

Tres lecturas paródicas de la (de) / construcción de la nación

HELENA USANDIZAGA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

En este trabajo, el examen somero de tres relatos que tienen que ver con la relectura de acontecimientos “nacionales” o “paranacionales” o hasta “contranacionales” apunta al objetivo de observar el doble valor de la lectura paródica, de acuerdo a las distintas funciones que se le adjudican, como algo que despolitiza las lecturas (Jameson), o que por el contrario, puede en ciertos casos politizar la representación (Hutcheon). Los relatos analizados son, en primer lugar, “La soberanía nacional”, dentro de *Historia Argentina (1991)*, de Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963), que narra desde tres puntos de vista –con su correspondiente narrador homodiegético- un episodio de la guerra de las Malvinas. En segundo lugar, se analiza el cuento “Coyote” (de *La casa pierde*, 1998), de Juan Villoro (México, D.F., 1956), en donde el rito iniciático de los protagonistas, un grupo de amigos que viaja al desierto para buscar peyote, se pone en relación con el viaje iniciático y místico que los huicholes hacen cada año por el desierto con el mismo fin. Y en tercer lugar, Fernando Iwasaki (Lima, 1961), relee en “Taqui Ongoy”, un cuento de *Un milagro informal* (2003), un acontecimiento marginal de la historia de Perú, muy discutido históricamente pero cargado de valor simbólico resistente, que apelaba a la resurrección de todas las *huacas* (las deidades andinas), para oponerse a la dominación española; en el relato, mediante un paralelismo con otro movimiento mesiánico actual, se parodia y desactiva el mesianismo resistente. Así, las conclusiones quedan abiertas a la reflexión, pero podría decirse que el primer relato pone en juego una desactivación paródica de la lógica de las guerras nacionales, mientras que el segundo es un cuestionamiento de la convivencia idealizada como imagen de la nación; el tercero, finalmente, asimila la imagen marginal de “otra” nación posible con la irracionalidad de los fanatismos.

Palabras clave: relato hispanoamericano; lectura paródica; deconstrucción de la nación.

Key words: Latin American short stories. Parodic lecture. National deconstruction.

En estas páginas, el examen somero de tres relatos que tienen que ver con la relectura de acontecimientos “nacionales” o “paranacionales” o hasta “contranacionales” apunta al objetivo de observar el valor de la lectura paródica. En la reflexión sobre su valor, Jameson critica la parodia, y en especial su sustituto postmoderno, el pastiche, como algo que corta la conexión con el pasado y despolitiza las lecturas, mientras que Hutcheon piensa que la instancia irónica de representación, género e ideología sirve para politizar la representación. No pretendo zanjar esta cuestión, entre otras cosas

porque sería casi imposible generalizar a partir de los usos muy diferentes de la parodia en los relatos, pero sí plantear el valor de la lectura paródica en cuanto a la visibilidad de ciertos nudos o contradicciones y en cuanto al valor de esta interacción, que va desde la neutralización de cualquier idea crítica hasta un sesgo de subversión o reflexión.

Hutcheon, en realidad, hace notar ese doble filo de la parodia: problematiza valores, dice, pero al tiempo puede ser una falsa manera de resolver conflictos; aunque H se inclina a pensar que la parodia postmoderna pone en primer plano las contradicciones y no las resuelve falsamente, porque no hay ningún modelo totalizador que se erija en solución del nudo. La pregunta es entonces sobre este doble filo y cómo se manifiesta en los relatos.

En este análisis se mezclan parodia de convenciones y hasta obras artísticas concretas y parodias de relatos sociales estereotipados, así como de relatos de los media o de la cultura pop, a la espera de una mayor distinción metodológica. El intento es ver cómo la parodia inscribe las contradicciones en el texto, y si las subvierte o no, o incluso si las legitima; si hay referencia a un tácito sistema totalizador y cuál es el resultado de la lectura. No se trabaja desde una teorización firme de lo postnacional, pero sí que se trata de releer acontecimientos “patrióticos” o imágenes nacionales, más o menos centrales o marginales, que sugieren en todos los relatos una revisión de los mismos.

El primero de los relatos está dentro de *Historia Argentina*, Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963), una obra publicada por primera vez en 1991, que es un conjunto de relatos, y a la vez un libro que tiene una cierta unidad novelística por sus personajes y situaciones. Fresán forma parte de esa generación que se autodefinió frente a la tradición latinoamericana marcada por los textos totalizadores y por referencias que podían leerse como exotismo. Algunos de estos autores, y sería el caso de Fresán, no se desvinculan totalmente de su tradición literaria ni de su propio contexto, pero se conectan a ellos de modo heterodoxo y a la vez se declaran en contacto con todo tipo de referentes de otras tradiciones, incluida la contemporaneidad global. Fresán dice

practicar el “irrealismo lógico”, frente al manido realismo mágico, y en su obra se mezclan las referencias “globales” con una localización en escenarios “argentinos”, al menos en algunas de sus obras, y a veces con una presencia peculiar de lo prehispánico mexicano.

En relación con un discurso estereotipado de lo nacional, *Historia argentina* (un libro de 1991 publicado en España en 1993) desmitifica la historia yendo más allá del imaginario del triunfalismo, pero también del fracaso y la nostalgia. En lo literario, su relectura de figuras y textos fundacionales parodia el fantasma del padre literario en el episodio en que un joven escritor atropella a Borges y casi lo mata en un acto de “justicia poética” (Fresán, 1993: 85), y relee los textos de la fundación de la Colonia en un episodio en que parodia el encuentro entre Cortés y Moctezuma, porque el protagonista del relato llega 10 años antes que Cortés y su amistad con Moctezuma convierte a éste en un hispanohablante con una serie de datos sobre España que, sin embargo, utiliza torpemente y hace enfurecer a Cortés, quien quema sus naves y destruye el imperio azteca. El título del libro remite en el texto al hallazgo de un archivo informático con todas las historias -que son la Historia- y al hecho de pulsar la tecla de Delete (borrar) sobre la palabra Argentina: el escritor se ha permitido un gesto divino y afirma con contundencia que “Así es la historia argentina y el dueño de la historia argentina soy yo” (Fresán, 1993: 207). Tal vez, como en su novela *Esperanto* (1995), el valor de la escritura radica en superar el absurdo y reconstruir o destruir el mundo.

Según Becerra, no se trata de una concepción mesiánica de la escritura (Becerra, 1996: 118), sino de negar la historia teniéndola presente, de apretar una tecla y borrar los grandes relatos pretéritos, desmentir el pasado y el futuro e inventarse otros ni mejores ni peores, sólo diferentes. Si la Historia, así, en mayúsculas, se revela como la más falaz de las ficciones, entonces, como se nos dice en el final del libro “el lugar más seguro del mundo es adentro de una historia [ahora en minúsculas] o, ya que estamos en esto, de varias (Fresán 225)” (Becerra, 1996: 118).

Según Becerra, en esta narrativa que elude la grandilocuencia de los escritores del boom, el discurso literario “pretende ser un lugar donde permanecer, y nada más; pero también nada menos” (Becerra, 1996: 120). Esto podría equivaler a una neutralidad total, pero al leer el texto no es tan evidente, y a esto colabora el uso de la parodia que hace que Fresán nos muestre una discusión de los valores militaristas y nacionalistas, y que ponga de relieve lo absurdo y lo siniestro de la violencia como exaltación de la identidad nacional. Hacia el final de *Historia Argentina*, Rodrigo Fresán relee su obra a la luz de estas contradicciones:

Comencé retomando el galope desesperado de dos gauchos perseguidos por una maldición india; gauchos minimalistas que, ahora lo comprendo, eran transparentes metáforas, obvias mutaciones que se habían desprendido de un funambulesco dúo de desaparecedores profesionales de personas. Peleé en el Atlántico Sur, morí en Nueva York, cociné en Londres, contemplé la más fría y definitiva de las bellezas patrias y fui portador de la peor de las suertes posibles. Fui hombre de ciencia y hombre de acción. Traicioné y me traicionaron (Fresán, 1993: 225-226).

He seleccionado un relato –o capítulo- de esta obra, titulado “La soberanía nacional”, que narra desde tres puntos de vista -con su correspondiente narrador homodiegético- un episodio de la guerra de las Malvinas, que fue la lucha por la soberanía de estas islas entre la República Argentina y el Reino Unido, entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982, fecha de la rendición argentina. El relato aludido por el texto es la narración heroica de los hechos de guerra y en concreto de esta guerra; el primer narrador, Alejo, un soldado del ejército argentino, relata su encuentro con un gurkha (los gurkhas son un batallón de origen nepalés que lucharon en las Malvinas y que según ellos aceleraron la victoria inglesa por el temor que producían en el enemigo sus técnicas guerreras como cortarles la cabeza con el cuchillo curvo para desmoralizarlos, y que hace poco protestaban frente a Gordon Brown porque, pese a haber combatido como soldados de primera clase, eran tratados como ciudadanos de segunda y jubilados de tercera), al término del cual se le dispara accidentalmente el fusil; el segundo narrador, otro soldado argentino fan de los Rolling Stones, nos revela que el gurkha murió; y finalmente, el tercer narrador, otro soldado argentino del mismo batallón que los anteriores, revela que el segundo, el fan de los Rollings, fue encerrado durante una noche por robar chocolate, que se la pasó cantando a gritos y que

amaneció desorientado y amoratado y que tal vez le tuvieron que amputar los pies aunque “A mí no me consta” (Fresán, 1993: 99). Como guinda nos revela que él mismo, el tercer narrador, ha matado a su propia novia y a un amante de ella. Éste, por cierto, es el único de los soldados realmente partidario de la guerra.

Evidentemente es una parodia porque la narración comienza con una escena en que los soldados se leen unos a otros las cartas a novias, familias y amigos, porque saben que nunca llegarán a su destino; y la mayor paradoja es que el argentino Alejo, el primer narrador, escribe a Londres, a su hermano mayor (luego nos dice que parte de su familia es inglesa). El primer narrador cuenta el encuentro con el gurkha en clave deliberadamente cómica: lo primero que piensa el narrador cuando lo ve es en pedirle un autógrafo, pero se acuerda de que “los gurkas cortaban orejas, o al menos eso dicen” (Fresán, 1993: 92); el gurkha abre la boca para hablar como Bugs Bunny; lo cual pone de relieve el absurdo de la escena y de su génesis; los dos forcejean para ser el prisionero del otro: Alejo, el narrador, deja caer el fusil y se lleva las manos a la cabeza, y el gurkha se parte de la risa porque dice que hay una confusión, que el prisionero es él. Pero Alejo reivindica su condición de prisionero, pues, piensa, en realidad quiere que le encierren en una habitación hermética de acorazado o en el Queen Elizabeth, porque él necesita ese lugar para poder pensar tranquilo; ambos se dan argumentos delirantes para que él otro les haga prisioneros: Alejo habla de la convención de Ginebra a su favor, pero el gurkha protesta que él no es supersticioso, que deje eso para los adoradores de la diosa Khali; el gurkha intenta ser entendido hablando “en mayúsculas” o invirtiendo el orden de las palabras: “prisionero yo soy” (Fresán, 1993: 94); pero en realidad la confusión no se debe a la lengua sino a un desfase en el código: el gurkha habla inglés y el protagonista también, y además escribe cartas a Inglaterra; al final, desafortunadamente, el fusil se dispara y mata al gurkha para no contradecir la fama de gafe del narrador.

El segundo narrador se ha hecho soldado para que le hagan prisionero e ir a Londres y conocer a los Stones, sobre todo a Mic y a Keit, tal como se escribe en el relato; cuando traen al gurkha muerto le da mucha pena y dice “pobre flaco”, “Venir a morirse tan lejos” (Fresán, 1993: 95). A pesar de eso, se quiere hacer una foto con él

para mandársela a la novia; habla activando las referencias rock y pop: “Es sólo rocanrol, pero me gusta” (Fresán, 1993: 94-95), “peint it blac”, “I can get nou –tananán-, I can get nou –tananán- satisfacshon, nou satisfacshon” (Fresán, 1993: 95); lo más significativo es que cuando se entregue piensa primero hacerse el herido, irse para un lado y decir “meic lov not uar”: llevará esto a las últimas consecuencias, “Porque la idea es que me lleven prisionero a Londres, esperar que se acabe el tema éste de la uar, y entonces sí, pase para el concierto de los Rollings y la gloria, man” (Fresán, 1993: 95-96); pero por el momento sabe que no puede decirlo “Tengo que jugarla viva la patria, alta en el cielo, tras su manto de neblina, se entiende, ¿no?” (Fresán, 1993: 95), palabras que aluden a dos himnos de la patria argentina: “Aurora” (el himno a la bandera) y el “Himno de las Malvinas argentinas”. Para coronar el absurdo de este batallón con héroes rendidos de antemano, el sargento que lo comanda es el sargento Rendido.

En cuanto al tercer narrador, quiere ser un héroe y tiene un discurso paródico de los relatos heroicos pero que él toma en serio, al contrario de los otros: “Nuestra bandera jamás ha sido atada al carro del enemigo” (Fresán, 1993: 96), adora el uniforme que cuida amorosamente, “el uniforme es la piel del soldado” (Fresán, 1993: 97); tiene una estrategia para la guerra al contrario de los oficiales: “un auténtico guerrero siempre debe pensar que va a perder” (Fresán, 1993: 97). Critica a los otros y cómo tratan el uniforme, sueña con la Gran Batalla y la victoria definitiva tras todo lo que ha hecho “por la patria querida, por la madre patria” (Fresán, 1993: 97). Pero este narrador introduce en el relato un corte en el contenido que es también un corte en el tono: cuando llegamos al tercer narrador se nos hiela la risa, porque paralelamente a sus sueños heroicos él se va preguntando si habrán encontrado a la pareja que ha asesinado en un departamento: se trata de su novia y del muchacho con el que la ha encontrado. El sueño de la Gran Batalla, que dice tener desde los cinco años, se contamina siniestramente en su relato con la presencia de los otros dos narradores, sobre todo el segundo, y de la pareja asesinada. Aunque Rendido lo despierta para anunciar una victoria que contraviene la historia oficial y el final del cuento es una irrisoria exultación del narrador siniestro: “La venganza es mía, dijo el Señor” (Fresán, 1993: 100).

Con la contraposición de los tres relatos, el texto señala la globalización creciente ya en la fecha de escritura: las referencias de los paródicos soldados argentinos son inglesas, mientras que los que luchan en el bando inglés no son ingleses. Esto desarticula y subvierte aún más el discurso paródico del verdadero soldado argentino, y lo inscribe en un eje de maldad absurdo, como si el único que pudiera creerse la guerra fuera un enfermo. Si los soldados argentinos son más ingleses que el soldado inglés, que es nepalí, es que algo falla, y, como dice Alejo: “todo esto era una pesadilla [...] porque la existencia de un gurkha que imite a Bugs Bunny era aún más imposible y ridícula que toda esta guerra junta” (Fresán, 1993: 92).

La eficacia del cuento radica justamente en presentar el absurdo de la guerra a través de la conexión entre los tres relatos. El discurso oficial de la nación, aludido en los himnos, propone una verdad que no encarna ni siquiera en los desorientados y asustados oficiales, aún menos en el sargento Rendido, sino en un enfermo.

El siguiente relato es *Coyote*, de Juan Villoro (México, D.F., 1956), que empezó su escritura con cierta conexión con el movimiento mexicano de “la onda”, con sus visos contraculturales y rockeros, aunque Villoro es más joven que sus componentes; luego siempre ha combinado en su literatura una cierta obsesión, a menudo ligada a imágenes prehispánicas, por releer los estereotipos de la mexicanidad de manera irónica, con temas existenciales, éticos, y hasta metafísicos. Él mismo se confiesa irónicamente una especie de mexicano profesional, desde que en el Colegio alemán era el único mexicano obligado a explicar a sus compañeros alemanes la cosmovisión prehispánica, incluidos los sacrificios. En “La frontera de los ilegales” (1995), Villoro reconoce un cambio en las referencias identitarias, que se fragmentan y se hacen provisionales, de manera que es imposible crear una imagen nítida de lo mexicano.

El cuento “Coyote” (de *La casa pierde*, 1998), relee en primera instancia un relato de iniciación, en el que un grupo de amigos viaja al desierto para buscar peyote, el cactus alucinógeno. En el relato, narrado en tercera persona por un narrador heterodiegético, para el protagonista, Pedro, se trata de la repetición imposible de un

pasado rito iniciático, cuando se amaron con Clara en el “alto desierto”, y se pregunta a través de la voz del narrador “¿adónde se fugó la energía que compartieron, la desnuda plenitud de esas horas, acaso las únicas en que existieron sin consecuencias, sin otros lazos que ellos mismos?” (Villoro, 1998: 65); la repetición también, quizás, de la sensación de complementariedad que les ha proporcionado en otra ocasión el peyote. Pero la rutina y la ciudad los han vencido y Clara cree que la única manera de volver a la plenitud compartida es volver al valle, donde transcurre el relato. En realidad, el único de los dos que vuelve con todas las consecuencias es Pedro, puesto que se adentra en territorio desconocido y pasa por una verdadera iniciación. La historia narra cómo los seis amigos viajan en tren al desierto –ni en el tren bala que hubieran deseado tomar dada la lentitud del normal, sino en uno lento, ni a pie como los auténticos peregrinos del peyote-, cómo encuentran en el tren a unos cazadores lugareños que les muestran a la vez curiosidad y desconfianza, y cómo, inesperadamente, al bajar, uno de ellos regala un cuchillo a Pedro, y cómo se dispersan los seis amigos pues “cada quien tenía que encontrar su propio peyote” (Villoro, 1998: 70). Pedro entonces se adentra en el tórrido y calcinado desierto y se pierde. Cree ver a los huicholes, los indígenas que hacen su peregrinación ritual hacia el peyote, pero a quien ve en realidad es a los depredadores de plantas del desierto y se encuentra en medio de un fuego cruzado; llega a desarrollar estrategias de supervivencia (come tunas, se cura con sábila) y en un momento sorprendente se encuentra cara a cara con un coyote cojo (víctima de un tiro de los depredadores) que le ataca. Pedro entonces recuerda inconscientemente el cuchillo, lo empuña y mata al coyote, después de lo cual lo despelleja trabajosamente y emprende el camino con la piel a sus espaldas. Consigue volver pero es recibido con susto, reproche, frialdad y asco por sus amigos, y en especial por Clara. Uno de ellos, el encargado de cuidar a la expedición porque no toma peyote, le aconseja que entierre al coyote y después de hacerlo Pedro se duerme, con la única satisfacción de haber vuelto y estar vivo.

El relato alude paródicamente a otro relato de iniciación, el del viaje que los huicholes hacen cada año por el desierto para encontrar peyote. Esta peregrinación tiene connotaciones míticas e iniciáticas, pues, según Rajsbaum Gorodezki, “Los mitos hablan de cómo los antepasados huicholes eran atacados por águilas y jaguares en sus

peregrinaciones a la tierra del peyote” (Huicholes / Wirraritari o Wirráríka). En su mitología, “El maíz y el venado representan el sustento vital, en tanto que el peyote es el medio más importante para trascender el mundo profano y la manifestación material más obvia de lo sagrado” (Huicholes / Wirraritari o Wirráríka). En este sentido, la peregrinación conecta con lo numinoso: “Durante la temporada de sequía se realiza la peregrinación a Wirikuta, la tierra del peyote, considerada como un lugar sagrado donde moran los dioses. El objetivo de la peregrinación es doble: recolectar peyote para las ceremonias y hallar a los dioses para “encontrar la vida” (Huicholes / Wirraritari o Wirráríka).

Según Aguilar, los peregrinos se acercan en la noche a Kallumari, el venado que se convertirá en el peyote, y al amanecer se pintan ritualmente para ser reconocidos por los dioses y acceder a lo sagrado con el consumo del cactus. Rompen el ayuno en el que están sólo con el peyote repartido por el maracame, quien ha sido capaz de de “ver” la transformación en divinidad luminosa y de “cazar” a ese venado convertido en peyote, de sacrificarlo y absorberlo en su materialidad sagrada. “Regresan después al hogar, junto a sus hijos y esposas. Llevan consigo al divino luminoso, cargan, para la última y quizá más significativa fiesta del período de luz, el peyote que será entregado a la comunidad” (Aguilar). Esta vuelta a la comunidad implica también compartir, en un ritual frente al fuego, lo ocurrido durante la peregrinación, mojar sus ofrendas y sus rostros con la sangre de un animal sacrificado, y consumir todo el peyote, articulando así la dimensión divina y la humana.

Esta épica y mística peregrinación es aludida varias veces en el relato como algo lejano y fugaz: los cazadores que encuentran en el tren les dicen con tácito reproche que “los huicholes no viajan en tren. Caminan desde la costa” (Villoro, 1998: 67), como alusión irónica al turismo espiritual de esta comitiva ciudadana; se contraponen la dura realidad sin esperanza de las gentes que encuentran en el tren con la mención banalizada al realismo mágico que hace Julieta —“Pedro se preguntó en qué momento aquella imbécil se había convertido en una gran amiga”, (Villoro, 1998: 63)—, luego se apunta la relación de despojo, “la idea del desierto saqueado le daba vueltas en la mente” (Villoro, 1998: 70) a Pedro, aunque piensa en el tráfico de animales y en el

saqueo de plantas y no tan conscientemente en su propio saqueo de cactus iniciáticos. Cuando Pedro se pierde, ve lejanas procesiones —“Huicholes siguiendo a su maracame, tal vez”, (Villoro, 1998: 72)—, e imagina que “de noche celebrarían el rito del fuego donde se queman las palabras” (Villoro, 1998: 72), y más tarde el sitio por donde avanzarían los huicholes, pero nunca los encuentra, ni siquiera sus huellas en el altar de piedra, donde se tiende Pedro en una postura que evoca el sacrificio. En cambio, ve a los saqueadores de plantas con sus máquinas. En su peregrinar, los cactus se convierten en enemigos o en alimento, pero pierden su poder alucinógeno; el único éxtasis es el del sol que quema sus párpados, la soledad sin fin del que recorre un círculo infinito y la exultación absurda de caminar con la piel del coyote desollado, como Xipe Tótec (Villoro, 1998: 76). Cuando llega está en otro estado y en otro lugar del de sus amigos, y no tiene sentido contarles su aventura. La parodia, claro, es crítica no tanto con el rito iniciático de los huicholes como con su repetición turística; algo cuyo antecedente Villoro ha situado en los años jóvenes de su propia generación:

Al salir de la preparatoria me encontré con un tercer mito: si no todos los mayas eran genios ni todos eran pacíficos al menos todos eran mágicos. Después de varios años de psicodelia y jipismo, mi generación quedó lista para vivir de cara a los encuentros trascendentales, a los instantes luminosos que justificaran exclamaciones como “¡qué loco!” o “¡muy mágico!” Después de oír *Magical Mystery Tour* unas mil veces, el equivalente a tenerlo inyectado, uno estaba dispuesto a encontrar un chamán en cada indio. En México, la Otra Realidad promovida por la psicodelia significaba un viaje al pasado: seguir las rutas sagradas de los zapotecas a Huautla y de los huicholes al Quemado, entrar en contacto con las tradiciones ancestrales que seguían latentes a pesar de los sucesivos imperios del hombre blanco. *Las enseñanzas de Don Juan*, de Carlos Castaneda, tuvo tanto éxito que alteró las rutas de Transportes del Norte de Sonora: cada día eran más los aprendices de brujo que iban al desierto (Villoro, 1989: 109-110).

Se presenta así una contradicción entre la liberación espiritual de unos mexicanos urbanitas y el hacerlo a costa de los otros mexicanos, sin verdadera comunicación con su mundo. Pero la representación de esta -falsa- comunicación apela en cierto modo a un relato fundacional de la nación mexicana, perpetuado en el relato de la nación mestiza en que las diferentes etnias se encuentran sin conflicto, un relato que propaga el discurso de la revolución mexicana y que Vasconcelos lleva a las últimas consecuencias en *La raza cósmica* (1925). Según la irónica versión de Villoro, el mito de

origen de la nación mexicana pudo leerse en este mismo sentido, el de la coexistencia de los opuestos. Se refiere al conocido mito de la búsqueda de una imagen, la de un águila devorando una serpiente, para hallar el lugar donde debía fundarse la nación azteca, y los rastros de esta historia “en narraciones modernas de los indios huicholes, donde el enfrentamiento entre los animales representa la pugna del sol (el águila) por dominar el agua (la serpiente)”, de acuerdo a López Austin. (Villoro) La visión de esta escena sobre un nopal, en un islote del Valle de Anáhuac, habría dado lugar a la fundación de la ciudad y de paso a “nuestro escudo nacional, el único que incluye un acto de depredación”. Pero,

Para matizar esta violencia fundadora, la más célebre canción que trata de nuestro escudo incluye estas estrofas:

El águila siendo animal
Se retrató en el dinero.
Para subir al nopal
Pidió permiso primero (Villoro).

Villoro comenta irónicamente este sorprendente gesto cortés atribuido a la serpiente:

La letra captura la hermética cortesía mexicana. El ave de rapiña solicita licencia para subir al cactus en pos de la víbora. Los descendientes de los alucinados fundadores de la ciudad requerían de una traducción más llevadera del símbolo originario: el águila mata, pero es amable (Villoro).

Y ve en esta relación una imagen de la contradicción no resuelta en la vida mexicana, que es posible relacionar con una efímera posibilidad de coexistencia de lo diverso:

Aunque no están en buenos términos, el águila y la serpiente, fijos en la iconografía, muestran una cohabitación posible. Nuestro escudo captura el bronco instante de equilibrio donde la patria es criolla. Lo que vino después, la digestión voraz, no se menciona (Villoro).

El cuento de Villoro relee irónicamente y hasta con cierta amargura, que remite a la mencionada dimensión ética, la devoración del desierto, y quizás de los huicholes, por la modernidad; la lejanía entre éstos y los mexicanos ciudadanos e instalados en una modernidad contradictoria pero poseída. Pues, de hecho, la ironía del relato es clara: los huicholes y los blancos pisan el mismo territorio, pero la depredación del hábitat y

el desprecio de sus habitantes muestra el segundo momento, el de la devoración que ya no permite definir a la nación con imágenes integradoras.

En otra dimensión del intertexto, este relato que estamos analizando, visto desde un punto de vista literario, remite a otro famoso en el que subyace según creo el relato arquetípico de la iniciación en la patria profunda. Se trata de “El sur”, incluido en *Ficciones* (1944), de Jorge Luis Borges. En este relato, su protagonista Dahlmann elige la parte criolla de su identidad, la estancia, a duras penas consevada, de su madre en la Pampa; cuando, convaleciente tras un accidente en el que casi muere, vuelve a la estancia, debe pararse en un mesón del camino en el que es provocado por unos mozos; entonces un gaucho intemporal que parece dormido en un rincón le lanza un cuchillo y Dahlmann sale a la pampa a pelear con el arma que no sabe manejar.

La misma elección, más inconsciente en el caso de Pedro, de una pertenencia o arraigo en la parte más subalterna de la nación; la misma falta de habilidad para entrar en esa realidad y la misma inconsciencia, el mismo carácter de simulacro del contacto entre las dos partes, la misma victoria pírrica del protagonista y hasta las mismas figuras, en especial el cuchillo entregado por el lugareño. También una épica rescatada a pesar de todo como logro precario, tal vez un secreto que al personaje no le sirve, pero que cambia su destino; el relato de una epifanía irrisoria a partir de una entrada paródica de lo jerárquicamente superior en el mundo condenado. Así, el cazador del desierto que le da a Pedro el cuchillo, aunque de modo menos solemne le dice: “por si las moscas” (Villoro, 1998: 68), igual que el gaucho a Dahlmann, propiciará la misma acción: la entrada sacrificial en el país profundo.

En realidad, para Villoro (Sánchez Nettel, 2000: 236), la verdadera historia oculta es la del proceso psíquico del protagonista, su búsqueda casi inconsciente, sus motivaciones y consecuencias, pero esta dimensión de parodia de lo nacional puede ayudar a leer también ese nivel. Cuando Pedro mata al coyote siente una exultación que no podrá durar —“La exultación no repite su momento” (Villoro, 1998: 81)—, un triunfo y una comunión con Clara: “Vio el cielo estrellado. En otra parte, Clara también estaría mirando el cielo que desconocían” (Villoro, 1998: 81). Pero el resultado de su

victoria sobre el coyote es que lo pierde todo, así que el logro, si lo hay, es indescifrable; Clara diverge de su iniciación. Quizás, como los huicholes, Pedro entrega lo máspreciado para obtener un conocimiento diferente y un contacto con lo sagrado; pero no sabemos si lo consigue, sino que más bien parece un conocimiento irrisorio y un secreto inútil el que logra el protagonista. En todo caso, el territorio donde se asienta ha cambiado totalmente y eso a lo mejor es el inicio de algo. Podemos notar lo que observa Bradu: la absoluta falta de complacencia de Villoro hacia sus personajes y al mismo tiempo la profunda empatía con ellos, que a veces deriva en una ternura ácida.

El autor del tercer relato, Fernando Iwasaki (Lima, 1961), se autodefine de manera más insistente que Fresán como anti-latinoamericano tópico, y podría acercarse a en la órbita de *Mc Ondo* (la antología a cargo de Alberto Fuguet y Sergio Gómez en 1996, que pretendía una clausura de lo más estereotipado del *boom*, aunque en el caso de Iwasaki no hay ningún rechazo de esta tradición); en todo caso, Iwasaki comparte con algunos de esta generación una irrisión de los tópicos del discurso político de esos años, que a veces lo acercan a un discurso neoliberal a lo Mario Vargas Llosa. En *El descubrimiento de España* (1996), ironiza con la tradición política de izquierdas en Perú, en especial con Mariátegui, a cuyo discurso no se concede mucha más atención que al del famoso idiota latinoamericano de la obra de Montaner, Mendoza y Álvaro Vargas Llosa (1996).

En “*Taqui Ongoy*”, un cuento de *Un milagro informal* (2003), se relee un acontecimiento marginal de la historia de Perú, muy discutido históricamente pero cargado de valor simbólico resistente, que es el episodio del *Taqui Ongoy*, cuando, durante el reinado del penúltimo inca rebelde Titu Cusi Yupanqui (hacia 1560), se propagó un movimiento de resistencia liderado por Juan Chocne que apoyaba a la monarquía inca rebelde refugiada en Vilcabamba y que apelaba a la resurrección de todas las *huacas* (las deidades andinas), para oponerse al poder de los españoles y de su religión impuesta. El término *Taqui Ongoy* significa según algunos “enfermedad del baile” porque el movimiento implicaba que sus seguidores se entregaran al baile ritual y subversivo. La rebelión fue reprimida por el visitador Cristóbal de Albornoz, con

quien colaboró un indígena letrado que luego escribiría una crónica en que protestaba de la situación colonial, Felipe Guamán Poma de Ayala. En una lectura utópica, el movimiento sugiere la posibilidad fallida de otra nación fundada sobre la identidad indígena, pero no es exactamente éste el nudo que hace visible Iwasaki en el relato.

En este cuento, la parodia no consiste en narrar la historia de forma caricaturesca o irónica, sino de insertarla en un contexto en la que se la pone en paralelo con otra historia similar contemporánea, la de Ramiro Becerra, quien abandona su oficio de electricista para convertirse en el hermano Pablo, tercera encarnación de Dios entre los hombres y Guardián del Purgatorio, y emprende una lucha contra el pecado que representan entes tan diversos como el Fondo Monetario Internacional, Sendero luminoso, los gringos, la teología de la liberación, el comunismo... En un momento se compara a este culto con movimientos norteamericanos y de la tradición sh'ita del Islam iránico. Claro que todo esto implica también una hipérbole que acentúa la parodia, pero el procedimiento principal es el de la coexistencia.

El cuento está construido alternando párrafos relativos a los dos movimientos – el del *Taqui Onqoy* sigue los textos de los testimonios al respecto (como el de Luis de Olvera, clérigo presbítero, o el del propio Guamán Poma, ambos recogidos por Lienhard (1992: 186-189), y el otro parece más cercano a la ficción; y con este procedimiento se ven continuos paralelismos que mezclan lo neoliberal y lo neoliberador: los dos líderes son tocados por un choque eléctrico; una descarga uno y un rayo el otro; ambos huyen a la selva y son combatidos por una autoridad represora. Pero a veces el paralelismo es difícil de seguir: se entiende la reprobación colonial contra la herejía anticristiana del *Taqui Onqoy*, pero la reprobación moral de la sociedad moderna contra la herejía de los que luchan contra el pecado, porque a su vez estas sectas exaltan la promiscuidad y la perversión, parece rizar un poco el rizo de la comparación, aunque a lo mejor lo que se pretende es agudizar lo contradictorio del discurso social. Puede que ésta sea una manera de ridiculizar cualquier debate en términos exaltados, y eso explicaría que ambos discursos acaben siendo parodiados y parodiándose a sí mismos; de ambos huyen los adeptos y acaban con un asalto de la

autoridad, que la sociedad justifica. Los dos se funden en una venganza futura, lo cual cuestiona el valor subversivo del relato arquetípico que subyace a ambos, el del héroe de la resistencia que volverá. O bien se trata de un mero juego (el propio Iwasaki tiene otros mucho más divertidos), o bien se pretende que los dos relatos se interanulen al remitirlos, quizás inconscientemente, a otro sistema de valores, que implica que todos los fanatismos son malos y todas las utopías son sueños, lo cual, en su apresuramiento, no deja de sugerir un cierto discurso neoliberal. El unir una secta importada en paralelo con un movimiento contra lo importado podría verse como un socavamiento de todo fundamento utópico de la sociedad, como una parodia del fundamentalismo, pero también como una desactivación *a priori* del poder subversivo del pensamiento. O, tal vez, aquello que el relato parodia es la reprobación social, pero la mezcla de los dos discursos no deja mucho espacio para pensar en esta última hipótesis.

Así, las conclusiones quedan abiertas a la reflexión, pero podría decirse que el primer relato pone en juego una desactivación paródica de la lógica de las guerras nacionales, mientras que el segundo es un cuestionamiento de la convivencia idealizada como imagen de la nación; el tercero, finalmente, asimila la imagen marginal de “otra” nación posible con la irracionalidad de los fanatismos.

Obras citadas

AGUILAR, Enrique. “Huicholes, La mitología de un Pueblo”. *Pueblosdeamérica.org*. Web. Abril 2010.

BECERRA, Eduardo (1996). “Una hipótesis sobre la narrativa hispanoamericana de los 90, basada en las historias argentinas y viejos que leen novelas de amor”. En Paco Tovar (ed.). *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Lleida, Universitat de Lleida / AEELH, pp. 109-120.

BORGES, Jorge Luis (1944). *Ficciones*. Buenos Aires, Sur.

BRADU, Fabienne. “Albercas, de Juan Villoro”. En *Letras libres*. Web. Abril 2010.

RAJSBAUM GORODEZKI, Ari. “Huicholes / Wirraritari O Wirrárrika”. En <http://webpages.ull.es/users/fradive/practica/huich/huicholes.pdf>

FRESÁN, Rodrigo (1993). *Historia Argentina*. Barcelona, Anagrama.

FUGET, Alberto y Sergio Gómez (eds.) (1996), *McOndo*. Barcelona, Mondadori-Grijalbo.

IWASAKI, Fernando (2003). *Un milagro informal*. Madrid, Alfaguara.

---. (1996). *El descubrimiento de España*. Oviedo, Nobel.

LIENHARD, Martín (1992). *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas: desde la conquista hasta comienzos del siglo XX*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 186-189.

MONTANER, Carlos Alberto, Plinio Apuleyo Mendoza y Álvaro Vargas Llosa (1996). *El perfecto idiota latinoamericano*. Barcelona, Editorial Atlántida.

SÁNCHEZ Nettel, Guadalupe. "La baraja perdida". En Juan Villoro (2000). *La alcoba dormida*, México, D. F., UNAM.

VILLORO, Juan, "Espectros de la ciudad de México". En *Doletiana. Revista de traducción, literatura i arts*, 2008-2009. Web. Abril 2010

---.(1995), "La frontera de los ilegales". En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 24. Madrid, Universidad Complutense

---. (1998). *La casa pierde*. Madrid, Alfaguara

---. (1989). *Palmeras de la brisa rápida. Un viaje a Yucatán*. México, D. F., Alianza Editorial Mexicana.