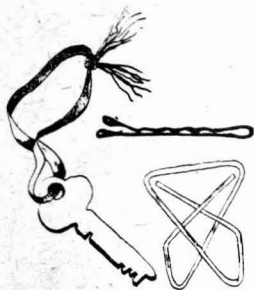


LA REALIDAD: UNA PANTALLA QUE RASGAR

UNA CONVERSACIÓN CON JORGE AGUILAR MORA

ANDRÉS DE LUNA / NORMA PATIÑO



André Gide escribió alguna vez que "las memorias nunca son sinceras sino amedias, por grande que sea el cuidado por decir la verdad; todo es siempre más complicado que lo que se dice. Quizá hasta uno se acerca más a la verdad en la novela". ¿Si muero lejos de ti en que punto se situaría?

—Lo curioso es que estrictamente hablando las memorias que tengo de 1968 ahí no están. *Si muero lejos de ti* no son unas memorias de 68, en todo caso serían los huecos que no pude vivir por ser un participante más dentro de los miles que intervinieron. En mi novela el movimiento estudiantil aparece de manera lateral.

—Es claro que en *Cadáver lleno de mundo (1971)* la guerra de Vietnam está latente, y en ésta el movimiento estudiantil es casi un motor.

—Sí, claro. Están las memorias pero no de una manera tradicional. Lo que quise hacer es la sombra de la memoria, el tratar de transmitir las miradas de otras gentes que no son yo. En la manifestación del rector estuve presente, pero a mí lo que me interesaba era lo que pensaba la gente que veía pasar la manifestación, cómo veían esto; yo sabía qué es lo que yo estaba viviendo en esa marcha, pero ignoraba cómo me veía la gente que desconocía el significado del movimiento. Entonces en la novela traté de mostrar esa *otra* mirada. Me importaba buscar la memoria de esas otras gentes que muchas veces carecen de memoria.

—Existe un nivel que es muy interesante en la novela: a diferencia de la búsqueda de la identidad en el estilo de Fuentes, que es la búsqueda del mito y las raíces prehispánicas, a ti te interesa más la parte de una historia inmediata en la cual los personajes carecen de un

verdadero rostro, de una verdadera identidad. ¿Cómo ves ese problema? ¿En un nivel histórico? ¿Tú quisiste mostrar esto o fue un resultado de la novela?

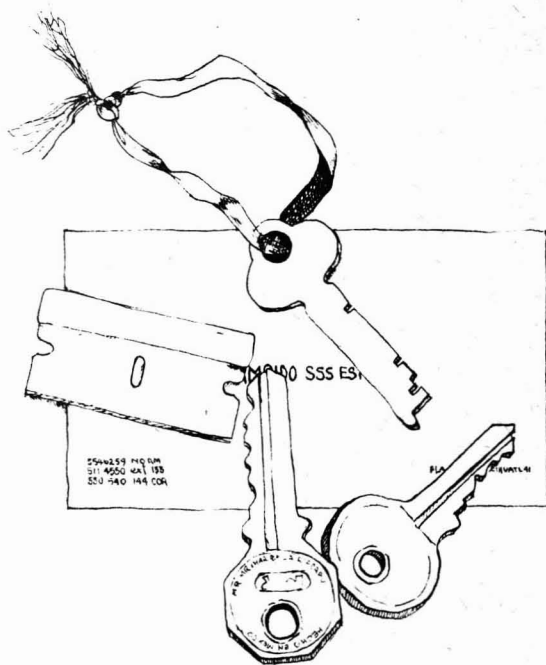
—En relación a ese tipo de interpretaciones el punto inevitable de cruce con esa historia mítica es Tlatelolco. Paz en *Posdata* hizo una interpretación mítica, que para él es la única válida. En *Si muero lejos de ti* también está Tlatelolco, pero representa la experiencia que tuve el 2 de octubre al estar ahí. Una de las cosas más aterradoras era cuando veía que las paredes de los edificios eran atravesadas como si fueran de papel. En la novela, más que las pirámides de la Plaza de las Tres Culturas, aparecen muertes muy reales para mí, y muertes muy irreales porque son cadáveres anónimos; son los cadáveres que escamotearon, porque decían que eran treinta muertos, y yo vi trescientos, montones de muertos, para mí eso es más importante que la interpretación mítica. Es decir, que ahí mismo se haya sacrificado a miles de aztecas, olmecas o totónacas no tiene nada que ver con la realidad de lo que fue Tlatelolco en 68. La reactuación de ese mito no es importante. Lo importante es cómo reactuemos Tlatelolco otra vez. Insisto: las explicaciones ideológicas o míticas están bien pero son muy mediatizadoras. Tlatelolco tiene que estar vivo, como si estuviera repitiéndose, no en forma mítica sino en forma real.

—Una línea de *Si muero lejos de ti* podría ser una definición aproximada de la novela: "Es un itinerario de asombros". ¿Estarías de acuerdo?

—Sí, quizá pueda ser eso. Pero al mismo tiempo creo que es una novela muy trivial, en el sentido que trata de mostrar la vida cotidiana de una persona que no sabe a dónde va, que no tiene idea de qué va a pasar con él. Y, por otro lado, son puros hechos históricos los que están en la novela, o sea puros asombros; pero son extrañamientos dentro de lo más cotidiano, dentro de lo más trivial, en un país donde todo lo que ocurre es de asombro.

—En ese punto se podría retomar el problema de lo histórico. El hecho de que tus personajes se muevan dentro de un ambiente y dentro de un contexto como el de 68, de alguna manera evita esas proposiciones de la vuelta a lo indígena, del retorno a "lo mexicano". A los personajes les falta rostro y les falta identidad por razones muy concretas, no por que Quetzalcóatl no haya regresado a algo por el estilo.

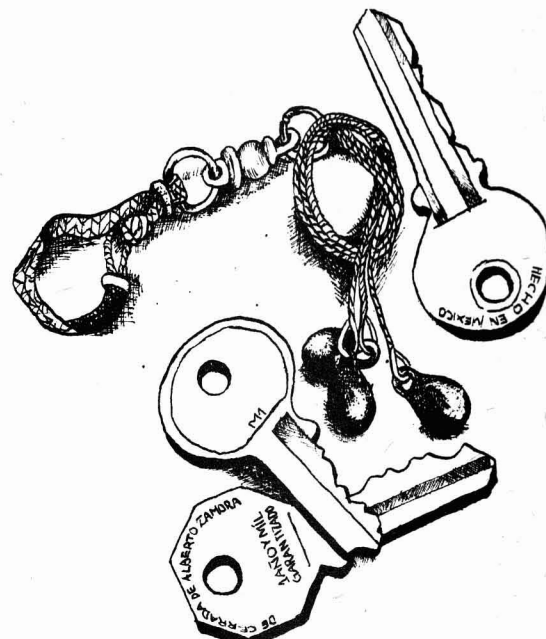
—De principio me opongo a todas esas interpretaciones de lo mítico y de lo histórico. De lo "histórico" también, cuando se toma en un sentido artificial, de papel maché, de aparador de Samborn's. Estoy en contra de eso, pero si hay una manera muy deliberada de evitar ese tipo de historia de "definición del mexicano", eso no me interesa. Además, la novela me rebasó en muchos sentidos. Yo quería situarla en esos meses del movimiento estudiantil, eso sí. Para mí todo lo que había pasado era muy importante. Pero no quería entrar a esos



hechos al estilo de las memorias de Luis González de Alba, o como muchas otras novelas posteriores. Quise entrar por la tangente. Salir de la moda o del discurso ya establecido, en el que incluyo también al discurso sociológico.

Por ejemplo hay dos capítulos en que se refiere el mismo hecho: existe un nivel digamos histórico, un nivel cronológico; es decir, la manifestación del rector ocurrió tal día, de tal mes, de tal año, en julio de 1968, etcétera. Unos personajes están viendo ese hecho. Ellos hacen su vida cotidiana, están hablando sobre sus actos más inmediatos. Pero, al mismo tiempo, al repetirlo, la idea era de que otra vez ocurría ese suceso histórico-cotidiano que era único e irrepetible. Lo que ellos hablan se repite aunque ya es distinto, porque el diálogo es totalmente irreal, es un diálogo que nadie hablaría nunca. Ellos hablan de cosas que normalmente no se dicen. Es el "itinerario de asombros" de unos personajes que viven en pleno desconcierto; en el no saber qué van a hacer, en el no saber qué pasa en el país. Si ellos hablan desde un piso alto no es por casualidad, la manifestación está pasando por Félix Cuevas, por Coyoacán, ellos la observan y quieren saber qué ocurre en medio de ese caos. El hecho es importantísimo, pero millones de habitantes siguen viviendo tranquilamente mientras la ciudad continúa su destrucción. A los personajes les interesa saber cómo van a dirigir sus vidas y a dónde van a llegar.

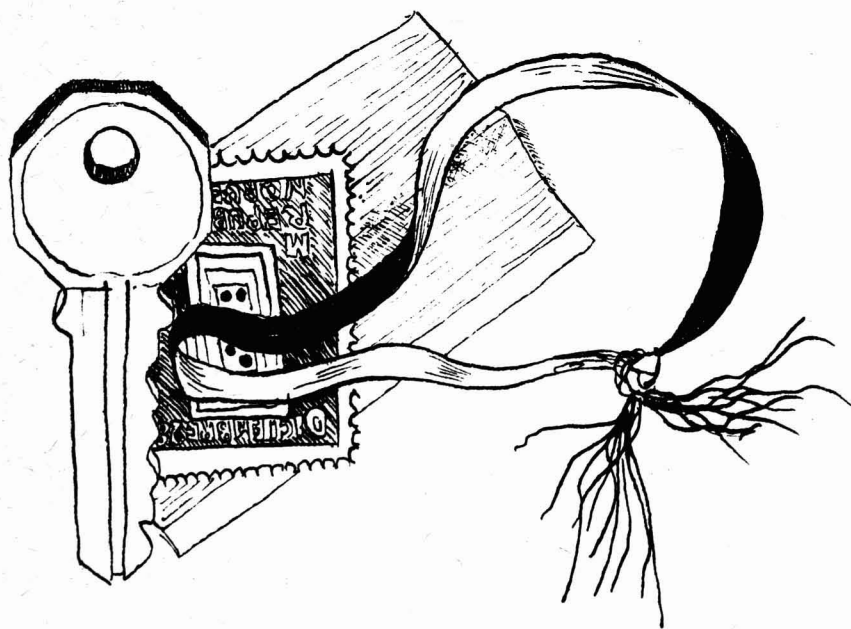
—Si muero lejos de ti es una obra llena de reminiscencias de Severo Sarduy, incluso en el hecho de narrar "a la distancia"; esto es: a través de los ojos de diferentes personajes para enriquecer el acontecimiento, para



tener una visión global de lo que ocurre. Por ejemplo, desde Gestos (1971) Sarduy opera con ese involucramiento distanciado. Es incluso significativo que una de las obsesiones de la novela sea la de los pisos altos.

—Es muy curioso, nunca había pensado en eso, me gusta mucho lo que él escribe pero me siento muy lejano a su literatura. Aunque tal vez sí esté presente pues algunos capítulos los escribí hace como ocho años y no los retoqué. En aquella época yo vivía en París, ahí fue donde nos conocimos, era cuando estaba más relacionado con él. Tuvimos un contacto muy directo, incluso a él fue al primero a quien le conté la historia de la novela, y cómo pensaba hacerla. Existe una cosa muy cercana con él, sobre todo si de Gestos se habla; por ejemplo, en efecto hay una distancia en las dos obras, pero en la de Sarduy es un alejamiento desde el punto de vista plástico, porque Gestos está muy influida por Vassarely, Kline y por todos esos pintores que en aquel tiempo eran de vanguardia; ahora Vassarely es un pintor de sábanas... Iba a poner este "punto de vista plástico" como una objeción y, de pronto, me doy cuenta que al contrario, Si muero lejos de ti está influida por la pintura, nada más que en este caso es la estética renacentista, pero finalmente es la fijación pictórica, como en Severo Sarduy. Los caminos de las influencias son muy tortuosos.

—La novela intenta resolver o "disolver" el problema de la identidad en muy diferentes niveles, del político al sexual; incidir en ese grado en el que los personajes son múltiples y no logran aprehender con su propio erotismo, su propia sexualidad, porque están en la búsqueda de otras cosas que no están en el instante en que las viven. Parecería que están atrasados o adelantados, pero nunca instalados en el presente. ¿Qué tan importante era esto en la novela?



—Desde mi punto de vista es la parte central de la novela. Es una de las preocupaciones fundamentales. Sí, eso es: ¿Qué hacer con el presente? ¿Qué sentido darle? Y entonces el desconcierto es mayúsculo y es preciso buscar en el pasado o en el futuro, porque en el presente nunca lo encuentran; se les va, se les escapa. En un momento, el personaje Yoris está con la francesa Danielle, casi es el final del recorrido, de esa falsa trayectoria por Europa; él comienza a gritar por Tosca, su compañera en México, comienza a desesperarse porque está sintiendo un presente que es un presente ausente. Es el único momento en el que siente que le están clavando vidrios y que la realidad es de vidrio. En la novela también está esa obsesión de que la realidad es un cristal, una pantalla que es necesario rasgar. Esa es la proposición: ¿Cómo darle un sentido a la realidad? ¿Qué es el sentido de la vida?

—¿Esto es, en parte, la idea de la cultura en su codificación y descodificación?

—Eso no lo había pensado así, pero podría ser. Hay un personaje que en París está obsesionado con la hora de México, y cuando regresa sigue pensando que está en París y trae todavía esa hora en su reloj. El trae su código, él cree que el Paseo de la Reforma son Les Champs Elisées. Ese personaje se vuelve totalmente impermeable a los demás códigos; ésta es la parte final, donde esos muchachitos de nombres italianos asumen un código que cada vez es más intransmisible incluso entre ellos mismos.

—Las mil calles, los mil y un caminos, la multiplicidad de situaciones provocan un ritmo narrativo un tanto vertiginoso ¿a dónde querías llevar esas accio-

nes y esa actitud de continuos cambios?

—Sí, en la novela es constante la idea de las bifurcaciones. A los personajes se les plantea el siguiente problema: Si tomo este camino llego a Roma, pero si tomo éste hubiera llegado a otro lado, pero antes hubiera podido tomar otra desviación, entonces los cruces se vuelven infinitos. Esto es como una muestra geográfica de lo que es la historia; por lo menos la historia actual ya que la novela no es una elucubración general sobre este fenómeno. La novela señala ese gran desconcierto y al mostrar esa confusión encuentra a unos personajes en los que la ideología se concentra, se vive, pero no se expresa. Esto me interesaba mucho.

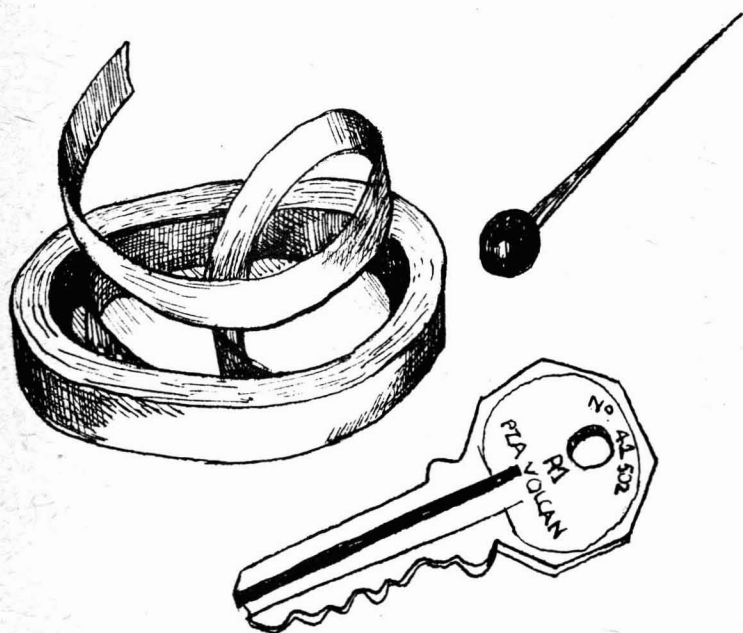
—¿Cuál era tu concepción de Si muero lejos de ti?

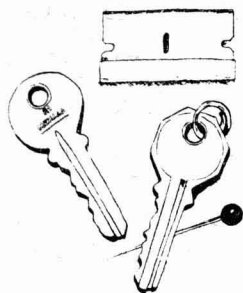
—La novela estaba pensada en el sentido de cómo veían unos personajes a aquellos que los están viendo; y al mismo tiempo, estos personajes que ven los acontecimientos entran incidentalmente a la obra. Ellos son los muchachos de nombre italiano que resultan una especie de simiente de lo que serían los halcones. La idea me surgió un día en que al atacar una preparatoria un grupo de choque, un sujeto quedó atrapado y a disposición de los alumnos. El era un pobre tipo desempleado que venía de Michoacán en busca de una plaza como agente de tránsito (en aquel tiempo todavía estaba separada la policía de los encargados del "orden vial"). La condición para obtener ese trabajo era la de que durante un tiempo se dedicara a golpear estudiantes y quemar escuelas. La idea era un poco provocadora, era poner como "héroes" a gentes que nunca se han puesto como tales o sea los halcones. Eso es trágico.

—¿En qué medida has logrado desterrar la influencia de la lingüística y concretamente de Barthes en tu narrativa?

—Al principio fue muy difícil eliminar esto; primero quería expulsar la influencia de *Cadáver lleno de mundo*, pues con esta novela me impregné de un tipo de lenguaje, de un tipo de frase, de una manera de ver; porque eso de *escribir* es empezar por plantearse una serie de problemas muy graves, inclusive desde el punto de vista de la perspectiva; por ejemplo, cómo describir un jarrón, desde qué punto debe encuadrarse, cómo valorarlo, o cómo no valorarlo, esa es una de mis preguntas, una de las cosas que me tiene muy obsesionado en las cosas que he escrito en las últimas fechas. En *Cadáver*... todo estaba muy valorado, desde el punto de vista de una parodia de la clase media, o sea, todo está un tanto recargado para ridiculizar; y en este sentido, al principio, era muy natural caer en lo mismo; por ejemplo, si se describe a una muchacha de la Colonia del Valle, ya la estás valorando y cómo describirla sin decir: "está muy bella"; entonces comienza el problema: ¿para mí qué significa que sea "bella"? Con ese simple adjetivo ya se entró en los terrenos de la valoración.

Creo que si no se quiere crear algo nuevo, lo más





fácil es copiarse a uno mismo; así se han hecho muchas carreras literarias. A mí no me interesa eso, yo no creo en el "estilo personal". Quitarme la influencia de Roland Barthes fue muy complicado, sobre todo porque comenzó cuando estuve estudiando con él. Este aprendizaje se prolongó a lo largo de dos años, y era muy duro porque él se mete en cosas que no son propiamente narrativas; era más bien mucha teoría, muchas maneras de ver los grandes planos narrativos, y tratar de encajar una infinidad de cosas que nada tenían que ver con lo que yo quería hacer literariamente. No sé si haya logrado desprenderme de esa influencia, por lo menos lo he intentado. Incluso el personaje de la afásica Martina es una herencia de mis preocupaciones por la lingüística. El personaje quedó porque finalmente se impuso. Lo que me preocupaba en Martina era de qué manera la realidad se puede convertir en lenguaje, qué transformación química y orgánica sufre para hacerse cuerpo. Mi proposición era: el lenguaje no sirve para comunicarnos; porque no creo que nos comuniquemos a través de éste. Ni tampoco creo en la idea de Julia Kristeva donde todo se reduce a una simple producción textual. Entonces, para mí el lenguaje es otro tipo de cosas, otro tipo de instrumento que transforma la realidad haciéndole sufrir una serie de mutaciones biológicas. Es decir, el lenguaje crea una especie de red de la realidad, que no sirve para atraparla sino para protegernos de ella. Y el personaje de Martina era eso, una manera de decir que el lenguaje tiene muchas formas de ser, que aún en su incoherencia (para los demás personajes) ella logra establecer *puntos de referencia* (que es lo que creo

que es el lenguaje) con otra afásica. Martina representa una realidad concreta e histórica aunque su lenguaje sea irrecuperable y ahistórico.

—¿Tienes la intención de "clausurar" tu creación novelística en tus próximos intentos?

—No lo sé aún. Por ejemplo, en esta novela hay capítulos que no están escritos, de los que sólo aparecen unas notas explicativas; son capítulos que realmente no pude escribir. Aunque, desde luego, existe una proposición teórica sobre la novela, y, en ese sentido, es un poco un andamiaje que no está terminado. El resultado es su propio esqueleto. Cuando dije aquello de la imposibilidad de escribir novelas era porque en realidad me estaba costando mucho trabajo, porque la *virginidad literaria* se había rasgado.

En la actualidad estoy pensando escribir una especie de fresco, un gran cuadro. Un enorme escenario de cuarenta o cincuenta personajes que se cuentan sus vidas en todos los cafés de la ciudad de México, en todas las calles. La novela es un puro contar, contar y contar cosas. Esa es mi proposición actual, pero no sé cómo se va a estructurar, porque al mismo tiempo los personajes están a otro nivel, es un nivel que está muy relacionado con sus nombres, de ahí que no sepa qué va a pasar realmente, apenas estoy en los balbuceos. Ahora me está pasando lo mismo que hace diez años. Me pongo a escribir y me vuelve a salir otra vez *Si muero lejos de ti*. Tengo que gastar mucho papel y tirarlo a la basura, tengo que escribir mucho y tirarlo, tengo que dejar que la tinta se acabe, que se termine todo lo que quedó de residuo de mi última novela. Esto será como limpiar los canales por donde va saliendo todo.

—¿Estás escribiendo alguna otra cosa?

—Tengo muchos libros empezados pero ninguno lo considero concluido. Estoy en una especie de desconcierto. Estoy tratando de escribir un ensayo sobre Jorge Cuesta, pero me he enterado que por ahí anda un trabajo muy importante y abarcador sobre ese poeta; pero, a lo mejor, lo integro a un ensayo más general sobre las relaciones entre la literatura y la historia, penetrando en las relaciones entre los escritores y el poder; cómo se porta el escritor ante el emperador, o ante los príncipes —para emplear las palabras de Paz—. Quiero mostrar que el escritor ha sido muy servil ante los poderosos, desde Eurípides hasta la actualidad. Tengo mucho material reunido con fichas de multitud de casos de escritores y su vinculación con el poder.

También estoy trabajando en un poema largo, pero aún no estoy satisfecho con su resultado. Ya está terminado pero sé que está mal en algo que es obvio y evidente, es como esos mapas en donde las letras del lugar que buscamos están tan grandes que se pierden ante nuestra vista. Lo principal creo que es trabajar bien a fondo las cosas, y muy en serio. Las provocaciones de la *Onda* ya quedaron muy atrás. □

