pierre. “Imaginer l’inimaginable. Guerre nucléaire et stratégie américaine depuis 1945”. *Vingtième siècle. Revue d’histoire* 1 (1984): pp. 57-74.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica en América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MERCIER-FAIVRE, Anne-Marie y Thomas, Chantal. “Préface”. Eds. Anne-Marie Mercier-Faivre y Chantal Thomas. *L’Invention de la catastrophe au XVIII^e siècle: du châtement divin au désastre naturel*. Genève: Droz, 2008, pp. 7-31.
- MEURÉE, Christophe. “Et après? Tentative de reconstitution d’un sujet apocalyptique”. *Interférences littéraires* 5 (noviembre 2010): pp. 7-27.
- MOLHO, Maurice. “Roman picaresque”. VV.AA. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Albin Michel, 2001.
- MONSIVÁIS, Carlos. “La ciudad de México: la fatalidad elegida”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 287 (1994): pp. 6-8.
- _____. *Los rituales del caos*. 1995. México: Era, 2012.
- _____. *Apocalipstick*. México: Grijalbo, 2009.
- MOREAU, Paul. “L’homme et la ville”. *Millénaire 3. Le Centre Ressources Prospectives du Grand Lyon*. s. f. En <www.millenaire3.com/uploads/tx_ressm3/textes_moreau.pdf>.
- MORTON, Timothy. *Ecology Without Nature*. Cambridge/London: Harvard P.U., 2007.

- MUNFORD, Lewis. *Le Déclin des villes ou la Recherche d'un nouvel urbanisme*. 1956. Trad. Genièvre Hurel. Paris: Éditions France-Empire, 1970.
- MUÑOZ, Raúl. *Lo neopicaresco en la novela hispanoamericana*. East Lansing (EE. UU.): Michigan State University: 1973.
- MURPHY, Patrick. *Farther Afield in the Study of Nature-Oriented Literature*. Charlottesville/London: U. of Virginia P., 2000.
- MUSSET, Alain. "Mexico: les ambiguïtés d'une mégapole". Ed. Étienne Dorier-Apprill. *Les très grandes villes dans le monde*. Paris: Éditions du Temps, 2000, pp. 373-378.
- _____. *Le syndrome de Babylone. Géofictions de l'apocalypse*. Paris: Armand Colin, 2012.
- NÚÑEZ, Amanda. "Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kai-rós". *Escuela de Arte* 10 (2007): pp. 1-9.
- O'DEA, Michael. "Le mot 'catastrophe'". Eds. Anne-Marie Mercier-Faivre y Chantal Thomas. *L'Invention de la catastrophe au XVIII^e siècle: du châtement divin au désastre naturel*. Geneva: Droz, 2008, pp. 35-48.
- OEYEN, Annelies. "Escrituras del derrumbe. Ciudades posapocalípticas: Marcelo Cohen y la narrativa argentina posdictatorial". Universiteit Gent: tesis doctoral no publicada, 2011.
- OSPINA, William. "El naufragio de metrópolis". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 287 (1994): pp. 17-19.
- OCHOA CAMPOS, Moisés. *La reforma municipal*. México: Porrúa, 1979.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Estudios sobre el amor*. 1939. Madrid/México: EDAF, 1995.
- PADILLA, Ignacio. *La industria del fin del mundo*. México: Taurus, 2012.
- PALM, Erwin Walter. "Tenochtitlan y la ciudad ideal de Dürer". *Journal de la Société des Américanistes* 40 (1951): pp. 59-66.
- PAQUOT, Thierry. *Utopies et utopistes*. Paris: La Découverte, 2007.
- PARKER, Alexander A. *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*. Trad. Rodolfo Arévalo Mackry. Madrid: Gredos, 1971.

- PARKINSON ZAMORA, Lois. *Narrar el apocalipsis: la visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. 1989. Trad. María Antonia Neira Bigorra. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PERKOWSKA, Magdalena. *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2008b.
- PIACENZA CABRERA, Giorgio. "Glosario de términos griegos en filosofía". Blogspot (2012). En <<http://terminosgriegosdefilosofia.blogspot.mx/2012/07/glosario-de-terminos-griegos-en.html>>.
- PONS, María Cristina. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.
- PUOTKALYTE-GURGEL, Kristina. "Violence and Apocalypse in Ricardo Chávez Castañeda's *El día del hurón*". *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* 2.1 (2012), s. p.
- QUIJANO VELASCO, Mónica. *Transculturación, heterogeneidad e hibridación: tres conceptos de la crítica literaria y cultural en América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. 1984. Madrid: Fineo, 2009.
- _____. "Transculturación narrativa en América Latina". Eds. Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Ayacucho, 1985, pp. 241-265.
- RAPHAËL, Freddy. "Typologie de l'apocalypse". VV.AA. *L'Apocalyptique*. Paris: Geuthner, 1977, pp. 11-38.
- REATI, Fernando O. *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. 3. *Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.
- _____. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- ROJAS PÉREZ, Walter. *La ecocrítica hoy*. San José (Costa Rica): Aire Moderno, 2004.

- ROUQUETTE, Michel-Louis. *Sur la connaissance des masses*. Grenoble: P.U. de Grenoble, 1994.
- ROSADO AVILÉS, Celia Esperanza y Ortega Arango, Óscar. “Cambios y continuidades en la novela histórica latinoamericana contemporánea”. Ed. Margaret Shrimpton Masson. *Miradas a la literatura latinoamericana*. Mérida, México: Universidad Autónoma de Yucatán, 200, pp. 205-238.
- ROZANOV, Vassili. “De *Apocalipsis de nuestro tiempo*: los tiempos del fin (Rusia, 1918)”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 287 (1994): pp. 43-45.
- SALAÜN, Élise. “Essai d’écocritique appliquée: la fin revue et corrigée”. *Le Narratif et le Naturel Le site de l’écocritique au Québec*. En <http://ecocritique.ca/etudes_01.html (última consulta 29/04/2010)>.
- SCHOENTJES, Pierre. *Ce qui a lieu. Essai d’écopoétique*. Wildproject, 2015.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *The World as Will and Representation*. 1844. New York: Longman, 2008.
- SCHWER, Sylviane. “Topologie d’une cité fantôme: une approche catastrophique ou chaotique”. *14èmes Journées de Rochebrune (Rencontres interdisciplinaires sur les systèmes complexes naturels et artificiels)*, “Catastrophes, discontinuités, ruptures, limites, frontières”. Megève (Francia): Actes des Journées de Rochebrune, 2007, s. p.
- SEGUIN, Maria Susana. “Au commencement, le déluge”. Eds. Anne-Marie Mercier-Faivre y Chantal Thomas. *L’Invention de la catastrophe au XVIII^e siècle: du châtement divin au désastre naturel*. Genève: Droz, 2008, pp. 49-62.
- SENNETT, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Península, 1978.
- SERRES, Michel. *Le contrat naturel*. Paris: Flammarion, 1992.
- SOLNIT, Rebecca. *L’Art de marcher*. Paris: Actes Sud, 2002.
- SOUILLER, Didier. *Le roman picaresque*. 1980. Paris: P.U.F., 1989.
- SUBERCHICOT, Alain. *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*. Paris: Champion, 2012.

- TAILLEFER, Hélène. "L'utopie moderne ou le rêve devenu cauchemar. Portrait de la transformation d'un genre". *Postures* 9 (2007): pp. 113-128.
- THOM, René. *Apologie du logos*. Paris: Hachette, 1990.
- _____. *Stabilité structurelle et morphogénèse*. 1972. Paris: InterEditions, 1977.
- THOREAU, Henry-David. *Walden: or Life in Woods*. 1854. Yale: Yale U.P., 2004.
- TIERNO GALVÁN, Enrique. *Sobre la novela picaresca y otros escritos*. Madrid: Tecnos, 1974.
- TIMMER, Nanne, ed. *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden: Leiden U.P., 2013.
- TODOROV, Tzvetan. *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Seuil, 1982.
- TONDA, Joseph. *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)*. Paris: Karthala, 2005.
- TORO, Alfonso de. "Escenificaciones de la hibridez en el discurso de la Conquista. Analogía y comparación como translitológicas para la construcción de la otredad". *Atenea* 493 (2006): pp. 87-149.
- TROTTEIN, Serge. "Le Post-Humanisme de Nietzsche: réflexions sur un trait d'union". *Noesis* 10 (2006): pp. 289-300. En <<http://noesis.revues.org/index662.html>>.
- TURNER, Frederick. "Cultivating the American Garden". Eds. Cheryll Glotfelty y Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader*. Athens/London: U. of Georgia P., 1996, pp. 40-51.
- VAN OYEN, Geert. "Arrêt sur image(s) dans l'Apocalypse de Jean". Eds. Arnaud Join-Lambert, Serge Goriely y Sébastien Fevry. *L'imaginaire de l'apocalypse au cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2012, pp. 11-19.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La civilización del espectáculo*. México: Alfaguara, 2012.

- VAS-DEYRES, Natacha. *Ces Français qui ont écrit demain. Utopie, anticipation et science-fiction au XX^e siècle*. Paris: Honoré Champion, 2012.
- VIEL, Dominique. *Écologie de l'apocalypse. L'homme peut-il être sauvé?*. Paris: Ellipses, 2006.
- VILLARD, Laurence, ed. *Géographies imaginaires*. Mont-Saint-Aignan: Universités de Rouen et du Havre, 2008.
- VIVANCO ROCA REY, Lucero, de. *Historias del más acá. Imaginario apocalíptico en la literatura peruana*. Lima: IEP, 2013.
- WEBER, Max. *Le Savant et le Politique*. 1919. Trad. Catherine Colliot-Hélène. Paris: La Découverte, 2003.
- WEBER, Eugen. *Apocalypses et Millénarismes*. Paris: Fayard, 1999.
- WOODCOCK, Alexandre y Davis, Monte. *Teoría de las catástrofes*. Trad. Marta Sansigre. Madrid: Cátedra, 1994.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenue dans le désert du réel*. Trad. François Théron. Paris: Flammarion, 2005.

Carnavalización y grotesco

- ACEVEDO, Noemí y Falconi, Diego, eds. *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*. Barcelona: Editorial UOC/Universidad Autónoma de Barcelona, 2011.
- ASTRUC, Rémi. *Le Renouveau grotesque dans le roman du XX^e siècle: essai d'anthropologie littéraire*. Paris: Classiques Garnier, 2010.
- . “Le corps grotesque dans *L'Automne du patriarche* de Gabriel García Márquez”. Ed. Nathalie Besse. *Les Représentations du corps dans la littérature latino-américaine*. Strasbourg: Cahiers du CHER, 2010b. En <<http://www.raison-publique.fr/article336.html>>.
- . “La face sombre du carnaval. Présence et formes du grotesque dans le carnaval guyanais”. Ed. Biringanine Ndagano. *Penser le carnaval. Variations, discours et représentations*. Paris: Karthala, 2010c, pp. 155-164.

- _____. y Halen, Pierre, eds. *Le grotesque dans les littératures africaines*. Metz: Université Paul Verlaine, 2012.
- AVERINTSEV, S. S. “Bajtín, la risa, la cultura cristiana”. Trad. Tatiana Bubnova. *Acta Poetica* 18/19 (1997-1998): pp. 25-46.
- BAKHTIN, Michail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. 1965. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral, 1974.
- _____. *La Poétique de Dostoïevski*. 1929. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1970a.
- _____. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. 1965. Trad. Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970b.
- BARTRA, Armando, González, Mauricio y Hernández, Gabriel. “Utopías carnales. Políticas de lo imposible”. *Veredas. Revista del pensamiento sociológico* n° especial (2012): pp. 31-59.
- BRONCANO, Fernando. *Sujetos en la niebla. Narrativas sobre la identidad*. Barcelona: Herder, 2013.
- BUBNOVA, Tatiana. “El cronotopo del encuentro y la idea del otro en «El amante liberal»”. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas XXXVII* (2) (1995): pp. 587-599.
- _____. “Valdés y Delicado: ¿un diálogo de la lengua?”. *Anuario de Letras UNAM* vol. XXXIX (2001): pp. 89-108.
- _____. “En torno a la cultura popular y a la otredad del pueblo”. Ed. Pedro M. Cátedra. *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 627-640.
- CARBONE, Rocco y Croce, Soledad. *Grotexto. Ensayos de (in)definición*. Buenos Aires: El 8vo. Loco, 2012.
- DARAKI, Maria. “Aspects du sacrifice dionysiaque”. *Revue de l'histoire des religions* 197.2 (1980): pp. 131-157.
- DAVIGNAUD, Jean. “Ordre ou désordre: la dérision”. Eds. Pier Giovanni d'Ayala y Martine Boiteux. *Carnavals et mascarades*. Paris: Bordas, 1988.

- DIEGO, Rosa De y Vázquez, Lydia, eds. *De lo grotesco*. Vitoria (España): Evagraf, 1996.
- DUMONT, Jean-Claude. "Bacchus & bacchanales". *Encyclopaedia Universalis* (s. f.). En <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/bacchus-et-bacchanales/>>.
- DURIX, Jean-Pierre. "Syncretisme ? Acculturation ? Multiculturel ? Interculturel ? Une simple question de terminologie ?". *Syncretisme et interculturel. De Rome à l'ère postcoloniale: cultures, littératures, esthétiques*. Dijon: EUD, 1998, pp. 1-12.
- _____. ed. *Syncretisme et interculturel. De Rome à l'ère postcoloniale: cultures, littératures, esthétiques*. Dijon: EUD, 1998.
- ECO, Umberto. *Histoire de la laideur*. Paris: Flammarion, 2007.
- FAUDEMAY, Alain. *Le grotesque, l'humour, l'identité. Vingt études transversales sur les littératures européennes (XIX^e-XX^e siècles)*. Genève: Slatkine, 2012.
- FEUILLET, Michel. *Le carnaval*. Paris: Cerf, 1991.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz. *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universitat de València, 2004.
- FISCHLER, Claude. "La symbolique du gros". *Communications* 46 (1987): pp. 255-278.
- FREUD, Sigmund. *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. 1914. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- GALLEGO, Julián. "El carnaval en la pintura española". Ed. Javier Huerta Calvo. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: El Serbal, 1989, pp. 209-232.
- GENETTE, Gérard. "Morts de rire". *Figures v*. Paris: Seuil, 2002.
- GUIART, Jean. "Syncretism?". Ed. Jean-Pierre Durix. *Syncretisme et interculturel. De Rome à l'ère postcoloniale: cultures, littératures, esthétiques*. Dijon: EUD, 1998, pp. 25-30.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel. "Una visión antropológica del Carnaval". VV.AA. *De la ironía a lo grotesco en algunos textos literarios hispanoamericanos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992, pp. 33-59.
- HUERTA CALVO, Javier. "Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtín". VV.AA. *De la ironía a lo grotesco en algunos*

- textos literarios hispanoamericanos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992, pp. 13-31.
- _____. ed. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: El Serbal, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: U. of Illinois P., 2000.
- _____. "Introduction: 'There will always be parody and irony'". *Texte* 35/36 (2004): pp. 7-11.
- IEHL, Dominique. "Grotesque et signification dans le théâtre de Beckett et Dürrenmatt". *Annales de l'Université de Toulouse-le Mirail*. Tomo 14 (1978): pp. 19-33.
- _____. "Grotesque, ambivalence, indétermination". "Fantastique et grotesque". *Les Cahiers du Cerli* 3 (1993): pp. 11-18.
- _____. *Le Grotesque*. Paris: P.U.F., 1997.
- JACCARD, Anny-Claire. "Nourriture, syncrétisme et acculturation". Ed. Jean-Pierre Durix. *Syncrétisme et interculturel. De Rome à l'ère postcoloniale: cultures, littératures, esthétiques*. Dijon: EUD, 1998, pp. 31-44.
- LASCH, Christopher. *La cultura del narcisismo*. Madrid: Andrés Bello, 1999.
- LECLERC, Jean. "Le syncrétisme dans la littérature de la Caraïbe". Ed. Jean-Pierre Durix. *Syncrétisme et interculturel. De Rome à l'ère postcoloniale: cultures, littératures, esthétiques*. Dijon: EUD, 1998, pp. 65-72.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "Les dessous d'un masque". *L'Homme* 17 (1977): pp. 5-27.
- LIPOVETSKY, Gilles. *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1983.
- _____. *La Société de déception*. Paris: Textuel, 2006a.
- _____. *Le Bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*. Paris: Gallimard, 2006b.
- LOMBARD, Jean. *Peinture et société dans les Pays-Bas du XVII^e siècle. Essai sur le discours de l'histoire de l'art*. Paris: L'Harmattan, 2001.

- MARANDA, Pierre. "Masque et identité". *Anthropologie et Sociétés* 17 (3) (1993): pp. 13-28.
- MAUFFRET, Blodwen. "Les différentes modalités du travestissement de l'homme en femme dans le carnaval de Cayenne. Esthétique et subversion". Ed. Biringanine Ndagano. *Penser le carnaval. Variations, discours et représentations*. Paris: Karthala, 2010, pp. 137-153.
- MENEGALDO, Gilles. "Grotesque, mode d'emploi: d'Ambrose Bierce à Graham Swift". "Fantastique et grotesque". *Les Cahiers du Cerli* 3 (1993): pp. 39-52.
- MESA GANCEDO, Daniel. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: P.U. de Zaragoza, 2002.
- MUNGUÍA, Martha Elena. *La risa en la literatura mexicana. Apuntes de poética*. México/Madrid: Bonilla Artigas/Iberoamericana, 2012.
- NOUHAUD, Dorita. "L'image de la Mère, Vierge ou déesse, en Amérique Latine". Ed. Jean-Pierre Durix. *Synchrétisme et interculturel. De Rome à l'ère postcoloniale: cultures, littératures, esthétiques*. Dijon: EUD, 1998, pp. 45-53.
- OST, Isabelle. "Introduction". Eds. Isabelle Ost, Pierre Piret y Laurent Van Eynde. *Le Grotesque: théorie, généalogie, figures*. Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 2004a, pp. 7-11.
- _____. "Le jeu du grotesque ou le miroir brisé". Eds. Isabelle Ost, Pierre Piret y Laurent Van Eynde. *Le Grotesque: théorie, généalogie, figures*. Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 2004b, pp. 29-42.
- PIRET, Pierre. "Allégorie et grotesque. Éléments pour une généalogie du grotesque (à partir de Walter Benjamin)". Eds. Isabelle Ost, Pierre Piret y Laurent Van Eynde. *Le Grotesque: théorie, généalogie, figures*. Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, pp. 63-78.
- PONNAU, Gwenhaël. "Présentation". "Fantastique et grotesque". *Les Cahiers du Cerli* 3 (1993): pp. 9-10.

- _____. ed. "Fantastique et grotesque". *Les Cahiers du Cerli* 3 (1993).
- ROBERT, Marthe. *Seul, comme Franz Kafka*. Paris: Calmann-Lévy, 1994.
- QUIROZ MALCA, Haydée. *El carnaval en México. Abanico de culturas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- REDONDO, Augustín. "La tradición carnavalesca en el Quijote". Ed. Javier Huerta Calvo. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: El Serbal, 1989, pp. 153-181.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Carnaval/Antropofagia/Parodia". *Revista Iberoamericana* 108-109 (1979): pp. 401-412.
- ROSEN, Elisheva. *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Paris: P.U. de Vincennes, 1991.
- RYKLIN, Mijaíl. "Los cuerpos del terror (hacia una lógica de la violencia)". Trad. Tatiana Bubnova. *Acta Poetica* 18/19 (1997-1998).
- SENNETT, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre. "Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide". *L'Homme* 93 (1985): pp. 31-58.
- WELLNITZ, Philippe. "Le grotesque littéraire – simple style ou genre à part entière?". Eds. Isabelle Ost, Pierre Piret y Laurent Van Eynde. *Le Grotesque: théorie, généalogie, figures*. Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, pp. 15-27.

Intertextualidad y mitos

- ABRIOUX, Michel. "Les épigraphes chez Stendhal". *Poétique* 69 (1987).
- ADAM, Jean-Michel. *Éléments de linguistique textuelle*. Liège: Mardaga, 1990.
- ANGENOT, Marc. "Intertextualité, interdiscursivité, discours social". *Texte* 2 (1983a): pp. 101-112.

- _____. "L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel". *Revue des Sciences Humaines* 189 (1983b): pp. 121-135.
- AÑÓN FELIÚ, Carmen, ed. *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*. Madrid: Editorial Complutense, 1996.
- ARONNE-AMESTOY, Lida. *Utopía, paraíso e historia. Inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*. Purdue: John Benjamins, 1986.
- ATLAN, Liliane. "La découverte d'Ève". *Pardès* 32-33 (2002): pp. 318-328.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- BERISTÁIN, Helena. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- BILOUS, Daniel. "Intertexte/pastiche. L'intermimotexte". *Texte* 2 (1983): pp. 135-160.
- BIZOUARD, Élisabeth. "Quitter le jardin d'Éden". *Pardès* 32-33 (2002): pp. 337-345.
- BONY, Paul. *La résurrection de Jésus*. Paris: Les Éditions de l'Atelier, 2000.
- _____. *Saint Paul*. Paris: Les Éditions de l'Atelier, 2008.
- BOSSUET, Jacques Bénigne. *Oeuvres complètes. Tome III*. Paris: Le-fèvre, 1836.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- BROTHERSTON, Gordon. *La América indígena en su literatura. Los libros del cuarto mundo*. 1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- BRUNEL, Pierre, ed. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: édition du Rocher, 1988.
- _____. *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Monaco: édition du Rocher, 1999.
- CALLE-GRUBER, Mireille y Zawiska, Élisabeth, eds. *Paratextes. Études aux bords du texte*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. 1949. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

- CANOVA-GREEN, Marie-Claude y Le Calvez, Éric, eds. *Texte(s) et Intertexte(s)*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1997.
- CASSIRER, Ernst. *Language and Myth*. New York : Harper and Brothers, 1946.
- _____. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- CHAUVIN, Danièle, Siganos, André y Walter, Philippe, eds. *Questions de mythocritique: dictionnaire*. Paris: Imago, 2005.
- CHEVALIER, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. 1969. Barcelona: Herder, 1986.
- COHEN, Martine. “Nothomb (Paul). L’Homme immortel. Nouveau regard sur l’Éden. Paris: Albin Michel, 1984”. *Archives des sciences sociales et des religions* 57.2 (1984): p. 261.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- _____. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998, pp. 103-145.
- CORNEJO POLAR, Antonio. “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XX, 40 (1994): pp. 368-371.
- COUFFIGNAL, Robert. *Le drame de l’Éden: le récit de la Genèse et sa fortune littéraire*. Toulouse: Association des publications de l’Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.
- CRUNELLE, Anny. “La dialectique du dehors et du dedans dans *Le Paradis perdu* de Milton”. *Bulletin de la Société d’Études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles* 16 (1983): pp. 21-33.
- DÄLLENBACH, Lucien. “Intertexte et autotexte”. *Poétique* 27 (1976): pp. 282-296.
- DELUMEAU, Jean. *History of Paradise. The Garden of Eden in myth & tradition*. University of Illinois Press: Urbana and Chicago, 2000.
- DENEB, León. *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- DETIEENNE, Marcel. *L’Invention de la mythologie*. Paris: Gallimard, 1981.

- EIGELDINGER, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Genève: Slatkine, 1987.
- EISENZWEIG, Uri. "Un concept plein d'intérêts". *Texte* 2 (1983): pp. 161-170.
- ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. 1957. Paris: Gallimard, 1972.
- _____. *Aspects du mythe*. 1963. Paris: Gallimard, 1988.
- _____. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965.
- ESCOLA, Marc y Rabau, Sophie. "«Inventer la pratique»: pour une théorie des textes possibles". Eds. Marc Escola y Sophie Rabau. *La Case blanche. Théorie littéraire et textes possibles*. Reims: Université de Reims, 2006, pp. 9-28.
- EURÍPIDES. *Tragedias III*. Ed. Juan Miguel Labiano. Madrid: Cátedra, 2000.
- FLORES CORRALES, Otilio. "Algunas consideraciones sobre el infierno". *Revista de Ciencia Política* 33 (2003): pp. 129-154.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *La mitología*. Barcelona: Montesinos, 1987.
- GARCÍA PONCE, Juan. *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.
- _____. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- _____. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GIGNOUX, Anne-Claire. "De l'intertextualité à l'écriture". *Cahiers de narratologie* 13 (2006): s.p. En <http://narratologie.revues.org/329>.
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*. 1972. Paris: Grasset, 1977.
- _____. *Je vois Satan tomber comme l'éclair*. Paris: Grasset, 1999.
- _____. *Le Sacrifice*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2003.
- _____. *Achever Clausewitz. Entretiens avec Benoît Chantre*. 2007. Paris: Flammarion, 2011.

- GONZÁLEZ, Carlos. *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Fondo de Cultura Económica, 2011.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. 1990. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- GOYET, Francis. “*Imitatio* ou intertextualité? (Riffaterre revisited)”. *Poétique* 71 (1987): pp. 313-320.
- GRACIA, Carmen. “Gaia, el jardín de Edén, y los fundamentos míticos y culturales del paraíso”. *Ars Longa* 21 (2012): pp. 253-266.
- GRAULICH, Michel. “Myths of Paradise Lost in Pre-Hispanic Central Mexico”. *Current Anthropology* 24.5 (1983): pp. 575-588.
- _____. *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique*. Bruxelles: Académie Royale de Belgique/Duculot, 1987a.
- _____. “Los mitos mexicanos y mayas-quiches de la creación del sol”. *Anales de Antropología* 24.1 (1987b): pp. 289-325.
- _____. “L’arbre interdit du paradis aztèque”. *Revue de l’histoire des religions* 207 (1990): pp. 31-64.
- GUITER, Bernard. “Le sacré, son éclipse et sa revanche”. *Revue de psychothérapie analytique de groupe* 37 (2001): pp. 161-181.
- HENDRIKSEN, William. *Apocalypse. Plus que vainqueurs*. Paris: Grâce et Vérité, 2010.
- HERRERO Cecilia, Juan y Morales, Montserrat. “La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo”. Eds. Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales. *Reescrituras de los mitos en la literatura*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-la-Mancha, 2008, pp. 13-28.
- HOLLAND, Michael. “De l’intertextualité: métacritique”. *Texte* 2 (1983): pp. 177-192.
- HOMERO. *Los poemas homéricos. La Ilíada. La afición de Grecia*. Trad. Alfonso Reyes. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- HORACIO. *Épîtres*. Ed. Paul Collin. Liège (Bélgica): Dessain, 1939.

- HOUDART-MÉROT, Violaine. "L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire". *Le français aujourd'hui* 153 (2006): pp. 25-32.
- JARA, René. "El mito y la nueva novela hispanoamericana. A propósito de *La muerte de Artemio Cruz*". Ed. Helmy F. Giacomani. *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas Pub., 1971, pp. 147-208.
- JENNY, Laurent. "La stratégie de la forme". *Poétique* 27 (1976): pp. 257-281.
- JULIEN, Nadia. *Enciclopedia de los mitos*. Trad. José Antonio Bravo. Madrid/México: Robinbook/Océano, 2002.
- KHODR, Georges. "L'humanité du Seigneur". Ed. Asterios Argyriou. *Chemins de la christologie orthodoxe*. Paris: Desclée, 2005, pp. 183-190.
- KLAÍĆ, Dragan. *The Plot of the Future*. Ann Arbor (EE. UU.): U. of Michigan P., 1994.
- KRISTEVA, Julia. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique* 239 (1967): pp. 438-465.
- _____. *Sèmeiôtikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- LANE, Philippe. "Une composante stratégique: l'épigraphie". *La Périphérie du texte*. Paris: Nathan, 1993, pp. 46-59.
- LAURETTE, Pierre. "À l'ombre du pastiche. La réécriture: automatisme et contingence". *Texte* 2 (1983): pp. 113-134.
- LEACH, Edmund. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI, 1981.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles*. 1945. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- _____. *La Filosofía Náhuatl estudiada en sus fuentes*. 1956. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983a.
- _____. *Los Antiguos Mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. 1961. México: Fondo de Cultura Económica, 1983b.

- _____. “El pensamiento prehispánico”. *Estudios de Historia de la Filosofía en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, pp. 11-72.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “La structure des mythes”. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958, pp. 227-255.
- _____. Mito y significado. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- LHIOUI, Zohra. “Les épigraphes de Borges, spéculation et spéculation”. *Variaciones Borges* 13 (2002): pp. 157-226.
- MABEY, Richard. *Fencing Paradise. Reflections on the Myths of Eden*. London : Transworld Publishers, 2005.
- MIRANDA PACHECO, Sergio. “Ramón López Velarde: la zozobra de un espíritu en la ciudad de México”. *Arteloge* 2 (2012): pp. 1-11.
- MARINKOVICH, Juana. “Aproximaciones al análisis intertextual del discurso científico”. *Revista Signos* 33-48 (2004): pp. 117-128.
- MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel. “Turistas en el edén: la evolución literaria del paraíso”. *Revista de Literatura* 147 (2012): pp. 11-30.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. *Templo Mayor*. México: Multarte, 1982.
- MAZUR, Louis Frappier. “Parodie, imitation et circularité: les épigraphes dans le roman de Balzac”. *Le Roman de Balzac*. Paris: Éditions universitaires, 1980.
- MILESI, Laurent. “Inter-textualités: enjeux et perspectives (en guise d’avant-propos)”. Eds. Marie-Claude Canova-Green y Éric Le Calvez. *Texte(s) et Intertexte(s)*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1997, pp. 7-34.
- MITU, Mihaela. “Les fonctions de l’intertextualité dans la création tourniérienne”. *Annales Universitatis Apulensis – Philologica* 5-2 (2004): s.p.
- MUCCHIELLI, Laurent. “Les mythes contemporains”. *Sciences humaines* 24 (1993): pp. 16-31.
- OLIVER, Andrew. “Introduction”. *Texte* 2 (1983): pp. 5-11.
- ORDIZ VÁZQUEZ, Francisco Javier. *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. 1987. León: Universidad de León, 2005.

- PALENCIA-ROTH, Michel. *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Tecnos, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. "L'intertextualité critique". *Poétique* 27 (1976): pp. 372-384.
- PÍO X. *Catéchisme de Saint Pie X*. Paris: Litoo, 1969.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.
- QUINTANA DOCIO, Francisco. "Intertextualidad genética y lectura palimpséstica". *Castilla* 15 (1990): pp. 169-182.
- RABAU, Sophie. *L'Intertextualité*. Paris: Flammarion, 2002.
- RIALLAND, Ivanne. "Atelier de théorie littéraire: mythe et hypertextualité". *Fabula. La recherche en littérature* (2005).
En <http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26eacute%3B>.
- RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1971.
- _____. "Le texte survit à l'excité (réponse à Michael Holland)". *Texte 2* (1983): pp. 193-215.
- RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil, 1978.
- _____. *Production du texte*. Paris: Seuil, 1979.
- _____. "La syllepse intertextuelle". *Poétique* 40 (1979): pp. 496-501.
- _____. "Production du roman: l'intertexte du *Lys dans la vallée*". *Texte 2* (1983): pp. 23-33.
- _____. "Sémanalyse de l'intertexte (réponse à Uri Eisenzweig)". *Texte 2* (1983): pp. 171-175.
- _____. "La trace de l'intertexte". *La Pensée* 215 (1985): pp. 5-9.
- _____. "Contraintes intertextuelles". Eds. Marie-Claude Canova-Green y Éric Le Calvez. *Texte(s) et Intertexte(s)*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1997, pp. 35-53.
- RIVERA VILLEGAS, Carmen M. "'El Edén subvertido' en Ramón López Velarde y Luis Palés Matos". *Pórtico: Revista de Estu-*

- dios Hispánicos del Recinto Universitario de Mayagüez* 1 (2006): pp. 174-185.
- ROBBE-GRILLET, Alain. "Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie". Eds. Marie-Claude Canova-Green y Éric Le Calvez. *Texte(s) et Intertexte(s)*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1997, pp. 264-273.
- ROSSI, Georges y André, Véronique. "La biodiversité: questions de perspectives". *Annales de géographie* 651 (2006): pp. 468-481.
- RUPRECHT, Hans-George. "Intertextualité". *Texte* 2 (1983): pp. 13-22.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*. 2001. Paris: Armand Colin, 2010.
- SELLIER, Philippe. "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?". *Littérature* 55 (1984), pp. 112-126.
- SERRANO Simarro, Alfonso y Pascual Chenel, Álvaro. *Diccionario de símbolos*. México: Diana, 2005.
- SULTAN, Patrick. "Pour une poétique des textes en mouvement". *Acta Fabula* 3, 1 (2002). En <http://www.fabula.org/revue/cr/173.php>.
- TORTOSA GARRIGÓS, Virgilio. "La expulsión del paraíso: la literatura como peregrinaje". Comunicación presentada en III Seminari Internacional d'Estudis Transversals "Visions de l'exili: literatura, pintura i gènere", Alacant, 8-9 junio 2009.
- URIBE, Álvaro. "Revisitar el paraíso". *Letras Libres* 157 (2012): pp. 46-51.
- USANDIZAGA, Helena, ed. *La palabra recuperada: mitos prehispánicos en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- VAN ZANTWIJK, Rudolf. "Aztec Hymns As the Expression of the Mexican Philosophy of Life". *Internationales Archiv für Ethnographie* 48 (1957): pp. 67-118.
- VIALA, Alain. "Le Butin galant". Eds. Marie-Claude Canova-Green y Éric Le Calvez. *Texte(s) et Intertexte(s)*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1997, pp. 141-151.
- VILLA ROIZ, Carlos. *Popocatépetl. Mitos, ciencia y cultura*. Madrid: Plaza y Janés, 1997.

- VILLEGAS, Juan. *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Planeta, 1973.
- WHITE, John J. *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*. Princeton: Princeton U.P., 1971.
- ZBINDEN, Karine. "Du dialogisme à l'intertextualité: une relecture de la réception de Bakhtine en France (1967-1980)". *Slavica Occitania* 17 (2003): pp. 207-224.
- ZUMTHOR, Paul. "Le carrefour des rhétoriciens. Intertextualité et rhétorique". *Poétique* 27 (1976): pp. 317-337.
- _____. "L'intertexte performantiel". *Texte* 2 (1983): pp. 49-59.

Barroco, neobarroco, fantástico y realismo mágico

- ARNT, Hérís. "Espaces littéraires, espaces vécus". *Sociétés* 74 (2001): pp. 53-60.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, ed. *Barroco*. Madrid: Verbum, 2004.
- BARUS-MICHEL, Jacqueline. "Inceste et pédophilie, quelle jouissance, quel interdit?". *Nouvelle revue de psychosociologie* 3 (2007): pp. 209-223.
- BOCCARA, Michel. *Le mythe du progrès*. Paris: les produits du jardin, 2011.
- BOLLON, Patrice. "Le néo-baroque, aujourd'hui". *Le Magazine littéraire* 300 (1992): pp. 35-36.
- BORSÒ, Vittoria. "Del barroco colonial al neobarroco". Ed. Pedro Aullón de Haro. *Barroco*. Madrid: Verbum, 2004, pp. 1003-1060.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Salamanca: Anaya, 1958.
- CAMPRA, Rosalía. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". Ed. David Roas. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001, pp. 153-192.

- CANAPARO, Claudio y Fabry, Geneviève, eds. *El enigma de lo real. Las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX*. Bern: Peter Lang, 2007.
- CARPENTIER, Alejo. "Prólogo". *El reino de este mundo*. 1949. Madrid: Alianza Editorial, 2007, pp. 7-14.
- _____. "Lo barroco y lo real maravilloso". Ed. Pedro Aullón de Haro. *Barroco*. Madrid: Verbum, 2004, pp. 1097-1108.
- _____. "L'éternel retour du baroque". Trad. Jacobo Machover. *Le Magazine littéraire* 300 (1992): pp. 27-31.
- CARTER, Angela. *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. 1972. Harmondsworth: Penguin, 1982.
- CELORIO, Gonzalo. "Aproximación a la literatura neobarroca". 2010. Blog sobre el neobarroco. En <http://neobarroqueries.blogspot.com/2010/05/aproximacion-la-literatura-neobarroca.html>.
- CHARPENTRAT, Pierre. *L'Art baroque*. Paris: P.U.F, 1967.
- CHURRUCA MUÑOZ, Carolina. "Cuerpo, lenguaje y el neobarroco". 2006. Blog *AntroposModerno*. En <http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=902>.
- CIOCCHINI, Hector. "Hipótesis de un realismo mítico-alegórico en algunos catálogos de amantes (Juan Rodríguez del Padrón, Garci-Sánchez de Badajoz, Diego de San Pedro, Cervantes)". *Revista de Filología Española* L.1/4 (1967): pp. 299-306.
- CORNAGO BERNAL, Óscar. "El barroco de la segunda mitad del siglo XX en España". Ed. Pedro Aullón de Haro. *Barroco*. Madrid: Verbum, 2004, pp. 1161-1197.
- DELBAERE-GARANT, Jeanne. "Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English". Eds. Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris. *Magical Realism : Theory, History, Community*. Durham/London: Duke U.P., 1995, pp. 249-263.
- D'ORS, Eugenio. *Du baroque*. Paris: Gallimard, 1935.
- _____. "Barroco. Arrabales de lo barroco. Revisión del barroco". Ed. Pedro Aullón de Haro. *Barroco*. Madrid: Verbum, 2004, pp. 95-112.

- DHONDT, Reindert. "The Inordinate Eye. New World Baroque and Latin American Fiction". *Image & Narrative* 17 (2007): s. p. En <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/digital_archive/dhondt.htm>.
- DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio. "El barroco cinematográfico. De Caligari al cyberpunk". Ed. Pedro Aullón de Haro. *Barroco*. Madrid: Verbum, 2004, pp. 1199-1239.
- DUNN, Peter N. *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*. Ithaca/London: Cornell U.P., 1993.
- ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. "El arte barroco hispanoamericano: estado de la cuestión". Ed. Pedro Aullón de Haro. *Barroco*. Madrid: Verbum, 2004, pp. 1061-1076.
- FABRY, Geneviève y Canaparo, Claudio, eds. *El enigma de lo real. Las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX*. Bern: Peter Lang, 2007.
- FABRY, Geneviève. "Introducción". Eds. Geneviève Fabry y Claudio Canaparo. *El enigma de lo real. Las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX*. Bern: Peter Lang, 2007a, pp. 9-20.
- _____. "La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa o el relato como revelación". Eds. Geneviève Fabry y Claudio Canaparo. *El enigma de lo real. Las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX*. Bern: Peter Lang, 2007b, pp. 135-156.
- FARIS, Wendy B. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction". Eds. Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham/London: Duke U.P., 1995, pp. 163-190.
- _____. y Parkinson Zamora, Lois. "Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s". Eds. Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham/London: Duke U.P., 1995, pp. 1-11.
- _____. y Parkinson Zamora, Lois, eds. *Magical Realism : Theory, History, Community*. Durham/London: Duke U.P., 1995.
- FAU, Hélène. "Mouvements baroques et néo-baroques dans l'œuvre romanesque de Jeanette Winterson : entrée dans l'au-delà du postmodernisme". Proyecto doctoral, 2003. En <http://>

- petale.univ-lorraine.fr/notice.html?id=univ-lorraine-ori-2137&printable=true.
- FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael. “De los resurgimientos del barroco a las fijaciones del neobarroco literario hispanoamericano. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX”. *Po-
ligramas* 25 (2006): 135-157. En <http://poligramas.univalle.edu.co/25/figueroa.pdf>
- _____. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Medellín: U. de Antioquia, 2008.
- FRESCHI, Romina. “Neobarroco, verdad y ficción”. *Plebella* 4 (2005). En <http://www.plebella.com.ar/numero4/Neobarroco%20verdad%20y%20ficcio.htm>.
- FRIoux, Dalibor. *L'Avenir d'une illusion de Freud avec le texte intégral des sections III à VIII*. 1995. Paris: Bréal, 2005.
- GARCÍA MELGAREJO, Martha Aideé. “La publicidad neobarroca. Una visión posmoderna”. *Encuadre* 10 (2007): s. p. En http://encuadre.org/wp-content/uploads/2015/02/2210bd_vol2_rev10_art2_neobarroca.pdf.
- GUTIÉRREZ, Ramón. “Réflexions sur le baroque en Amérique du Sud”. Trad. Divina Cabo. Ed. Ramón Gutiérrez. *L'Art chrétien du Nouveau Monde. Le Baroque en Amérique Latine*. S.l.: Zodiaque, 1997a. 9-24.
- _____. “Le baroque est toujours vivant en Amérique Latine”. Trad. Divina Cabo. Ed. Ramón Gutiérrez. *L'Art chrétien du Nouveau Monde. Le Baroque en Amérique Latine*. S.l.: Zodiaque, 1997b, pp. 459-460.
- HERMENEGILDO, Alfredo *et al.* “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”. *Teatro de palabras* 5 (2011): pp. 9-16.
- KANTOR, Tadeusz. “Manifeste du théâtre zéro”. *Travail Théâtral* 6 (1972): pp. 64-72.
- KULAWIK, Krzysztof. *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2009.

- LEZAMA LIMA, José. "La curiosidad barroca". Ed. Pedro Aullón de Haro. *Barroco*. Madrid: Verbum, 2004, pp. 1077-1096.
- LÉZIART, Françoise. "La literatura testimonial o las fronteras del realismo". Eds. Geneviève Fabry y Claudio Canaparo, *El enigma de lo real. Las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX*. Bern: Peter Lang, 2007, pp. 79-94.
- LLARENA, Alicia. *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Gaithersburg (EE. UU.): Hispamérica, 1997.
- MALCUZYŃSKI, Marie-Pierrette. "The (Neo)Baroque Effect". Trad. Wendy B. Faris. *Comparative Literature* 61-3 (2009): pp. 295-315.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. 1975. Barcelona: Ariel, 1983.
- MARTÍNEZ, Pilar. "Técnica de la muerte en la crónica mítica de Rulfo". *AIH. Actas VIII* (1983): pp. 259-264.
- MINA ARAGÓN, William. *Manuel Zapata Olivella: pensador humanista*. Bogotá: Prócuro Alberto Ramírez, 2006.
- MOLES, Abraham y Rohmer, Elisabeth. *Labyrinthes du vécu: l'espace, matière d'actions*. Paris: Librairie des Méridiens, 1982.
- NDALIANIS, Angela. "The Latin American and Spanish Neo-Baroque". *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge: MIT Press, 2004a.
- _____. "The Baroque and the Neo-Baroque". *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge: MIT Press, 2004b. En <http://web.mit.edu/transition/subs/neo_intro.html>.
- PARKINSON ZAMORA, Lois. *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. 2006. Trad. Aura Levy. Madrid/Frankfurt am Main/México: Iberoamericana/Veruert/Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- _____. y Faris, Wendy B., eds. *Magical Realism : Theory, History, Community*. Durham/London: Duke U.P., 1995.
- _____. y Faris, Wendy B. "Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s". Eds. Lois Parkinson Zamora y Wendy B.

- Faris. *Magical Realism : Theory, History, Community*. Durham/London: Duke U.P., 1995, pp. 1-11.
- PICÓN SALAS, Mariano. *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- RICŒUR, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. 1965. México: Siglo XXI, 2004.
- RIVERA DE ROSALES, Jacinto. *Sueño y realidad. La ontología poética de Calderón de la Barca*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg/Olms/Verlag, 1998.
- RIVERA RODAS, Óscar. *El realismo mítico en Óscar Cerruto*. La Paz: Abaroa, 1973.
- ROAS David, ed. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.
- ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro. “Neobarroco y posmodernidad”. *Hipertexto y el universo barroco. Clásicos vs. Barrocos*. En <http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/hipertxt-lit/seccion06/neobarrocoypostm.htm (última consulta 20/04/2012)>.
- RODRÍGUEZ MÁRQUEZ, Rosario. “De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: la tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)”. University of Pittsburgh: tesis doctoral no publicada, 2008.
- ROJAS, Sergio. “Sobre el concepto de “Neobarroco”. Ponencia dictada en el coloquio *Sentidos del barroco*. Las Encinas, 2004.
- _____. *Escritura neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante*. Santiago: Palinodia, 2010.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco. “Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad.” *Teatro de palabras* 5 (2011): pp. 29-56.
- SARDUY, Severo. “Conférence publique: le baroque et le néo-baroque”. *Liberté* 6 (1973): pp. 254-278.

- _____. *Barroco*. Trad. Jacques Henric y Severo Sarduy. Paris: Seuil, 1975.
- SCHULZ, Bastienne. “De Góngora à Sarduy (de l’Europe aux Caraïbes): du pli baroque à la métaphore néo-baroque”. Ponencia dictada en el congreso *Del barroco al neobarroco*. Montréal, 2009.
- SERLET, Florian. “El sincretismo cultural en Amor es más laberinto: la fusión de elementos de la mitología clásica y del teatro español barroco”. Gent (Bélgica): tesina no publicada, 2007.
- SOUILLER, Didier. *Calderón et le grand théâtre du monde*. Paris: P.U.F., 1992.

ÍNDICE DE OBRAS

Obras citadas de Homero Aridjis

- 1492, vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* 19, 20, 26n, 27, 29, 30, 31, 34, 35, 37, 39, 39n, 40, 41, 51, 55, 56, 57, 57n, 58, 61, 63, 66, 67, 68, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 101, 102, 103, 112, 112n, 120, 121, 159, 160, 161, 162, 165, 168, 169, 174, 178, 183, 189, 190, 222, 285
Antes del reino 175n
Apocalipsis con figuras 205, 215
Ciudad de zombis 20n
Correspondencias 16
Encantador solitario, El 17n, 19, 20n, 119, 120, 159, 285
Esmirna en llamas 19, 20, 27, 28, 30n, 57n, 79, 80, 82, 83, 96, 98n, 99n, 100, 101, 103, 104, 112, 112n, 120, 121, 159, 162, 165, 167, 168, 169, 171, 172, 174, 176, 179, 189, 190, 191, 215, 219, 220, 222, 223, 224, 238, 239, 240, 285
Espacios azules, Los 181
Espectáculo del año dos mil 19, 21, 126, 215
Gran teatro del fin del mundo 11, 19, 21, 126, 132, 167, 169, 187, 189, 215, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 251n, 252, 253, 253n, 254, 255, 255n, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 275, 285
Hombre que amaba el Sol, El 19, 20n, 119, 159
Imágenes para el fin del milenio. Nueva expulsión del paraíso 242
Invisibles, Los 19, 20n, 26n, 119, 123, 159, 164, 182, 186, 187, 189, 191
Leyenda de los soles, La 15, 19, 20, 28, 30n, 79, 80, 103, 104, 171, 183, 184, 186, 187, 195, 223, 224, 225, 227, 235, 238, 239, 262, 263, 264, 271, 273, 276, 279
Memorias del Nuevo Mundo 19, 20, 26n, 27, 29, 30, 31, 33, 35, 35n, 36, 37, 38, 39, 55, 56,

- 57n, 58, 61, 67, 75, 77, 78, 79, 146n, 150, 151, 152, 153, 154,
80, 82, 96, 101, 102, 103, 105, 159, 162, 163, 167, 169, 285
112, 112n, 120, 121, 123, *Quemar las naves* 13, 15
159, 161, 165, 168, 169, 174, *Santa Muerte. Sexteto de amor,*
175, 183, 184, 186, 187, 189, *las mujeres, los perros y la*
215, 222, 230, 284, 285 *muerte, La* 19, 20, 119, 150,
Moctezuma 19, 19n, 21, 26n 150n, 154, 165, 182
Montaña de las mariposas, La *Señor de los últimos días, El* 19,
17n, 19, 20n, 119, 159 215
Noche de independencia 19, 20n, *Sicarios* 187, 189, 191
119, 146, 146n, 159, 162, *Último Adán, El* 18, 20, 26n,
163, 167 27, 57n, 95, 104, 121, 121n,
Ojos desdoblados, Los 175n, 203 123, 124, 125, 126, 131, 135,
Perros del fin del mundo, Los 20n, 136, 138, 146, 146n, 155,
176, 177, 178, 179, 188, 241 159, 166, 167, 169, 171, 172,
Perséfone 18, 20, 119, 124, 138, 174, 179, 180, 181, 183, 193,
139, 140, 141, 144, 145, 146, 194, 195, 196, 197, 198, 200,
150, 154, 159, 167, 171, 172, 201, 204, 205, 206, 214, 215,
194, 206, 207, 208, 212, 213, 218, 221, 223, 238, 239, 283,
214, 222, 234, 239, 240, 242, 285
276, 284, 285 *Vivir para ver* 86, 229, 232
Playa nudista y otros relatos 19, *Zona del Silencio, La* 19, 20n,
20, 119, 124, 138, 139, 146, 112, 119, 159

Obras citadas de otros autores

- Almansor* (Heine) 102 *Cantante calva, La* (Ionescu)
Almohadón de plumas, El 276
(Quiroga) 276 *Casa de muñecas, Una* (Ibsen)
Bacantes, Las (Eurípides) 140, 276
141, 223, 276 *Celestina, La* (Rojas) 207, 234,
Blight of Asia, The (Horton) 90 235, 275

- Don Quijote de la Mancha* (Cervantes) 277
- Divina Comedia, La* (Dante) 207
- Eneida, La* (Virgilio) 207
- Gaviota, La* (Chéjov) 276
- Gran teatro del mundo* (Calderón) 11, 126, 187, 247, 248, 249, 250 252, 259, 261, 275
- Iliada* (Homero) 179, 207, 214, 215, 217
- Lazarillo de Tormes* 31, 33, 34
- Mujeres sabias, Las* (Molière) 276
- Odisea* (Homero) 180, 207, 213, 215, 219
- Pedro Páramo* (Rulfo) 179
- Paradise Lost. Smyrna* 1922 (Milton) 90
- Popol Vuh* 63
- Queue d'aronde* (Dalí) 40n
- Región más transparente, La* (Fuentes) 74
- Retorno maléfico, El* (López Velarde) 22, 178
- Reino de este mundo, El* (Carpentier) 66
- Seraglio, il* (Mozart) 102
- Vida es sueño, La* (Calderón) 187, 249, 275, 277
- Virgen de medianoche* (Galindo) 276

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Alberti, Rafael 175n
Alighieri, Dante 176, 177, 179, 192, 207
Aridjis, Nicias 80, 83, 85, 87, 88, 89, 97, 191, 239, 285
Arreola, Juan José 16, 175n, 192
Astruc, Rémi 126, 134, 137, 138
Bakhtin, Mikhaïl 25n, 128, 132, 158, 281
Banzo, Mayté 110
Barbas-Rhoden, Laura 118
Barjau, Luis 228, 229
Bartra, Roger 22, 23
Barus-Michel, Jacqueline 269n
Baudelaire, Charles 182, 192
Bellini, Giuseppe 15
Binns, Niall 27n
Binswanger, Ludwig 130
Bizouard, Élisabeth 22
Bony, Paul 201
Borges, Jorge Luis 109, 274
Bosch, Jheronimus 137
Brueghel, Pieter 137
Buñuel, Luis 124, 200
Calderón de la Barca, Pedro 11, 124, 126, 187, 246, 247, 249, 250, 251, 254, 257, 261
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 95
Caraza, Cecilia 95
Carpentier, Alejo 66
Carrington, Leonora 16n
Cervantes y Saavedra, Miguel de 192, 277
Chéjov, Anton 276
Clogg, Richard 92
Coira, María 39n, 57n
Colón, Cristóbal 26n, 29, 33, 35n, 38, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 75, 246, 247, 252, 254, 255, 255n, 257, 259, 261
Corral Rodríguez, Fortino 281
Cortés, Hernán 29, 35n, 56, 57, 57n, 58, 61, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 76, 161, 230
Dalí, Salvador 40n
Daraki, Maria 140

- Díaz del Castillo, Bernal 38, 64
Dickens, Charles 192
Dürer, Alberto 70
El Greco 102, 151, 151n
Éluard, Paul 175n
Eurípides 140, 141, 223, 276
Feuillet, Michel 140
Fita, Fidel 47, 67
Freud, Sigmund 269
Frey, Herbert 65
Frioux, Dalibor 269
Fuentes, Carlos 74
García Canclini, Néstor 110
García Gual, Carlos 215
García Lorca, Federico 175n
García Márquez, Gabriel 16n
Giotto 137
Gogol, Nicolás 274
González Echevarría, Roberto 43
González, Mauricio 234
Goya, Francisco de 102, 277
Graulich, Michel 21, 22
Grünewald, Matthias 137
Guerra Cunningham, Lucía 204
Heffes, Gisela 27
Heine, Heinrich 102, 285
Hemingway, Ernest 84
Hirsch, Marianne 85, 86, 103
Hölderlin, Friedrich 192
Homero 171, 192, 217, 222
Horacio (Quintus Horatius Flaccus) 179, 180, 181, 183
Horton, George 81, 90
Ibsen, Henrik 276
Iehl, Dominique 137
Illich, Ivan 79
Jameson, Fredric 254, 268
Joyce, James 109
Kafka, Franz 109, 274
Kantor, Tadeusz 258n
Kapferer, Jean-Noël 46
Khodr, Georges 201
Le Clézio, Jean-Marie Gustave 69
Leach, Edmund 208
Lefere, Robin 28, 39
Leray, Morgane 261
Léziart, Françoise 281
Lipovetsky, Gilles 169, 247n
Lombard, Jean 147
López Velarde, Ramón 17, 22, 178, 192
López, James Joseph 28, 199
López-Lozano, Miguel 159, 268
Loti, Pierre 84
Menton, Seymour 96
Meurée, Christophe 135
Milton, Giles 90
Moles, Abraham 160, 265, 266
Molière 276
Monsiváis, Carlos 239
Mozart, Amadeus 102
Mutis, Álvaro 16n
Neruda, Pablo 175n, 192
Novalis 192
Ordiz Vázquez, Javier Francisco 237n
Ortega y Gasset, José 168

- Pagacz, Laurence 136
 Parkinson Zamora, Lois 248,
 251, 271
 Paz, Octavio 16, 16n
 Pérez-Rioja, José Antonio 284
 Pessoa, Fernando 109
 Piacenza Cabrera, Giorgio 26n
 Piranesi, Giovanni Battista 102
 Plata, Francisco 31, 68
 Poniatowska, Elena 16n
 Poussin, Nicolas 102
 Proust, Marcel 109
 Quiroga, Horacio 276
 Quiroga, Vasco de 36, 75
 Rama, Ángel 52
 Reyes, Alfonso 215, 217
 Rilke, Rainer Maria 207
 Roas, David 224
 Rodríguez Monegal, Emir 206,
 207
 Rohmer, Elisabeth 160, 265, 266
 Rouquette, Michel-Louis 47
 Rulfo, Juan 16, 16n, 179, 192, 281
 Ruysbroeck, Jan 136, 181
 Sahagún, Bernardino de 176,
 188
 Samoyault, Tiphaine 217
 San Juan de la Cruz 192
 Sarduy, Severo 282
 Schoentjes, Pierre 49n
 Sennett, Richard 131
 Serna, Enrique 189
 Shakespeare, William 192
 Sófocles 286
 Souiller, Didier 253
 Stauder, Thomas 108, 224
 Tamayo, Rufino 16n
 Thom, René 40n
 Todorov, Tzvetan 77, 83, 93
 Usandizaga, Helena 281
 Velasco, José María 74, 115
 Velázquez, Diego 248
 Yurkievich, Saúl 34
 Zanetti, Susana 77

Edenes subvertidos.

La obra en prosa de Homero Aridjis

editado por Bonilla Artigas Editores

se terminó de imprimir en marzo de 2018.

En su composición se utilizó el tipo Horley Old Style.

Para los interiores se utilizó papel bond ahuesado de 90 gramos

y para la portada papel couché de 300 gramos.

La edición consta de 500 ejemplares.