

## ¡Mexicanos, al grito de relato! De la reescritura paródica de la nación a la negación burlesca de la patria<sup>1</sup>

MAURICIO ZABALGOITIA HERRERA  
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

No amo mi patria.  
Su fulgor abstracto  
es inasible.  
Pero (aunque suene mal)  
daría la vida  
por diez lugares suyos,  
cierta gente,  
puertos, bosques, desiertos, fortalezas,  
una ciudad deshecha, gris, monstruosa,  
varias figuras de su historia,  
montañas  
— y tres o cuatro ríos.

--José Emilio Pacheco, "Alta traición".

La probable identificación de una reciente situación postnacional en la realidad latinoamericana ha vuelto a poner en circulación problemas y cuestiones relacionados con la conformación de las literaturas nacionales. De este modo, y más allá de las formas canónicas o hegemónicas de las historias nacionales patrias, en el hoy es posible trazar recorridos alternativos por sobre la enunciación literaria de la modernidad. En el presente trabajo se esboza una aproximación al papel que el género relato ha venido desempeñando en la construcción de la nación mexicana (y por ende de su literatura nacional). Ahora bien, dentro de lo que se perfila como una actividad revisionista, se plantean momentos clave en los que el relato mexicano comienza a desplazarse hacia instancias postnacionales, sea desde la enunciación climáticamente moderna de una patria fracturada y desigual; desde la parodia y desestabilización de las narrativas históricas y morales de la mexicanidad; o desde la negación o supresión de la patria-nación misma.

The probable identification of a recent postnational situation in the Latin-American reality has renewed problems and questions related to the formation of national literatures. In this way, and beyond the canonical or hegemonic forms of the national and patriotic histories, it is possible nowadays to follow alternative routes over the literary enunciation of modernity. In the present work, a brief approach is conducted over the role that short stories have been playing in the Mexican nation process (and therefore of their national literature). Now, in what is seen as a new historicist approach, key moments are raised where the Mexican short stories begin to move to

---

<sup>1</sup> *Amb el suport del Comissionat per a Universitats i Recerca del Departament d'Innovació, Universitats i Empresa de la Generalitat de Catalunya i del Fons Social Europeu.*

postnational instances; from the enunciation of a fractured and uneven modernity, from parody and destabilization of historical narratives and the morals of the *mexicanidad*, or the denial or removal of the patriotic nation itself.

Palabras clave: relato mexicano; literatura nacional mexicana; relato postnacional; parodia, desestabilización y negación de la nación.

Key words: Mexican short stories. Mexican national literature. Postnational short stories. Parody, destabilization and denial of nation.

### Literatura nacional mexicana

La literatura mexicana, al igual que otras literaturas latinoamericanas, adquiere su estatus de independencia y aparente autonomía en un siglo en el que la modernidad occidental estaba consolidando los Estados-nación a través de contundentes movimientos nacionalistas, entre los cuales destaca el Romanticismo. Por este hecho, tal vez podemos decir que la literatura mexicana ha sido desde sus inicios formales una literatura de nación y en busca de esa nación que sería capaz de avanzar unida, a través de la historia, como una comunidad cohesionada. Este aspecto, además, parece otorgar una diferencia sustancial a ésta —y sus contemporáneas continentales— frente a otros constructos literarios y artísticos que pasaron de ser coloniales a postcoloniales. Las literaturas independientes de América Latina —territorio de identidad que nacería después— coinciden históricamente con determinados aspectos de una segunda modernidad, que es la que contextualiza a las independencias sudasiáticas o africanas, por ejemplo, y desde las cuales se han construido esos estudios postcoloniales que, y es lógico, no siempre pueden adaptarse a una subalternidad latinoamericana que más bien ha venido describiéndose como posoccidental (Rama, Mignolo). Podríamos afirmar que la noción de literatura mexicana es una noción *a priori* nacional.

En las primeras décadas del siglo XIX, mientras los criollos hispanoamericanos fundaban nuevas repúblicas sobre los restos del colonialismo español, la cuestión nacional ardía también en Europa, afirma Peter Elmore, “... y el nacionalismo (que suele imaginarse arraigado en tradiciones arcaicas y adhesiones telúricas) empezaba a

cuajar como lo que en realidad es: una ideología moderna” (Elmore). Esta condición nacional de las literaturas latinoamericanas lo es aún más bajo esos mecanismos románticos que, como expresa Bernat Castany, impulsaron el carácter instrumental de la razón y cierta aspiración a una universalidad abstracta de las ideas, eclipsando la ética de las naciones a la de los individuos (Castany, 2007: 81), pero dando pie, sin embargo –bajo esa lógica de contradicción moderna–, a que en décadas posteriores se fuera conformando la poderosa forma del autor individual, cuyo estilo único sería sublimado para luego ser imitado y parodiado.

Es posible, entonces, que la reciente preocupación “mundial” por una situación postnacional –resultado de esa tercera modernidad en crisis, de la globalización económica, la mundialización de la cultura y formas sofisticadas de neoimperialismo y neocolonialismo, entre otros muchos aspectos–, al estar directamente relacionada con el proceso de creación de las naciones americanas, pueda plantearse como una instancia acertada para desentrañar aspectos de una serie de historias literarias que se han escrito desde la preocupación identitaria nacional y la necesidad –tanto interna como externa– de conformar, además, una identidad continental: la literatura latinoamericana en el *boom* constituyó una especie de nación literaria más allá de las fronteras patrias. Ser un autor latinoamericano llegó, a lo largo del siglo XX, a equiparse a la posesión de un pasaporte para viajar a Europa o Estados Unidos.

Entonces, acaso, la novedad que aporta una perspectiva postnacional es la posibilidad del estudio de subalternidades y fenómenos postcoloniales, pero desde una particular instancia: la de la historización de los nacionalismos decimonónicos y de la consagración de una mexicanidad tan tradicional y mítica como moderna y su posterior parodia, burla y negación posmodernas. Ahora bien, no se está proponiendo aquí la intención de validar o no las tesis acerca de un contexto postnacional capaz de aglutinar las formas culturales y artísticas recientes; tampoco, aunque la recurrencia a la idea sea tan atractiva como necesaria, se está buscando aquí el proponer un nuevo campo de estudio de la literatura mexicana, y por ende la latinoamericana, desde lo que podría denominarse como un *nuevo historicismo nacional* –acaso como perspectiva, más que como disciplina. La cuestión es, más bien, el intentar determinar

en qué estado se encuentra la construcción (mítica, de fabulación, estereotípica) de una literatura nacional mexicana, a partir de ese género de enorme capacidad alegórica que muchas veces ha sido antesala a formas más totalizantes, el relato.

En términos generales, es posible identificar un relato con carácter nacional constructivo en lo que podríamos denominar la prehistoria nacional mexicana. En cuanto a esto, el excelente recorrido realizado por Carlos Monsiváis en el prólogo de su ya célebre antología de cuento mexicano, *Lo fugitivo permanece*, publicada en 1989 (momento ya de preocupaciones postnacionales), plantea muy bien la forma, fondo e intenciones de aquellos relatos enunciados en un tiempo histórico de conformación nacional. Como bien expresa Monsiváis, el cuento mexicano nace “tarde” –en la historia universal; relativamente pronto en la mexicana—, hacia la segunda mitad del siglo XIX y entre las conmociones que definen los rasgos de la nueva nación (Monsiváis, 1989: 11). En este entorno, el género nuevo se preocupa por los temas, escenarios, personajes y el habla “que hace su confuso debut” (Monsiváis, 1989: 11). En este tiempo de construcción, entonces, el cuento establece una conexión más inmediata entre emisión y recepción; responde ante vertiginosidades y necesidades de *documentar* la realidad. A grandes rasgos, estos primeros cuentos nacionales reiteran el color local –motivo nacional de enorme poderío—, presentan “personajes inolvidables”, el gusto por el paisaje –orgullo nacional es el Valle de Anáhuac, por supuesto— y el encomio de los buenos sentimientos (Monsiváis, 1989: 11); sentimientos creadores y fundadores, se entiende. Es así que ese primer cuento mexicano es, además de mexicano, romántico; y lo es no sólo por manifestar formas de pasión en una sociedad colonial que había sido represiva, sino porque en la narración de esas posibilidades sentimentales, en el habla y pensamiento de esos héroes y heroínas se materializan las aspiraciones patrióticas de los románticos mexicanos; su nacionalismo, progresista o conservador, toma forma en valores que van construyendo una idea de patria desde la educación sentimental. El relato decimonónico mexicano, sin embargo, parece concentrarse en representaciones de aspectos locales, pero con mayor intención epifánica. Lo que sí es posible rescatar de la propuesta de Anderson, en todo caso, es la idea de que la “imaginación” es el proceso principal que estas primeras literaturas activan en los lectores; la nación se

conforma cuando es imaginada, como una proyección, como un holograma creado por la mente de muchos lectores concomitantemente (Faverón).

Volviendo a este cuento fundacional romántico, Monsiváis hace ver cómo el amor y las pasiones se estrenan en una sociedad mexicana recién nacida, burguesa y de una “clase media” incipiente (Monsiváis, 1989: 12). Estos autores eran románticos pero también patrióticos, por ello sus tramas se desarrollan no en castillos y parajes europeos, sino en la nueva geografía nacional; en relaciones entre iguales o diferentes del reciente sistema estamentario —ése que nuevamente relegó lo indígena, a pesar de la vital implicación que los “antiguos mexicanos” tuvieron en la Independencia. Ahora, con la publicación de estos cuentos se inauguran aspectos como la noción de un lector meramente mexicano, categoría conformada en gran medida por mujeres de una burguesía reciente que “...disponen de más tiempo y en ellas la fantasía es su mejor cómplice” (Monsiváis, 1989: 12). ¿Pero en dónde está la fundación de la nación en estos cuentos de pasiones y amoríos casi siempre ilícitos? En *Foundational Fictions* (1991) Doris Sommer propone que durante el siglo XIX, justo después de las independencias, la narrativa del continente fue el principal campo de batalla para la extensión y coronación de los discursos hegemónicos nacionalistas promovidos por las élites criollas de cada uno de estos países (Faverón); lo interesante es que esta autora identifica estos impulsos fundacionales en ficciones de carácter romántico y ahí en donde las relaciones amorosas y eróticas entre los personajes —muchas veces de clases, grupos y etnias sociales diferentes— funcionan como procesos de representación del sistema nacional, a través de formas de reordenamiento en los intentos de vinculación y aproximación (Faverón); y se puede agregar que desde una instancia privilegiada, la de los discursos hegemónicos —los mexicanos criollos. Ahora bien, aunque la labor de esta autora está consagrada a novelas de largo aliento puede decirse que el cuento romántico mexicano conlleva procesos semejantes, ahí en donde más allá de la anécdota subyacen formas de aleccionamiento, citas a códigos de la realidad de enorme funcionalidad y penetración, como la religión; la noción de clase heredada del sistema colonial, aunque renombrada; y la aún más marcada separación entre lo que serían unos “nuevos mexicanos” —mestizos, protagonistas en las tramas, dueños de las formas de poder, incluida la lengua, y los sistemas culturales de

representación del mundo— y esos “mexicanos otros” —indígenas, campesinos, pobres, iletrados y poseedores de una forma de concebir el mundo tan mítica y fervorosa como incomprensible. En pocas palabras: en estas textualidades se representa una hegemonía mexicana frente a una realidad otra, subalterna y periférica. Lo interesante, sin embargo, radica precisamente en los modos de representación y usos que la literatura nacional mexicana irá manteniendo con esa mexicanidad que no es la de la metrópoli, pero que sin embargo logrará conformar un universo funcional y reconocible, dentro y fuera de las fronteras nacionales —sea como geografía a explorar y fabular; sea como exaltación nacional y patriótica; sea como imagen de lo mexicano en el mundo.

Tras estos primeros esbozos de nacionalismo constructivo aparecen otras formas de relato. El llamado cuento “gótico” mexicano, contrariamente, parece sublimar determinados aspectos de lo colonial, ahí en donde nobles y virreinas se presentan como formas híbridas de lo nacional mexicano, como leyendas de un pasado fantástico que México *también* posee, al igual que los países europeos, aunque con sus peculiaridades míticas prehispánicas, todavía no reconocidas del todo, y aún no como relatos de solución a encrucijadas y crisis modernas. Cabe destacar que la imagen de México —concebida ésta como una representación mental y discursiva de la nación— construida por los autores de cuentos fantásticos se materializa a través de dramas contundentes, “...la temperatura ideal de la narrativa es la tragedia” (Monsiváis, 1989: 14), y escenas pastoriles “mexicanas”. Este aspecto los une al resto de autores de relatos de finales del siglo XIX y principios del XX. Entiéndase: cronistas de costumbres —el cuento, género aún en conformación a veces es casi crónica (Monsiváis, 1989: 14)—, realistas campiranos, realistas urbanos y naturalistas. En éstos se concentran las posibilidades de una literatura nacional mexicana que hacia el cambio de siglo ya posee un poderoso factor de cohesión identitaria; “el interés”, dice Monsiváis, por *persuadir* al lector del horror que le circunda (Monsiváis, 1989: 14). Intención que, acaso, subsistirá con la problematización cometida por sobre el texto literario tras las vanguardias y la modernidad narrativa.

En lo que aquí interesa es importante hacer notar el nacimiento de diferentes mitemas del México contemporáneo y de geografías y personajes que luego llegarán a conformar poderosos imagotipos de identidad; es decir, esa cultura reprimida; la desigualdad social; el rencor de los subalternos; el “campo mexicano” como espacio privilegiado, tanto de representación realista y áspera como de fabulación mítica y sobrenatural. Como espacio mexicano, el universo rural comenzará a poblarse y repoblarse primero en mundos de violencia y venganza –el relato de la Revolución Mexicana—; después en esa “narrativa indigenista” que no es otra cosa que una reinventada forma de aproximación del mestizo metropolitano a ese otro ente nacional, ahora sublimado. Estos últimos cuentos destacan por su tristeza y marginalidad, pero desde una óptica paternalista que no escapa al miserabilismo y la visión folclórica (Monsiváis, 1989: 19). Sobresale Francisco Rojas González y la desgarradora historia de aquel niño ciego cuyo consuelo es que ya nadie lo llamará tuerto (Monsiváis, 1989: 19). Volviendo a esa otra escritura que logra conformar una mexicanidad, la de la Revolución Mexicana, ésta aparece para transformar la imagen que los mexicanos cultos, los que leen, tiene por sobre sí mismos –bajo ese principio de la identidad que Joep Leerssen ha identificado como “móvil” y “cambiante” de acuerdo a las prácticas discursivas cometidas por sobre las imágenes que constituyen dicha identidad (Leerssen, 2007: 343)—, pero en un nivel que podríamos llamar mítico nacional, puesto que en la práctica el desvelamiento de las duras condiciones y brutalidades del conflicto agrario acaso sirvió para marcar aún más las diferencias entre lo que ya podemos llamar “dos Méxicos”. Ahora bien, estos relatos que irrumpen en las letras nacionales desprestigian el realismo idealizado de “buenas intenciones” (Monsiváis, 1989: 13) y destierran casi por completo –o lo suprimen momentáneamente— el México dibujado por los poetas modernistas en sus afanes de nacionalismo cosmopolita. La inaugural novela *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela insta una manera específica de narrar, pero también otra forma, hegemónica, de concebir al campesino indio.

El relato de la Revolución Mexicana se convierte en forma solucionadora de un conflicto nacional incómodo, mitificado y vuelto épica; se convierte además en manantial de tipos, clichés, imagotipos y estereotipos que reinarán, desde instancias

más o menos acertadas; más o menos funcionales; más o menos caricaturizadas o sublimadas, a lo largo de gran parte de la historia de la literatura nacional mexicana. Y, prácticamente, como se verá, se tendrá que esperar hasta las últimas dos décadas del siglo pasado para que este espacio sagrado nacional —no sólo en su forma directamente revolucionaria, sino en toda esa serie de variantes rurales, campesinas y costumbristas posteriores— pueda ser verdaderamente destronado, parodiado y hasta obviado.

Y es así que para el primer tercio del siglo de la modernidad literaria mexicana, la nación ya posee una identidad inequívoca y sólida, bien representada en sus artefactos culturales y artísticos. Otra cosa es que esta identidad nacional se conforme a partir de la división social, la fractura entre sus miembros y la aceptada irreconciliabilidad entre unos y otros. ¿Puede funcionar, entonces, una unidad rota? Este es el “problema” mexicano que los autores modernos intentarán resolver, muchas veces a través de logrados y célebres relatos.

#### La broma de la literatura frente a la broma de la historia

El México moderno, industrializado y marcado por el progreso impulsado por Lázaro Cárdenas, se abre entonces al mundo como nación repleta de promesas; para lograrlo, las élites hacen un intento por cosmopolitizarse aún más y es así que aquella fragmentación interna se acrecienta, o reinventa, con la puesta en marcha de un proceso de internacionalización del y de lo mexicano. Como bien apunta Monsiváis, sigue predominando una “idea nacional” —un fuerte sentimiento de “pertenencia” (éste, de hecho, es uno de los constructos nacionales de mayor penetración en la cultura mexicana)—, pero bajo determinados principios y estamentos. Aparece entonces un nacionalismo cosmopolita y moderno que quiere dialogar “de igual a igual” con las naciones poderosas e influyentes. El México central, urbano y culto —pero también ese México en “vías de desarrollo” al que se cuelgan miembros de clases sociales *más cercanas* a lo indio que a lo europeo, pero aún mestizos— desea pertenecer a la actualidad mundial. Entonces, “¿qué es ser mexicanos? Si ser mexicano es conformarse con lo que hay, a la élite no le atañe la oferta, éste es el momento de

atender a lo que se escribe y se pinta y se piensa en todas partes” (Monsiváis, 1989: 20). El nacionalismo cultural, revolucionario, campesino, va desplazándose. Esto en los ámbitos gubernamentales; en los aparatos de poder; en los medios masivos de comunicación, educación y aleccionamiento (recordemos que la dictadura del Partido Revolucionario Institucional, con toda una serie de imagotipos y estereotipos identitarios bien específicos, aparece para permanecer más de 70 años en las estructuras de poder político y discursivo); sin embargo, en la literatura –suerte de reducto cuestionante y desestabilizador— relatos como los de José Revueltas, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco –esto por nombrar sólo los más célebres en la historia de la nación de las letras mexicanas— aparecen como indicadores de una crisis de credulidad en los grandes relatos de la mexicanidad; crisis que como es bien sabido irrumpe en una modernidad ni acabada, ni resuelta, ni uniforme, a pesar de los esfuerzos de una “inteligencia nacional” –Samuel Ramos y su “filosofía de lo mexicano”; Octavio Paz y la encrucijada entre tradición, modernidad y mexicanidad; Fuentes y la propuesta del nuevo hombre mestizo, resultado de la reescritura de la historia mítica, prehispánica y colonial, etc.

Puede decirse que cierta obsesión de trascendencia universal, desde lo mexicano, es a la que aspira la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX –ya sea desde la historia de la nación, desde la idea misma de nacionalidad o desde la funcionalidad y alcance de símbolos y mitos patrios. Pero ante estos totalizantes proyectos solucionadores, llevados a cabo desde géneros de largo aliento como la novela o el ensayo, el relato que nace en la segunda mitad del siglo XX mexicano, y en un país que es ya reconocible dentro y fuera de sus fronteras, parece comenzar a incomodarse ante la idea de esta nación con la que la historia ha sido particularmente injusta –sentimiento tan continental como universal, pero que en este punto se convierte en *cuestión mexicana*, acaso ya de revisión identitaria, y por eso es ya forma de un primer momento postnacional. En cuanto a la imagen de México, el muralismo se ha encargado ya de construir un edificio más o menos sólido en el que una identidad nacional se ha nutrido de alteridades, discontinuidades históricas y utopías socialistas; el cine hará lo mismo pero desde comedias que convierten lo mexicano en

producto de consumo folclórico o en dramas que intentan una y otra vez legitimar valores estereotípicos de un sistema desigual e injusto, pero moral y religioso.

Puede decirse que se inaugura una forma literaria con afán de *inmanencia* (López-Parada); es decir, un *ser mexicano* como realidad que perdura en el interior del mismo ser. De este modo, encontramos un Fuentes novelista que busca en la mitología prehispánica las formas más nobles y heroicas del mexicano en el tiempo cosmogónico y rebusca en la historia colonial modos dignificantes del mexicano mestizo, invitando a la conciliación, aunque sea desde una forma de autoparodia, ahí en donde este proceso de ironización muestra cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas, además de las consecuencias ideológicas que se derivan tanto de la continuidad como de la ruptura (Hutcheon). Por otra parte, un Fuentes cuentista *suspende la modernidad* (Domínguez, 1991: 30) impulsada por la trascendencia y emplea con maestría paródica en “Chac Mool” (1954), por ejemplo, las enseñanzas de los que, por consenso, parecen ser los tres grandes cuentistas —y aquí se pueden ya llamar relatos— de este tiempo de dudas por sobre ese México unido por fragmentos. En primer término, Juan Rulfo y la configuración de un “relato rural” — *El llano en llamas* (1953)— que inaugura y cierra al mismo tiempo la posibilidad de fabular un territorio mexicano puro, desde la solemnidad más escueta y desde el drama existencial más simple; y que se materializa en geografías de un México árido; entiéndase ese llano infértil que les es entregado a los campesinos en “Nos han dado la tierra”; relato en el que la broma de la historia resulta ser particularmente despiadada; o la presentación, por fin, desmitificada, esencial, de esa forma de ser del mexicano indio —vengativo, taimado, violento—, sin paternalismos centrales o armazones teóricos en “La madrugada” o “El hombre”. Ahora, Rulfo lleva a cabo una “fijación” del subgénero (López-Parada), sí, aunque, paradójicamente, abre la posibilidad del pastiche rural mexicano posmoderno para las generaciones posteriores. Luego estaría Juan José Arreola —*Confabulario* (1952)— y el mito de la escritura perfecta a través de una subjetividad poética que busca ironizar y parodiar las alegorías nacionales —tanto rurales como urbanas— en las que se sostiene la frágil modernidad mexicana —de la burla del progreso y la despersonalización del yo *mexicano* en “El guardaguasas” a la paródica puesta en crisis de los estereotípicos

*valores mexicanos* de provincia en “Un pacto con el diablo”. En tercer término, José Revueltas –*Dios en la tierra* (1944)— y la pesadilla patria (López-Parada, 2001) en esos relatos en los que México es un mundo abandonado, miserable y fragmentado, sujeto a fuerzas teológicas y míticas destructivas; a violentas creencias y poderes de un ser mexicano que parece ser el sincretismo de la culpa y la fatalidad histórica. Si el llano en Rulfo es ese “duro pellejo de vacas” (Rulfo, 1950: 41) desolador e infértil, en “Dios en la tierra” es la materialización del odio divino, del odio de la patria mexicana por sobre sus propios hijos. En cuanto a los relatos que estas tres escrituras representan hay cierto consenso (Lauro Zavala, Esperanza López-Parada, Héctor Perea, Christopher Domínguez) en la posibilidad de que dichas instancias hayan mostrado técnicas, modos y límites de la fabulación, clausurándolos al mismo tiempo; relegando para siempre, de algún modo, el relato mexicano a esas tres maneras de ficcionalizar. La nación moderna nace para morir en estos relatos.

Volviendo a “Chac Mool” de Fuentes, éste presenta la posibilidad de la parodia; la broma de la historia es ahora percibida desde la ironización de las fuerzas mexicanas de la historia. Viejos mitos que antes habían articulado la identidad mexicana, al presentarse la posibilidad de ser parodiados, muestran el hecho de que el México de medio siglo está inevitablemente separado del pasado, siguiendo la definición de Hutcheon. Se inaugura así un encuentro entre discurso alegórico nacional y solemne, con otro lúdico que comienza a interesarse por la desestabilización de los constructos y símbolos de una patria que anuncia ya su eterna condena: ese perpetuo “estar en crisis”. Como bien ha relacionado López-Parada, “La fiesta brava” (1971) se inscribe en esta nueva tradición en la que ciertos fantasmas del *pasado nacional* parecen resurgir para hacer ver la imposibilidad de una idiosincrasia patria homogénea. Este tipo de relato postnacional, lo sería entonces por su afán paradójico; por llevar a cabo una relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia (Hutcheon). Y Podríamos estar, en esos momentos, ante un relato que va conformando una literatura postnacional que lo es sin saber o querer serlo. Lo primordial, además, en este tipo de relatos que ya experimentan con los límites de la fabulación canónica sería su capacidad para detener el desarrollo, el progreso, el proceso de modernización de la historia nacional literaria. Volvemos a esa *modernidad*

*suspendida* que Domínguez Michael compara a la desintegración de la tragedia antigua en sátira menipea, y que aquí, con ojos historicistas, con especial atención a cuestiones de discursividad nacional, podría verse como el fin de toda posibilidad de construcción de la identidad nacional y el principio de una serie de formas de representación postnacional. Son esos relatos que ya no encuentran la salida a sus propias trampas (López-Parada).

### Escribir México como extranjero

Ahora bien, dejando por un momento en suspenso esa posibilidad de dar por inaugurada la literatura postnacional en la década de los cincuenta desde la identificación de algunos aspectos primordiales, como el de la creación de una geografía-imagen mexicana pura rural, cerrada desde el momento de su emisión; el de un acto de destrucción de los sistemas y poderes nacionales a través de una escritura perfectible; el del destierro de lo mexicano a un universo fatídico y condenado *a priori* a las fuerzas del odio, de la subalternidad; o el de esa posibilidad lúdica, que en su afán cuestionador, experimental y desestabilizador, clausura todo movimiento, podemos hacer un paréntesis a través de una serie de prácticas de relato que más bien tienden a situar la mirada *más allá* de la problemática obsesión identitaria; más que el esbozo de lo local les tienta lo extranjerizante (López-Parada). Aquí, tras la encrucijada entre tradición y modernidad o los intereses por crear una nación y luego desarticularla, parece interesar más la idea de una identidad internacional (López-Parada) que se nutre abiertamente de lo *otro*. Si se vuelve a la idea de nación, aquí más que nunca encontramos esa fractura indisociable; ese México que hegemónicamente es uno, pero a costa de obviar, suprimir y marginar otras realidades mexicanas. Y tal vez sea cierto que la narrativa de autores como Alberto Ruy Sánchez —fascinado por desiertos africanos—; o los relatos oníricos, burgueses y urbanos de Jaime Moreno Villareal nada tengan que ver con fuerzas históricas de conformación y destrucción del ser mexicano o del territorio, geográfico y literario que éste habita. Y por ello, este tipo de escritor, al deslindarse del problema mexicano, ha sido acusado más de una vez de *malinchista*, compleja forma de ser mexicano sin querer serlo. En otro relato de *Los días enmascarados* (1954), “Las dos Elenas”, Fuentes pone en voz de un personaje una

frase que ya se ha conformado como emblema de la mexicanidad literaria posterior a la cumbre moderna: “Tenemos que ir vestidos de murales mexicanos. Más vale asimilar eso de una vez” (Fuentes, 1989: 134). Y en este *tipo* de relato surge, acaso, una nueva posición ante lo mexicano, sólo que ahora en un afán por representar —e interpretar lúdicamente— los manierismos de una clase social culta y urbana que quiere demostrar que forma parte una tradición cultural identitaria bien arraigada en la comida, en ciertas maneras y rituales, en la historia del arte y de las letras mexicanas, pero al mismo tiempo *está en la modernidad*, tomada ésta como un cúmulo de modas y actitudes que reflejan el progreso de un México central, bien situado en las tendencias.

Volviendo a esa frase del relato, no todos los autores parecen querer cumplir la condena. Importante es recalcar que es también después de los años 1950 —desde el mandato de Miguel Alemán— cuando una mentalidad capitalista “a la mexicana”, porque nunca se deja del todo a lo foráneo, desplaza toda forma de nacionalismo (Monsiváis, 1989: 24) —el mexicano *es máscara*, bien decía Paz—; o lo engulle y normaliza. Estos autores “cosmopolitas” —fundados en sentimientos de desarraigo— crean mundos de ficción en relatos en los que México —como macrodiscurso omnipresente— o no está o está pero desde instancias no problemáticas (Sergio Pitlor es un buen ejemplo); finalmente, si estos autores publican —o incluso nacen— después del año 1968, es decir, en un tiempo en el que la nación rota vuelve a fracturarse; en el que se da una ruptura con la historia de lo nacional que ya no podrá solucionarse con discursos totalizantes —sí es que los hay—; tiempo en el que las últimas utopías modernas se dan de bruces con ese México que si se había disfrazado de Patria-madre, muestra su verdadero rostro y resulta ser un Estado represivo e injusto. En este tiempo, Lauro Zavala lo que descubre es un cuento posmoderno de carácter experimental que desde el humor y la ironía juega con las fronteras genéricas tradicionales, alejándose del tono solemne característico hasta entonces, ése que trata los grandes temas sociales —y aquí agregaríamos los “grandes temas identitarios”— y los problemas del intimismo desolador de los años cincuenta (Zavala, 2004: 15); intimismo, que, como se ha visto, es la primera manifestación de una escritura postnacional. Nace entonces un relato breve y fragmentario (Zavala, 2004: 18) que

cuando se aproxima a constructos que renuevan un poderoso sentido patrio –aunque sea desde la tragedia, como es el caso del temblor sufrido por la Ciudad de México en 1985—, lo hacen desde una forma de parodia que desmitifica aquello que se ha vuelto sagrado, intocable, y que acaso “desmexicaniza” los sucesos dramáticos que toda nación debe tener en cualquier punto de su historia. Y el ejemplo perfecto de este relato que es postnacional por su intento de desnacionalizar, es el desconcertante “Oficio de temblor” (1989) en el que Fabio Morábito –autor nacido en Grecia que acaso nunca pierde la capacidad de escribir México como extranjero— ironiza con la posibilidad de un temblor que es la amenaza latente y cotidiana en un mundo absurdo, constantemente suspendido ante la posibilidad de la destrucción y que vive esperando ese gran desastre que arrasará con todo lo creado. Se echa abajo así lo mitificado en la contemporaneidad, la tragedia nacional es desestabilizada bajo formas de significación que recuerdan precisamente a los alientos mitificadores de las retóricas precolombinas: la tradición vuelve a vengarse.

¿República Mexicana de las Letras?

¿Qué podría quedar de ésta en los relatos de jóvenes generaciones posteriores nacidas ya en la crisis eterna? La última intención utópica y contestaría parecía haber irrumpido con fuerza para muy rápidamente venirse abajo tras ese umbral incómodo que es el 68. La nación escrita en los relatos *de la onda* vuelve a ser una geografía fracturada, ahora por las irregularidades de un progreso que era evidente que no llegaría del todo frente a discursos con afán solucionador, libertario, igualitario. Y en medio de estas dos fuerzas –la de la realidad y la de la utopía— un México contracultural irrumpe en la escena *mexicanizando* el nihilismo internacional, autoparodiando las posibilidades de transgresión y la clausura del pasado bajo una lógica de contradicción –en este sentido la literatura de la onda recuerda mucho a los alientos de los primeros modernistas, fascinados y horrorizados por igual ante las posibilidades modernas— que exige al rock y a la estética *jipi* la convivencia con ritmos de orgullo nacional; y la clave está ahí; ahí puede sentirse todavía una identidad que, aunque postnacional por lúdica, paródica y contradictoria, desea mostrar un nuevo lenguaje mexicano –joven, híbrido—, resultado de caló urbano y anglicismo (Pavón,

200: XIX) y desea mostrar la pertenencia a un territorio –urbano, solamente; el campo es esa geografía que pertenece a los relatos de Rulfo— por el que se siente orgullo a pesar de su absurda imperfección. “Cuál es la onda” (1968), de José Agustín, podría ser la obra maestra de este postnacionalismo contracultural; en este relato se aprecian muy bien los mitos contemporáneos –la ciudad es geografía admirable, casi viva—; los mitos renovados y nostálgicos del México de la época de oro –el pachuco, el cantante de bolero, el capitalino con todo y su sabiduría *chilanga*— y los mitos destronados –ese México solucionado, tan prehispánico como mestizo, ya no tiene entrada; los alientos de solemnidad patria tampoco. Un aspecto más: los cuentos de la contracultura mexicana son postnacionales, incluso, porque cuestionan irónicamente los constructos bajo los cuales se cimenta la moral patria: el hombre, la mujer y sus pasiones, por ejemplo. Al cuestionar y desestabilizar los valores *clases medieras* y burgueses, desarticulan la moral nacional.

Lo que viene a continuación será lo que varios autores insisten en determinar como una multiplicidad de aspectos, motivos, temas, fórmulas y estilos. Estos llamados “narradores de fin de siglo” (de 1975 en adelante) practican tantas formas de relación con la idea nacional, como posibilidades intertextuales, metaficcionales y de hibridación de códigos poseen sus escrituras. En estas ficciones ya bien afianzadas en posmodernismos, acaso sobresale la recurrencia de algunos a un realismo urbano o campirano, que cuando es ejercido solemnemente enuncia desde la inevitable fuerza de pastiches nostálgicos. Por ejemplo, una Comala eterna –con todo y sus mundos de sueño y fantasmas—; o una Luvina inacabable y repleta de miseria, dispuesta a aportar signos y símbolos de un México rural dramático; voces de un universo paralelo al que siempre se podrá recurrir para ficcionalizar lo *esencial mexicano*.

Y es este universo, esta biblioteca del pastiche mexicano rural, la que vendrá a ser destronada y deconstruida por un grupo de jóvenes que representan la última posibilidad de agrupación literaria que ha vivido la nación mexicana. Jorge Volpi, Eloy Urroz e Ignacio Padilla, antes de parodiar la vanguardia mexicana moderna con lo que podría ser un simulacro de manifiesto intelectual y artístico, cometen un representativo acto lúdico de invocación de la geografía esencial mexicana para, de

una vez por todas, clausurar el México rural como espacio y motivo de unas letras nacionales. En “Variaciones sobre un tema de Faulkner” (1989), relato escrito a cuatro manos –mismo que a su vez funcionará posteriormente como relato fundacional de su discutido *Crack*— un joven aspirante a escritor, para participar en un concurso, se decide a crear un mundo rural y lo hace invocando a su propio Faulkner, que no es otro que Rulfo. Para *hacer literatura* acude a donde la *verdadera* literatura parece estar; y es en este relato revestido de formas literarias nacionales, de modos de contar mexicanos, en donde parece corroborarse la imposibilidad de un lenguaje nacional; no hay ya cabida para un proyecto colectivo.

Ahora la cuestión sería comprobar qué hay de un México como relato en esos mundos apocalípticos, tecnologizados y abiertamente mundializados, encargados en 1995 por el periódico *La jornada* a jóvenes escritores; la idea era fabular el cambio de milenio “a la mexicana”; sin embargo, los símbolos de la mexicanidad oficiales, pero, incluso aquellos conformados por un antinacionalismo o un postnacionalismo constructivo o destructivo, brillan por su ausencia. Escribir México no parece ser ya una tarea de la literatura, y una posible constante en relatos de Pablo Soler Frost, Pedro Angel Palou, Vicente Herrasti, Naief Yehya y una considerable lista de autores vivos y en activo, contemporáneos a los ya mencionados del *Crack*, parece ser la propuesta de que la mera situación geográfica no determina la nacionalidad (Volpi, 2004: 211) y ésta, incluso, puede suprimirse y disfrazarse. Otra cuestión, y aún más fundamental, estaría dirigida a observar si este afán de llevar al relato –y a la literatura general— a un terreno universal, en el que da igual si la trama acontece en París o en Alemania, puesto que lo importante es lo *esencial humano*, no estaría obviando, además de nacionalismos hegemónicos y de tradición moderna, esas otras formas de ser mexicano, esas subalternidades y realidades marginales, asumiendo así que la literatura que se practica ni quiere, ni puede resolver encrucijadas históricas; y sus alcances y dominios están sólo en el nivel de ese mundo que el cine, la televisión y la literatura moderna misma, universal, se han encargado de venir construyendo para que todos, ciudadanos del mundo, tengamos acceso para fabular y re-fabular. O, incluso, si es que esta literatura está ahí para que sus autores traten de trascender las particularidades con el único objetivo de que sus relatos o novelas puedan adquirir la

etiqueta de la universalidad. Aquí lo postnacional ya no está en el contenido de relatos que desean llevar al plano de la representación hechos del mundo real que han sido recortados, ignorados o malentendidos. Aquí, acaso, estaría en una serie de reflexiones, intuiciones e imaginaciones destinadas a “mundializar” la escritura para que un lector implícito universal y anónimo (Castany, 2007: 166) pueda leerla y comprarla. Otra cosa, si la intención decimonónica del relato era el hacer que el lector se evadiera del horror circundante, podríamos preguntarnos si en el relato postnacional del nuevo siglo ¿esta evasión debe estar más allá de las fronteras puesto que este horror no ha hecho más que expandir sus límites a todos los espacios del territorio nacional?

#### Bibliografía

- CASTANY, Bernat (2007). *Literatura posnacional*. Murcia, Universidad de Murcia.
- CASTAÑÓN, Adolfo (2003). *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos 1*. México, D.F., Lectorum.
- DOMÍNGUEZ, Christopher (1991). *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo II*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ELMORE, Peter. “Las tramas del pasado: cinco notas”. *Quehacer. Revista del Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo Desco*. No. 157. Web, 2005.
- FAVERÓN, Gustavo. “Escribir la ficción, escribir la nación: el espejo roto de Ricardo Palma”. *Quehacer. Revista del Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, Desco*. No. 157. Web, 2005.
- FUENTES, Carlos. “Las dos Elenas”. En Monsiváis, Carlos (1989). *Lo fugitivo permanece*. México, D.F., Cal y Arena, 2005, pp. 125-135.
- HUTCHEON, Linda. “La política de la parodia postmoderna”. *Criterios*. Web, julio 1993.
- LEERSEN, Joep. “Hybridity: Identity/alterity/hybridity”. En Beller, Manfred y Joep Leerssen (2007). *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters*. Holanda, Rodopi Publishers.
- LÓPEZ-PARADA, Esperanza. “El cuento mexicano entre el libro vacío y el informe negro”. *El cuento en red*. No. 4, 2001.  
[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=245](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=245)
- MONSIVÁIS, Carlos (1989). *Lo fugitivo permanece*. México, D.F., Cal y Arena, 2005.
- PAVÓN, Alfredo (2000). “Prólogo”. En VV.AA. *Cuento mexicano moderno*. México, D.F., Aldus.
- RULFO, Juan (1950). *El llano en llamas*. Madrid, Cátedra, 1985.
- VOLPI, Jorge (2004). *El fin de la narrativa latinoamericana*. En VV.AA. *Palabra de América*. Madrid, Seix Barral.

ZAVALA, Lauro (2004). *Paseo por el cuento mexicano contemporáneo*. México, D.F., Nueva Imagen.