

## **Doble vuelta: del mito prehispánico en Cortázar, Fuentes y Garro, a la composición dramática de *El perseguidor de Tlaxcala***

HUGO SALCEDO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA (MÉXICO)

A Carmen Molina

En la obra breve de tres narradores latinoamericanos: Julio Cortázar (“La noche boca arriba”), Carlos Fuentes (“Chac Mool”) y Elena Garro (“La culpa es de los tlaxcaltecas”) es evidente la recuperación de facetas del mito prehispánico bajo ciertos matices que otorga la literatura fantástica. En los tres textos referidos, la noción de “extrañamiento” y la puesta en crisis de los personajes protagónicos que se enfrentan a las coordenadas de tiempos o espacios paralelos, los hacen sucumbir ante la solidez de su propio mundo construido. Se trata del triunfo de lo sobrenatural jalonado desde tiempos precolombinos, que gana la partida renunciando a la envoltura mortal a la que seguimos aferrados y que aparecen en estas referencias narrativas con la persecución agobiante y el alcance del mítico universo americano.

En los tres relatos se hace alusión al sentido de “viaje” que se expresa definitivamente en la trayectoria de los personajes: en Fuentes, el protagonista ha realizado un desplazamiento de la ciudad de México al puerto de Acapulco, destino de playa otrora por excelencia antes de que otros complejos turísticos hicieran su aparición triunfante. Allí Filiberto emprende la huida sin pretendido regreso como se advierte con la compra de un sólo pasaje de ida, acción con la que intenta librarse de la auténtica pesadilla que ha llevado hasta los sótanos de su casa. Sin embargo, la empresa infructuosa lo hará regresar a su propio domicilio convertido en cadáver. En el texto de Elena Garro, la señora Laurita hace un recuento ante la servidumbre de los que llama “accidentes” sucedidos en el determinante viaje por automóvil a Guanajuato, en cuyo trayecto, se encuentra con el

hombre de ojos brillantes (su primo marido) con quien emprende un recorrido por la ciudad incendiada, y las rutas periféricas convertidas en canales infestados de cadáveres, y con quien –al cierre del relato– se habrá ido para siempre. Por su parte, en la anunciada obra de Cortázar, el personaje es trasladado en una ambulancia al hospital luego de que él mismo ha emprendido un trayecto por la calle Central primero y por la avenida bordeada de árboles y setos bajos después, instantes previos al impacto violento que lo hizo perder el control de su vehículo.

En ese sentido, lo que resulta pretendido entender es que las historias van introduciendo al personaje en el asunto temático a partir de la posibilidad de desplazamiento que permite la aparición de universos paralelos distintos (Cortázar), apreciando la debacle producto de la guerra (Garro) o conducentes irremediablemente al retorno mediante la separación imposible (Fuentes). El viaje, entonces, se aprecia unido al sentido de la huida: una salida tan forzada como necesaria. Laurita huye para siempre del que se denomina “este tiempo”, es decir, de su propio tiempo, al lado de su primo marido. Filiberto intenta la infructuosa huida para encontrarse tan sólo con la muerte. El motociclista cortazariano imposibilitado por los estragos del accidente físico –o el cansancio de la huida entre ciénegas y calzadas–, espera ya el desenlace funesto.

Pretendo que esta rápida aproximación a los tres ejemplos narrativos conduzca al espacio idóneo a fin de mostrar algunas líneas de composición dramática que hemos ejecutado para la confección de nuestra pieza *El perseguidor de Tlaxcala*, texto dramático que hace, a su vez, referencias constantes al juego de pelota, el sacrificio humano y las guerras floridas. Bien sabido es que, como menciona Lancelotti, la dimensión del cuento se ofrece en “un tiempo propio caracterizado por el dominio del suceso como hecho sucedido” siendo entonces el pasado, el signo de esta temporalidad específica, “bajo cuyo imperio tiene lugar la explicación de tal suceso o sea, el relato propiamente dicho” (1965: 47). Esta especificidad nos permite contraponerlo al devenir propio del texto dramático que se refiere a su receptor desde el entramado del llamado tiempo “presente” que confiere su específica naturaleza dinámica, ya que el suceso teatralizado “está sucediendo” ante los ojos del lector o espectador, aun cuando lo narrado ya “haya sido”,

es decir, aun cuando la propia historia ficcional no se refiere a aspectos del referente temporal en el tiempo del presente inmediato. Dicho de otra manera, mientras que lo pasado consumado resultaría condicionante para el texto narrativo, en el teatro confluye el tiempo real del público con el tiempo dramático de las acciones relatadas, que le otorga un sentido de cercanía, vigencia y aproximación.

Esta cualidad resulta inapreciable para el autor dramático que tiene a su alcance la doble posibilidad de enganchamiento: ya no sólo por el suceso traído desde los terrenos fantásticos y que pone en crisis la condición de confort o seguridad del personaje, sino que a su vez alcanza a proyectarse en el referente vivencial del espectador a merced del tiempo de los acontecimientos sucedidos en el espacio de la tridimensionalidad escénica. *El perseguidor de Tlaxcala*, texto dramático en un acto concluido en 2003, se afinsa “en la mentira infinita del sueño” propuesta en el cuento de Cortázar y que posibilita toda invención literaria, que alcanza a seducir y determinar el ejercicio autoral. Pareciera pues que, con lo dicho por el argentino, pudieran potenciarse entonces las siguientes premisas: 1) en la ficción todo es posible, 2) en la ficción no sólo todo es posible sino que en ella se origina el desajuste espacial que rompe con el determinismo lógico; dicho de una manera simple pero quizá más ilustrativa: “las cosas –extrañamente– no están donde deberían estar”; y 3) la ficción recupera ese segmento temporal sin un tiempo preciso que literalmente hace que los personajes “salten” de un momento histórico a otro sin ningún aviso que medie entre el hecho y su acción revelada como urgente y necesaria.

Por lo anterior es entonces que la estatua inerte del Chac Mool, traído hasta los sótanos de un domicilio capitalino, aparece con vello en sus brazos para después imponerse “erguido, sonriente, ocre, con su barriga encarnada”; a Laurita la persigue desde el lago de Cuitzeo hasta la ciudad de México, el indio tlaxcalteca con quien terminará reuniéndose; el joven motociclista huye jadeante de los aztecas que andan a la caza del hombre en la tercera noche de iniciada la guerra florida. La obra dramática retoma estas probabilidades y se da sitio en el recoveco intangible de la convivencia *non grata* (es decir, violentada) de planos temporales y espaciales que ponen en duda la condición de la realidad unívoca o definitiva; por el contrario, el sentido de extrañeza y de

movimiento incesante debajo de la superficie natural de las cosas son los elementos que sostienen esta ficción dramática.

*El perseguidor de Tlaxcala* es la sencilla anécdota de un par de viejos magnates apagados ya por el infortunio, que pretenden tener un renovado momento de esplendor mediante las apuestas en el Jai Alai, el juego de pelota vasca, que –en el momento cumbre de la partida– habrían de torcer el pronóstico al hacer perder a su Jugador estrella, llevándose de esa manera a sus arcas una buena cantidad invertida que podría recordarles las mieles de otros tiempos. Sin embargo el Jugador no será partidario en esta fraudulenta propuesta, arrastrando con su peripecia la ruina de sus entrenadores.

Las dubitaciones del solitario Jugador, mientras lanza y recibe la pelota desde la pared del frontón donde se capacita, ponen en duda la realidad de los hechos, permitiéndose la construcción del texto que relata fracturas en la cadena lógica de los acontecimientos, y teniendo como eje a quien un buen día su propia motocicleta desconoce y se maneja con autonomía por la carretera hasta estrellarse con estrépito en un árbol del camino, mientras –dice– “el tambor coronario palpita a un ritmo frenético, / afroantillano, / prehispánico...” que rememora el viraje insospechado del guerrero aparecido en el texto cortazariano que transita por las avenidas extrañas de una ciudad asombrosa, con un insecto de metal zumbando bajo sus piernas. Quedándose exhausto o atolondrado, el Jugador del drama aprecia que cierto día los relojes digitales se han vuelto locos, marcando horas y fechas a voluntad, sin orden conocido, o inventando –quizá– su propio orden, como lo propone Garro, mediante el tiempo que da una vuelta completa y se agota como la fuga irreparable del líquido que escapa lentamente de su recipiente.

Los sucesos al traslaparse en los renglones cronológicos del presente y el pasado prehispánico hacen “saltar” a escena a los guerreros aztecas que piden más antorchas, que lanzan gritos de combate bajo una lluvia de piedras y flechas encendidas. El Jugador huye, se esconde en esa irrefrenable carrera hasta que es localizado entre las estelas del Juego de Pelota. Y sobre las baldosas, el guerrero es jalonado por los cuatro acólitos que lo arrastran hasta la piedra sagrada, ante el sacerdote que luce su cuchillo de pedernal antes de extraer el corazón: “La flor más preciosa y exacta de todas las flores: / una

mariposa roja / el núcleo del nopal, / la pitaya humana / la tuna macerada en sangre". Ante este vaivén referencial mítico y temporal, la presencia de Rubencito, el indígena que sirve a los magnates en la pieza dramática, es puntal, pues quizá como el Chac Mool de Fuentes, pretende resarcir el agravio encabezado por el extranjero y retornar el mundo al estadio precolombino de la civilización, y así transgredir la alteración de la causalidad y aproximarnos al asunto fantástico que invoca a lo absurdo y a lo contradictorio. Esta alteración al sistema lógico conocido lleva a los personajes al espanto propiciado por la anomalía que con determinación cobra fuerza.

Rubencito, confundido por sus patrones con un indio lacandón del sureste mexicano, explica las inundaciones y las sequías en la tierra de sus abuelos, productos de la inversión térmica ajena a las formas de vida en equilibrio. Y es que con el proyecto gubernamental anunciado, referente a la real instauración de maquiladoras que destruirán de manera irreversible las reservas selváticas de México y Centroamérica en una suerte de corredor manufacturero vendido al mercado global, habrá de hacerse más acuciante la opresión, el desplazamiento y exterminio irrefrenable de los pueblos originales. Por estas razones, y revelándose ante su empleador como un atleta y guerrero proveniente de la meseta de Tlaxcala, Rubencito explica la misión que se le encomienda, motivo por la cual ha sido enviado a fin de emprender la cruzada contra los ladinos y ofrendar a Huitzilopochtli nuevos sacrificios. Y se confiesa así como autor de la violencia fortuita en las calles de las grandes ciudades, responsable de las muertes súbitas en medio del juego de pelota, mientras crece el espanto de su jefe que lo escucha con pasmo. Consume entonces el sacrificio del patrón a quien electrocuta mientras se baña en su propio jacuzzi: "Yo soy chachalmua. / Esta lámpara es mi cuchillo, / y tu alberca el temalacatl / desde donde harás llegar nuestros pedimentos a los dioses", comenta antes de producir un flamazo con el lanzamiento de su lámpara a la piscina, y participar así la nueva *xochiyáotl* o guerra florida.

Las causas de esta práctica estratégica de enfrentamiento cuerpo a cuerpo y que culminaba con la extracción del corazón, la decapitación, el flechamiento o la lapidación, se pretenden explicar a partir de varios motivos que van desde el canibalismo al aumento

en el crecimiento poblacional del centro de México. René Girard menciona por su parte que mediante el sacrificio se intentaba neutralizar la violencia interna del grupo de mayor fragilidad, por su composición de pobladores con lenguas y orígenes muy diferentes. Sin embargo, y tratándose de meras reflexiones teóricas, el sacrificio humano en Mesoamérica fue “una manera extraordinaria de utilizar todos los posibles sentidos de la muerte ritual, para mantener la vida y prolongarla después de la muerte” (Graulich, 2003: 21). Este sentido final es el que se pretende en *El perseguidor de Tlaxcala* donde la ofrenda humana se practica a fin de asegurar la continuidad mítica de la cosmogonía precolombina que habrá de resurgir para imponerse ante “lo otro”, ante lo distinto. Y por otro lado, el recelo de los pueblos sometidos a través de los siglos, apuntan hacia una nueva rebelión que reclama como suyos los espacios arrebatados y la recuperación de las costumbres vejadas.

La pieza dramática se cierra con la incertidumbre del suceso y que impregna la vida cotidiana de sus personajes. Rubencito piensa que su buen ejercicio guerrero habrá de verse recompensado con el ascenso a la clase de los nobles, aun cuando aguardan muchos otros sacrificios: “para dar orden al desorden / para componer lo descompuesto / para intentar el equilibrio de las cosas”. Un penacho majestuoso desciende del telar y corona la cabeza del tlaxcalteca, mientras el sonido festivo de una chirimía y el incienso invaden la escena. Incienso como ambientación funesta, “incienso dulzón de la guerra florida”, el olor a guerra insoportable que describe el cuento de Cortázar; olor “a horror, a incienso y sangre” que percibe Filiberto con la adquisición de su Chac Mool; la pestilencia y el incendio de la señora Laura en su travesía por la ciudad mexicana. Revisión y reescritura, en este ejercicio dramatúrgico que –si bien no se aproxima en efectividad literaria a la obra de los tres narradores latinoamericanos– se asienta en la tradición y modernidad de la escritura: en el asunto prehispánico como detonante y en la recuperación de otros textos que experimentan la modernidad mediante los intencionados movimientos del tiempo fracturado, los puntos de vista y el traslape maestro de los espacios ficcionales.

## BIBLIOGRAFÍA

CORTÁZAR, Julio (1994). “La noche boca arriba” en *Obras Completas* Tomo 1. México, Alfaguara, pp. 386-392.

FUENTES, Carlos (1994). “Chac Mool”, en *Los días enmascarados*. México, Era, pp. 9-27.

DAVIES, Nigel (1992). *El imperio azteca*. México, Patria.

GARRO, Elena (1998). “La culpa es de los tlaxcaltecas”, en *La culpa es de los tlaxcaltecas*, México, Grijalbo, pp. 11-29.

GRAULICH, Michel (2003). “El sacrificio humano en Mesoamérica”, en *Arqueología Mexicana*, sep. – oct. , n.º 63, vol. XI, pp. 16-23.

HASSIG, Ross (2003). “El sacrificio y las guerras floridas”, en *Arqueología Mexicana*, sep.-oct., n.º 63, vol. XI, pp. 46-51.

LANCELOTTI, Mario A. (1965). *De Poe a Kafka para una teoría del cuento*. Buenos Aires, Eudeba.

SALCEDO, Hugo (en prensa). *El perseguidor de Tlaxcala*. México, Universidad Autónoma de Baja California, p. 70.

UBERSFELD, Anne (s.f.). *La escuela del espectador*. Madrid, Asociación de Directores de Escena.

VAX, Louis (1965). *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba.