Por Roberto García Bonilla

Jorge Aguilar Mora (1946) es uno de los autores más significativos de la literatura mexicana, aunque su obra no ha tenido la resonancia que merece en nuestro medio literario. Poeta, ensayista y novelista, ya desde 1972 señalaba: "Desde un punto de vista muy abstracto soy escritor porque nunca he dejado de pensar en el lenguaje y porque contar una historia con palabras que no son mías (las palabras que son realmente mías no tienen traducción en ninguna caligrafía) es una manera de inventarme una vida que no he tenido". 30 años después, esta preocupación se mantiene intacta y vitalizada en *Los secretos de la aurora* (Era, 2002), una novela enraizada y desplegada en caudas donde el habla, representada en una infinidad de voces, converge para densificar y, también, depurar el lenguaje.

La siguiente entrevista tuvo su origen en un cuestionario, enviado al escritor —por e-mail— a Maryland, donde es profesor de literatura latinoamericana desde 1982. Las respuestas al autor de *Un cadáver llora* o *El mundo* provocaron nuevas preguntas y algunos diálogos entrecortados por teléfono —precisiones matizadas de las respuestas escritas—. El resultado final son profundas reflexiones sobre ciertos motivos, temas, que al pronunciarse se tornan valoraciones sobre el color de los secretos, el drama, la apropiación del cine de poderes pertenecientes a la épica, la confusión entre imaginación y memoria imaginativa. Observa los distintos niveles de la realidad (o las posibilidades del realismo) y distingue el peso moral entre engaño y traición. El autor de *Stabat Mater* también ahonda en el placer y sus comisuras en la conciencia y el cuerpo, aceptando —por otra parte— la naturaleza fugaz del amor. Al final habla de su proyecto escritural y de su experiencia de la "extranjería". *Oímos* una voz que va del cuestionamiento a la revelación; del optimismo a un realismo teñido, naturalmente, de fatalismo.

Estas reflexiones son cadencias y variaciones sobre *Los secretos de la aurora*, los infinitos intersticios anecdóticos, estructurales y escriturales que la conforman. San Andrés, que sólo es sólo un barrio de la ciudad —cuya ausencia de nombre contribuye a su halo mítico—, en algunos pasajes parece reconcentrar la silueta de ciudad con pasado colonial y una multitud de seres anónimos, cuya designación el escritor cuestiona: "Los seres anónimos son anónimos sólo para aquellos que nos creemos con el poder de 'dar nombres' [...] esos 'anónimos' tienen que transigir, transar con el poder, o luchar contra él, pero en términos vitales no hay nadie anónimo". A continuación se reproduce una versión abreviada de este intercambio de preguntas y respuestas con Jorge Aguilar Mora.

Roberto García Bonilla: El título de la novela parece aludir al protagonista que se obstinó por guardar varios secretos; ¿cuáles son los secretos de Carlos Domínguez?

Jorge Aguilar Mora: Es cierto, Domínguez tiene varios secretos relevantes, pero todos los personajes tienen secretos. Los secretos del título no sólo son del protagonista, si es que es un protagonista, sino de todos, de tal manera que la aurora se convierte también en un secreto, más aún se convierte en un secreto de secretos, en la forma de secreto. La aurora es aquello que está detrás de los secretos: porque los contenidos de los secretos generalmente son desilusionantes... o previsibles... o deducibles... el grado de imprevisibilidad determina la intensidad de nuestras expectativas... pero si sólo vamos del secreto a su revelación, la historia sería una buena historia de detectives y no más.

RGB: Uno de los secretos implícitos es el drama interior que vive cada uno de los personajes, ¿qué importancia tuvo el drama en la narración de *Los secretos de la aurora*?

JAM: Más que el drama, la tragedia. Quien usó la "forma" del drama en el interior de una narración fue Dostoievsky, como lo muestra bien G. Steiner. Y ésa es la explicación "externa" de lo que Bajtín veía como un rasgo único de Dostoievsky, sus personajes polifónicos. Nadie ha llegado a ese grado de maestría en la reproducción de la individualidad, de la complejidad, de la inasibilidad humana como lo hizo Dostoievsky.

Proust, gran admirador de Dostoievsky, "personalizó" esa polifonía. En *Los hermanos Karamazov* tenemos varios personajes únicos, que tienen su propia visión de mundo (que no es ideología, que no es psicología, que no es "costumbrismo"), que son mundos completamente independientes; pero aparte de los personajes "ficticios", el narrador es otro personaje polifónico. Todos los análisis estilísticos de esta obra de Dostoievsky muestran cómo el narrador tiene su propia polifonía;

su propio mundo incrustado en la narración. Eso, creo, es único. Proust desarrolló, por decirlo así, ese hallazgo de Dostoievsky en el plano del narrador, y *A la búsqueda del tiempo perdido* es como una gran novela polifónica confundida con el acto de narrar. Los niveles de esa polifonía en Proust son casi infinitos. Y tampoco a él nadie lo ha superado. En muchos sentidos, la novela del siglo XX se detuvo en él, todo lo demás fue *literatura*. Es necesario ponerse esos modelos, no para ser como ellos, sino porque son los horizontes que hacen vivir y que hacen crear. Yo no quise introducir el drama en la novela, yo quise introducir pedazos de itinerarios trágicos, en el sentido de cómo los personajes toman conciencia de ciertos elementos de su vida que van a ser determinantes para darle una forma a esa vida, para darle un sentido, malo o bueno, pero suyo. Creo que eso es lo más difícil de todo en la vida y en la escritura, y que eso es finalmente la búsqueda de tantos remedios del alma como son el psicoanálisis, por ejemplo (las religiones hace rato que se olvidaron de eso). La tragedia no necesita de una "representación", ni tampoco de un "espacio dramático", la tragedia es más bien un género temporal. Se necesita olvidar algo para recordarlo, se necesita estar dentro de algo para no reconocerlo, se necesita estar a punto de morir para resucitar... ¿Los secretos interiores son secretos? ¿Cuál es la distinción entre un secreto y una auto-mentira? A veces las auto-mentiras se vuelven tan orgánicas, se convierten en realidades tan verosímiles para nosotros mismos que terminan formando parte de nuestras convicciones y de nuestros recuerdos. ¿Esas mentiras son secretos? ¿O el secreto es ese punto en el cual comenzamos a mentirnos a nosotros mismos y comenzamos a depender de esa mentira tanto y tanto que todo nuestro edificio moral, mental, social, afectivo, se sostiene en esas mentiras iniciales?

RGB: La narración de la novela es de un "punillismo" verbal sorprendente. ¿cómo logras adentrarte tanto en los personajes y luego verlos a distancia? (¿Es justo decir que hay mucho de cinematográfico sobre todo por las descripciones minuciosas del ambiente y de las profundidades interiores de los personajes?)

JAM: Es curioso cómo le hemos llegado a dar al cine poderes que antes le correspondían a la épica, y luego a la tragedia, y después a la novela. ¿Por qué describir minuciosamente un paisaje y penetrar en los interiores de los personajes tiene que ser cinematográfico? Al contrario, el cine le ha copiado a la literatura la mayoría de sus talentos, lo cual no le quita ningún mérito al cine. Ni le agrega al de la literatura. El principio de *Esplendor y miseria de las cortesanas* es uno de los principios más "cinematográficos" de la novela moderna: Lucien y su protector recorriendo los vestíbulos de la ópera llenos de personajes enmascarados al mismo tiempo que se van dando conversaciones, murmullos, y con una velocidad extraordinaria se comienza a construir la historia y hasta se dejan escuchar ecos de *Papá Goriot*... ¿Y que decir de otro principio inolvidable? El de *Bouvard et Pecuchet* de Flaubert, donde la mirada del

narrador es la mirada de una cámara!, en la época en que sólo existían las cámaras de imagen fija, pero no las de cine. Flaubert, a través de la descripción, nos da una imagen "teatral" en la que "aparecen dos personajes", pero como luego se desplazará esa imagen, no hay posibilidad que la de aceptar que se trata de una "cámara de cine"...

Me extendo sobre este tema porque a veces pareciera que en el siglo XX la aparición del cine ha hecho que se confunda la imaginación con la memoria imaginativa (de imágenes). Es como si ya no concibiéramos la imaginación sino como un sucedáneo de la cámara de cine y de las imágenes que esas cámaras dejan en nosotros. Si esto es así, la desaparición de la imaginación está a la vuelta de la esquina o, mejor dicho, está a la vuelta de una pantalla de computadora, pues todos los "efectos especiales" no harán sino acabar definitivamente con las últimas esperanzas de tener una facultad autónoma.

Es curioso que sólo a partir del siglo XVIII se haya comenzado a tratar de darle a la imaginación un lugar junto al entendimiento, y hasta después se intentó fundirlos. Y que ahora parezca ir hacia su extinción.

Las leyes de la imaginación son distintas a las de la memoria, de la mirada, y no se diga de un "travelling" (y no niego que haya imaginación "cinematográfica", la cual generalmente aparece no tanto en las imágenes, por cierto). La imaginación tiene una extrema ductilidad, una libertad absoluta, limitada solo por un horizonte de comunicabilidad lingüístico (un horizonte muy en la lejanía) y por la fuerza asociativa de los objetos y comportamientos del mundo. En ese sentido, los diversos rostros de una piedra y la dureza erosionada de una pasión no son muy distintos para la imaginación.

RGB: *Los secretos de la aurora* se impone una reflexión permanente que le da un aire ensayístico; incluso me arriesgo a decir que hay cierta conexión con *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra sobre la Revolución mexicana* (1990).

JAM: Sí, la hay. Y es parte de la propuesta de esos libros: que los lectores sientan la fuerza de esas conexiones y que esa fuerza los lleve a las encrucijadas y por los pasadizos secretos. Y que los llevará incluso a un poema como *Stabat Mater* (1996). Mi poesía está conectada también con el ensayo, con la novela, con los cuentos que nunca he escrito y que nunca escribiré, y con las obras de teatro que estoy escribiendo y que no sé si terminaré.

RGB: Encuentro el vínculo entre esos dos libros en la preocupación por recuperar el pasado, los seres anónimos olvidados, la fatalidad de la vida, los hechos inadvertidos que se suceden cada día.

JAM: Cada quien escoge su "realismo", no sólo como estilo literario, también como estilo vital. Dostoievsky se quejaba de que lo llamaran "novelista sicologizante", él insistía que era *realista*. Tenía toda la razón, según yo, que prefiero su realismo

a cualquier novela "sicológica". Y, para mí, el realismo de Dostoievsky no excluye el de Flaubert, ni el de Balzac, ni el de Cervantes. Cada uno está colocado en una posición muy definida de la realidad: el perspectivismo humano no es exclusivo, también hay un perspectivismo del mundo.

RGB: ¿Cómo sintetizarías temáticamente esta novela?

JAM: Sintetizarla... ¿para qué? No es una novela dialéctica. Ni que ande en busca de las bendiciones o justificaciones dialécticas. No, no hay manera de sintetizarla. A lo largo de 20 años, cuando en alguna conversación con amigos salía el tema de que estaba escribiendo una novela y me preguntaban ¿de qué trata?, ¿cuál es el tema?, nunca supe responder. No sé muy bien cuál era la reacción de los amigos. Por desgracia nunca indagué después: ¿qué pensaste de mi incapacidad de responder a tu pregunta? Nunca lo hice. Pero cuando salió la novela, sí recibí un comentario precioso, hermoso: "Ahora sé por qué no podías responderme cuando te preguntaba de qué trata la novela".

RGB: ¿Te propusiste que los personajes y la descripción de sus gestos, sus recuerdos, sus miradas —igual que la fijación de la voz narrativa en ciertos objetos y espacios— se mezclaran de tal modo que, en la lectura, la narración misma se personificara en un torbellino verbal?

JAM: Sí. Así fue. Tu pregunta es un análisis completo en cuatro líneas. Quizás el trasfondo de esa mezcla sea simplemente en qué nivel de la realidad te colocas. Balzac decía que era realista, Stendhal también, Flaubert igual, Dostoievsky también, y Tolstoi lo mismo... y todos son diferentes, y todas son realidades diferentes. Y creo que todos tienen razón, todos eran realistas, así como Joyce podría ser realista en ese sentido, ¿y qué decir de Proust?! Depende, pues, del nivel. El problema no es qué, es el nivel. Pero es el problema más difícil de todos, y allí todo se da, en cierto sentido, por añadidura: el estilo, el lenguaje, la escritura, para usar los términos de Barthes en *El grado cero de la escritura*, que, creo, sin entrar en la discusión teórica, abarcan las operaciones básicas de un novelista ante las palabras... una vez que se escoge el nivel.

RGB: Uno de los temas de la novela es una densa reflexión sobre la traición, en todas sus acepciones. Tú haces una distinción entre el engaño y la traición. Los personajes en general aceptan sus engaños políticos, filiales o amorosos, aunque nadie parece aceptar sus propias traiciones.

JAM: Creo en una distinción entre la traición y el engaño. El engaño es temporal, la traición es instantánea. La traición se comete en un momento y sus consecuencias son devastadoras, muy prolongadas. El engaño en cambio es un proceso cuyas consecuencias pueden variar en importancia (y hasta carecer de importancia). Hay engaños que pueden incluir una traición, y son los más terribles como engaños y como traición. También

hay traiciones que pueden incluir un engaño sin tener necesariamente consecuencias destructoras; incluso el engaño puede servir para "neutralizar" la traición.

La traición, como acto, puede ser muy banal o monumental; pero lo más sombrío es traicionar, porque revela una clara infidelidad a uno mismo y a su mundo. Hablar de infidelidad en relación con la traición es una redundancia, pero lo importante no es la infidelidad, sino la claridad. Al traicionar, el traidor se contempla y se deja ver con una transparencia desoladora: alguien que no tiene destino, porque no tiene carácter, es decir, no sabe, meridionalmente ignora qué es, e ignora qué quiere ser, si un ser humano, un animal, un vegetal o una piedra. Alguien que engaña tiene el poder aterrador de conocer muy bien su carácter y el de los demás (que puede engañar), pero no sabe como aceptarse: conoce todos los pasos del camino, excepto el primero. Y ya entrados en estas clasificaciones, habría que agregar que muy distintos son los mentirosos que mienten porque ya perdieron el sentido del lenguaje, y los mentirosos que se callan para ocultar sus secretos o los secretos de los otros o, los más interesantes, el secreto puro.

RGB: El deseo sexual en esta novela siempre supera el placer superficial. ¿A qué se debe que la satisfacción corporal deja a tus personajes hondas marcas y meditaciones de las cuales el narrador nos da cuenta? ¿Te propusiste, también, una reflexión sobre las posibles implicaciones del placer físico?

JAM: Para mí todo placer es físico. Hasta el placer del pensamiento. Y todo placer es superficial, comenzando por el sexual. Superficial porque todo comienza y termina en el cuerpo. El placer es eso, es la plenitud del cuerpo, es la capacidad corporal de tocar, oír, sentir, oler, gustar, pensar, imaginar los símbolos, las imágenes, los pensamientos, los otros cuerpos, el mundo, y todo en un solo momento, en un solo lugar. Nuestro lugar. Y tal vez no hay nada que defina mejor los límites de ese lugar que el acto sexual. Y no es acto al que haya que "agregarle" cualidades, otros ingredientes: el erotismo, el amor... El erotismo y el amor no son agregados, son elementos internos, inherentes al acto sexual. Están dentro de él. Por eso me parece imposible que un acto sexual no deje marcas (aunque las marcas se puedan volver "generalizadas" y a veces "abstractas", pero también de lo general y lo abstracto están hechas muchas de nuestras huellas). Ya algunos han mostrado muy bien su parentesco con la muerte, y nadie se ha puesto a dudar de su compadrazgo con la vida. Pero también tiene relaciones muy directas con el tiempo, con la animalidad, con la vegetalidad, con la mineralidad.

RGB: ¿Coincides en que la sombra de la muerte y el amor incontenible pero fugaz recorren la novela de principio a fin?

JAM: Todo amor es incontenible y es fugaz. Y la muerte no es sino una sombra. Pero no se puede vivir sin la muerte y sin el amor. Los capítulos de la novela se inician con momentos

relacionados con la muerte de Carlos Domínguez, el arquitecto... pero eso no es la muerte, eso es una ceremonia, una culminación. Y por lo tanto no puede recorrer la novela. Lo que recorre la novela, en todo caso, es cómo dialogan la vida y la muerte... o cómo deberían dialogar... o cómo les impedimos dialogar.

RGB: A través de Rodolfo Lenz aparece un tema secundario en la novela, la "extranjería", la condición de exiliado. ¿Tu exilio de México fue fortuito o deliberado, y cómo asumes la condición de extranjero fuera de México? ¿Cuántos años has vivido fuera de México?

JAM: Yo no lo llamaría exilio. Sólo porque el término evoca márgenes "políticos" o crisis existenciales. Y no es ni fue nada de eso. Fue totalmente fortuito. Salí, lo que se podría llamar salir, por primera vez de México en 1968. Regresé en el '73 y me volví a ir en el '76. Desde entonces no he vuelto a residir en México. Pero vivo constantemente en México de otra manera. A mi manera. Si hubiera podido, no hubiera regresado a residir en México en el '73, me hubiera quedado fuera desde el '68 porque en esa primera salida larga me dio un placer total el sentido y el sentimiento de ser extranjero. Ya sé lo que es y lo que se siente vivir "ahí de donde uno es". Y lo sigo sabiendo desde acá y lo sé cada vez que voy a México. Esa experiencia de vivir "ahí de donde uno es" es una experiencia "vertical", de profundidad, y por lo tanto, para mí, exclusiva y rigurosamente personal. Por eso no necesito tanto estar físicamente en México. En cambio la extranjería es una experiencia "horizontal", de inacabable abarcamiento, de constante inmediatez, como recorrer todos los días un camino nuevo, sentir un nuevo olor, y siempre extraño. Pero sobre todo la luz: para mí la luz es el elemento esencial en todas las sensaciones (hasta cuando hago el amor). Pero la luz solar para mí es el más grande estímulo sensorial, de imaginación, de pensamiento. Es el constante y gran misterio de todos los días. No quiero decir que ya le encontré el misterio a la luz de México, no, pero sí que tengo con ella una especie de relación de complicidad. En cambio, con la luz de lugares extranjeros el asombro y el desconcierto son diario, y el estímulo para pensarla y sentirla es inacabable.

Yo no me siento, ni soy, exiliado, ni chicano ni nada. Exiliado, si le quitamos incluso lo político, tiene para mí la connotación de alguien que quiere regresar, que está forzado a vivir fuera. Yo no quiero regresar (pero la frase tal cual suena engañosa, porque parece que estoy emitiendo una decisión o una determinación, no es eso, es simplemente la expresión de algo que siento, quizás sería mejor decir: no tengo ganas de regresar, pero entendiendo las ganas con una prolongación temporal y corporal muy extensa). Chicano es alguien que, sin perder su mexicanidad, se integra a otra sociedad. Yo no. Yo no quiero integrarme a esta sociedad norteamericana. Quiero ser extraño y seguir siendo extraño. Hasta donde mi inconsciente y el sol me lo permitan.

RGB: ¿Qué quieres decir con "quiero ser extraño y seguir siendo extraño. Hasta donde mi inconsciente y el sol me lo permitan"?

JAM: La posición de extranjería es una posición fascinante para mí. Simplemente se adapta muy bien a lo que soy, a lo que quiero ser, a cómo soy, cómo quiero vivir. Pero uno nunca sabe si se va a poner trampas, si está permitiendo que el sabotaje entre sin ruido a los entramados más profundos de nuestro deseo. Por otro lado, la extranjería significa para mí una relación siempre especial con todo lo sensible. Y lo más sensible para mí es el sol, la luz. Lo que más recuerdo de los lugares es la luz: su acento, su inclinación, su intensidad, su luminosidad... cada espacio tiene un matiz distinto; no conozco dos lugares con luz semejante; es imposible que existan. La luz: el mediodía... hay que establecer lazos de complicidad con el mundo, pero no se sabe cuándo el mundo decidirá romper esos lazos, sin avisar... y sin compasión.

RGB: ¿Hacia dónde se dirige tu proyecto escritural (en géneros y en forma)?

JAM: Me cuesta ya trabajo distinguir los géneros de las formas, y viceversa. Pero en primer lugar *Los secretos de la aurora* son para mí un proyecto que no se ha agotado, porque en ella no incluí otras tantas páginas ya escritas que están esperando su "conjunción" en otro bloque de escritura, en otra "novela". En cierto sentido, una continuación —en la medida en que se pueda hablar de ella— de *Los secretos de la aurora*, la cual, como cualquier lector de la novela se habrá dado cuenta, no tiene una estructura para una "continuación". Lo que estoy escribiendo es, digamos así, otras historias que no se contaron en ésta.

Y luego, paralelamente, se va haciendo palabra por palabra, a veces letra por letra, un poema que no sé cuándo encontrará su forma y su objeto. Lo único que tengo ahora son "sensaciones", pero las sensaciones complejas tienen un poco de todo, imaginación, tacto, audición, entendimiento, etc... entonces es difícil saber para dónde quiere ir el poema. Hay que dejarlo que se vaya haciendo... a su tiempo.

Y el ensayo. Los proyectos son sencillos: uno sobre el siglo XIX y otro sobre la poesía latinoamericana de los modernistas hasta los años 50. En este caso, el objeto está claro. Pero no las ideas, y mucho menos la escritura. Finalmente, es lo mismo que en la novela. El cuerpo se tiene que poner de acuerdo en qué quiere, y para eso la mano debe dialogar con el cerebro y el cerebro con el corazón y el corazón con el sexo y el sexo con la piel y la piel con los ojos, y cuando se pongan de acuerdo sabrán qué quieren decir y cómo, al mismo tiempo. O sea, que proyectos no tengo, lo que tengo son virtualidades.