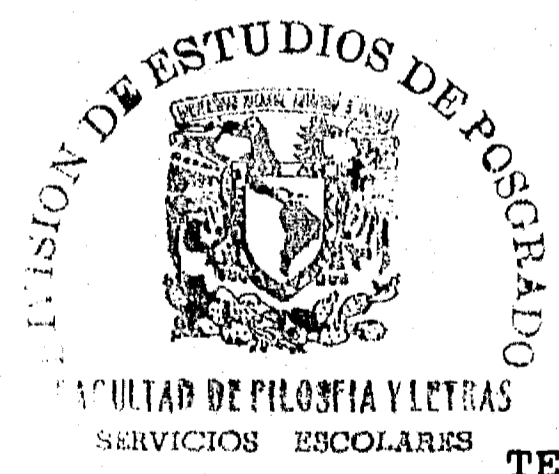


01086
2eje.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LOS MITOS HISTORICOS EN ALGUNAS OBRAS DE
CARLOS FUENTES Y NAGUIB MAHFOUZ



TESIS QUE PRESENTA:
AHMED/ABOU EL FADL IBRAHIM
PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS

Cd. Universitaria, D.F., 1994.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

	Página
Introducción	3
CAPITULO I. ANTECEDENTES.....	7
1.1 Naguib Mahfouz.....	10
1.2 Carlos Fuentes.....	18
1.3 El mito en la creación literaria	28
CAPITULO II. LA OBRA LITERARIA DE NAGUIB	
MAHFOUZ.....	37
2.1 El Juego del Destino (1934).....	39
2.2 La Trilogía (1946-1952).....	45
2.3 Hijos de Nuestro Barrio.....	54
CAPITULO III. LA OBRA NARRATIVA DE CARLOS	
FUENTES.....	57
3.1 La Región más Transparente (1958)	58
3.2 Zona Sagrada (1967).....	73
3.3 La muerte de Artemio Cruz (1962)	84

	Página
CAPITULO IV AFINIDADES Y DIFERENCIAS MITICAS	
EN LAS OBRAS LA MUERTE DE ARTEMIO	
CRUZ E HIJOS DE NUESTRO BARRIO...	91
4.1 El mito en MAC de Carlos fuentes ..	95
4.2 El mito en Hijos de Nuestro Barrio (HNB) de Naguib Mahfouz	121
4.3 Afinidades	136
4.4 Diferencias	144
CONCLUSIONES	147
APENDICE	150
BIBLIOGRAFIA	158

I N T R O D U C C I O N

La novela realista, en cuanto subgénero literario, ha sido vista entre otras cosas como reflejo de una experiencia vital del autor, expresado a través de un personaje o un grupo de personas que se mueven en un cuadro social determinado en tal lugar y tal tiempo.

Es muy interesante comparar una obra literaria con otra de un país diferente en sus tradiciones y en sus costumbres. Al comparar se resaltan más los valores específicamente literarios, sobre todo si se comparan obras contemporáneas y de difusión internacional.

En este trabajo de tesis pretendo comparar algunas novelas mexicanas con otras egipcias, desde un punto de vista mitológico, y con el ejemplo de narradores reconocidos, como el mexicano Carlos Fuentes y el egipcio Naguib Mahfouz. También pretendo comparar el pensamiento de los dos autores ante sus sociedades.

No pretendo, con el presente trabajo, comparar entre Mahfouz y Fuentes para ver quién es mejor novelista o quién de los dos tiene un nivel literario más alto.

Lo que me hizo pensar en la comparación entre los dos novelistas es lo siguiente:

- 1.- Desde mi punto de vista, la misión literaria en todo el mundo, con frecuencia es lo mismo, o sea, se hace la obra literaria para dar gusto al lector, y para desarrollar sus actividades sentimentales e intelectuales.

La mejor obra literaria, para mí, es la que refleja los problemas donde vive el autor planteándolos en un marco literario y yo, gracias a mi conocimiento de la lengua árabe, he observado unas similitudes entre Mahfouz y Fuentes, a pesar de la gran distancia entre los dos, como: resaltar las profundidades de sus sociedades tal como son y a veces por los mitos a través de la historia de los dos países.

- 2.- Si no se hubieran traducido al español siete novelas hasta ahora, yo no hubiera podido pensar en este trabajo, porque es muy importante para mí que sepa el lector de habla hispana, cómo es la obra literaria de Mahfouz. A partir de lo cual se puede hacer la comparación entre los dos autores como si fueran de habla hispana.
- 3.- Los dos autores son contemporáneos y pertenecen al tercer mundo, que ha sufrido casi los mismos problemas como son: el colonialismo, revoluciones, etc.
- 4.- No es algo nuevo comparar dos autores de diferentes idiomas. Por ejemplo, se ha hecho comparación entre Cervantes a través de *Don Quijote* y el escritor inglés Laurence Sterne, a través de su obra *Tristram Shandy*, y el escritor francés Gustave Flaubert (1821-1880), a través de su obra *Madame Bovary* y también el famoso Charles Dickens (1812-1870) con su obra *Pickwick*. La clave de la comparación entre Cervantes y estos escritores, fue la influencia de *Don Quijote* en las obras mencionadas.

Ahora bien, ni Mahfouz ni Fuentes han influido el uno en el otro; no ha existido contacto entre los dos; sin embargo, los dos fueron influidos por autores europeos como Tolstoi y Balzac.

- 5.- Es mi intención dar al lector hispano-parlante una idea sobre Mahfouz y por consiguiente sobre la literatura árabe que tiene que ver, en aspectos lingüísticos y literarios, en la lengua española.
- 6.- He observado que tanto Carlos Fuentes como Mahfouz han reflejado los problemas contemporáneos de sus sociedades en un marco histórico. Por ejemplo, Fuentes

escribió *Chac Mool*, en tanto que Mahfouz escribió *La Lucha de Tebas*.

La elaboración del trabajo de tesis significó un esfuerzo muy grande, puesto que primero fue necesario hacer una selección de las obras de Carlos Fuentes, hasta encontrar la que mejor se ajustara a la temática, estructura y características míticas de Naguib Mahfouz.

Se seleccionaron algunas novelas de los dos autores (capítulo II y III) que reflejan ciertos mitos y a partir de esta selección, *La muerte de Artemio Cruz*, se decidió realizar el análisis comparativo con *Hijos de nuestro barrio*, utilizando la metodología que sugiere Helmy F. Giacomán.

Giacomán propone tres categorías en la plasmación mítico narrativa de la realidad cósmica y humana: paramitológica, intramitológica y mitopoyética; surgen de estas categorías cinco campos en los cuales el mito se hace evidente: la técnica, tiempo mítico, la fiesta o momento solemne, sistema de las correspondencias y los motivos.

Por lo anterior, en el capítulo primero se presenta un análisis sobre las características socioeconómicas y culturales de Naguib Mahfouz y Carlos Fuentes Macías, para conocer el medio ambiente en el que desarrollan sus talentos.

En el capítulo segundo se efectúa una presentación general sobre la producción literaria de Naguib Mahfouz, destacándose: *El juego del destino*, la *Trilogía* e *Hijos de nuestro barrio*.

El tercer capítulo describe de la misma forma, los rasgos esenciales de la producción literaria de Carlos Fuentes, mediante el estudio de las obras: *La región más transparente*, *Zona sagrada* y *La muerte de Artemio Cruz*.

Finalmente, el cuarto capítulo ha sido utilizado como un medio para analizar comparativamente las afinidades y diferencias de Mahfouz y Fuentes en sus obras: *La muerte de Artemio Cruz* e *Hijos de nuestro barrio*.

CAPITULO I

ANTECEDENTES

Para poder comprender más ampliamente las similitudes que existen entre las culturas contemporáneas de México y Egipto, es necesario hacer una revisión histórica.

Durante la Edad Media, poco después de haberse realizado las grandes conquistas de los árabes, entre los años 661-750, aumentó la rivalidad entre Siria, donde estaba el centro del califato de los omeyas, y el Irán, donde cada vez con mayor frecuencia y decisión empezaron a sublevarse tanto los campesinos aborígenes como la nobleza lugareña contra el dominio árabe extorsionista y saqueador. A la cabeza de los descontentos estaba la familia noble de los abasidas.

A mediados del siglo VIII, la insurrección abarcó todo el Irán septentrional y se propagó por la Mesopotamia. Los omeyas fueron derrotados y aniquilada casi toda su dinastía (alrededor del año 750). El único sobreviviente, Abderramán I, huyó a España y allí fundó un Estado, con Córdoba por capital. Los abasidas se convirtieron en califas. Trasladaron la capital del Califato de Damasco a Bagdad, ciudad construida sobre el río Tigris (762).

Los disturbios de los siglos IX a XI y las invasiones de los turcos socavaron la riqueza y la cultura del Califato de Bagdad, con la

consiguiente decadencia de sus grandiosas obras de riego. En el Oriente decaía la cultura árabe. En cambio, en Occidente, extendieron los árabes a gran distancia sus conquistas y su influencia cultural. Penetraron en el Sudán y el Africa Central, llevaron hasta allí el islamismo y trabaron relaciones comerciales con estos países. Los árabes del Africa septentrional se apoderaron de Sicilia, el litoral de la Italia Meridional y de Creta e incesantemente mantenían con sus incursiones la alarma en las costas de Europa y del Imperio Bizantino. El más poderoso Estado árabe de Occidente, fue el de Córdoba, donde dominaba desde mediados del siglo VIII, la dinastía independiente de los Omeyas.

El fundador de esta dinastía fue Abderramán I, que se salvó de los asesinos abasidas y se refugió en España. El Estado de Córdoba llegó a su máximo florecimiento bajo el reinado de Abderramán III (912-961). Este aplicó el sistema de las contribuciones y los impuestos y creó un fuerte ejército mercenario. El núcleo de este ejército estaba formado por normandos, germanos y eslavos. En el año 929, Abderramán III se proclamó califa. Córdoba se hizo famosa por su cultura. A ella acudían a estudiar los europeos de los países cristianos. Por intermedio de los sabios del Califato cordobés, trabaron los europeos conocimiento con la astronomía, el álgebra y la química. De los árabes fueron tomados los guarismos que usamos hasta hoy. De su lengua pasaron a los europeos muchas palabras, relativas al comercio, las matemáticas y la astronomía, como tarifa, cifra, álgebra, cenit; los nombres de muchas estrellas, como Vega, Aldebarán, Betelgeuse y otros. Por su intermedio, los europeos

conocieron muchas obras del filósofo más grande de la antigüedad, Aristóteles, y los trabajos astronómicos de Tolomeo.

De esta forma, en España, a partir del siglo X, se inició el proceso de transmisión de la cultura árabe, el cual concluyó hasta los años finales del siglo XV, cuando al unirse los reinos de Castilla y Aragón en el año de 1492, cayó el último reducto árabe o musulmán: Granada.

La influencia árabe más evidente se presenta en la formación de la lengua española "...podemos decir que aproximadamente el 75% del vocabulario castellano procede del latín y el 25% restante está constituido por los siguientes elementos en orden de importancia: árabe, griego, germano y otras lenguas."¹

Cuando se iniciaba la conquista de México en 1519 y durante los tres siglos de la Epoca Colonial, el grupo español se convierte en el canal transmisor de todas las aportaciones árabes a la cultura mestiza mexicana.

Así, indirectamente, se produce una transculturización árabe que necesariamente enriquece la cultura mexicana.

Conviene enfatizar que es más fácil analizar a cualquier nación del mundo árabe como parte de éste, que hacerlo aisladamente: su acervo

¹ Mateos, Agustín. *Etimologías latinas del español*. Esfinge, México, 1984. p. 52.

cultural es 100% árabe y extremadamente alejado de sus raíces antiguas autóctonas.

La única diferencia que influye para hacer distinciones es el medio ambiente en el que se desenvuelven los pueblos árabes.

1.1 NAGUIB MAHFOUZ

Naguib Mahfouz Abdel Azis El Sebelgui, nació en El Camaleya, Cairo, el 11 de diciembre de 1911.

Estudió la Licenciatura en Filosofía, en la Universidad de El Cairo (1934). Su ocupación es la de escritor. Ha sido Secretario Parlamentario del Ministerio del Warf; Presidente de la Dirección General de Cinematografía; Consejero del Ministro de Cultura y Colaborador del Periódico *Al Ahram*.

Los principales premios que ha obtenido son:

- . El Premio Nacional de Letras.
- . El Collar al Mérito. Primera Clase;
- . El Collar de la República. Primera Clase;
- . El Premio Nobel (1988).

Naguib Mahfouz es un escritor y literato que con su talento enriqueció la vida intelectual de Egipto.

Marcó diferentes bases de la novela, en Egipto ampliando así su perspectiva y dejando para las generaciones futuras los cimientos para estudiar los valores y las características de la sociedad egipcia de este siglo.

Mahfouz ingresó en el Kottab del Sheikh Beheri (donde se enseña a leer y escribir y se estudia el Corán) cuando tenía cuatro años; estudió en la escuela primaria de El Hosaineya, luego ingresó a la escuela preparatoria en El Cairo. Después de terminar la carrera de Filosofía, preparó su tesis de maestría sobre el significado de la belleza en la filosofía islámica, bajo la supervisión del Sheikh Moustafa Abdel-Razik, pero nunca la terminó, a pesar de haber pasado dos años en su preparación, ya que le interesaba más la literatura; le fascinó la creatividad literaria.

Dice Naguib Mahfouz de esta etapa de su vida:

... Tomaba yo en una mano un libro de filosofía y en la otra un cuento de los de Tawfik El-Hakim o Yehia Hakky o Taha Hussein. Al mismo tiempo las doctrinas filosóficas entraban en mi mente por un lado y por el otro los héroes de los cuentos. Me encontré a mí mismo en un debate entre la literatura y la filosofía, un debate que nadie podría imaginar y de repente, comenzó en mi mente una representación de los héroes de 'La gente de la Cueva', los cuales describía Tawfik El-Hakim, en su cuento; 'El Cartero', de Yehia Hakky; El Pequeño Campesino que no conoce más que la puerta de su casa y la orilla del canal, de la novela 'Los días', de Taha Hussein y otros personajes de los cuentos de Mahmoud Taymour. Todos estos deambulaban en una representación en mi mente, por eso, decidí abandonar la filosofía y unirme a ellos...

Mahfouz comenzó a leer novelas policiacas cuando cursaba la primaria. Leyó también a Sinclair², a Johnson³ entre otros grandes novelistas, traducidos al árabe por Hafez Naguib, Mohamed El Sebai y Moustafá Lotfy El Manfaloty; asimismo leyó novelas históricas y novelas de amor que se publicaban periódicamente en el diario Al Ahram. Le encantaba el cine, creía que hay una sociedad viva detrás de la pantalla.

Posteriormente comenzó a leer las obras de Taha Hussein, Abbas El Akkad, Ibrahim El Mazni, Mohamed Hussein Heikal, Tawfik El-Hakim y Yehia Hakky.

También se documentó sobre la literatura y la poesía árabe antiguas.

Durante su madurez leyó obras de literatura europea en inglés y francés al igual que las obras de los literatos rusos.

Mahfouz empezó a escribir cuentos cortos cuando era estudiante en la preparatoria, en 1928.

² Sinclair, May (1870-1946). Novelista británica, nacida en Rock Ferry. Su principal novela, *Audrey Craven*, tuvo gran éxito y difusión.

³ Johnson, Samuel (1709-1784). Novelista y ensayista literario británico, nacido en Lichfield. Su principal obra fue *Diccionario de la lengua inglesa*.

El Precio de la Debilidad fue su primer cuento, el cual se publicó en la revista *Al Megalla al Cadida*, o sea La Nueva Revista, esto fue el 3 de agosto de 1934.

La primera colección de sus cuentos *Hams el conun (El cuchicheo de la locura)* fue publicada en 1938. 25 años después fue publicada la segunda colección, *Donia allah (El mundo de dios)* en 1963. Sumaban 150 cuentos cortos entre las dos colecciones.

Naguib Mahfouz escribió la primera novela titulada *Ahlam El Karya (Los sueños del campo)*, que trata sobre la reforma del campo, pero no se ha publicado hasta el momento.

Escribió después 40 obras sobre la historia del Egipto antiguo, de una manera novelística, entre ellas: *Ironías del destino* (1935); *Radobis* (1936) y *La lucha de Tebas* (1937). Con estas tres novelas dio por terminado la etapa histórica para adentrarse en la etapa social, comenzándola con la novela *El Nuevo Cairo*, en los años de 1938-1939.

Mahfouz escribió la trilogía *Sein El Kasrein, Kasr El Shok y Al Sokkareya* en casi siete años, de 1946 a 1952, que se considera la novela más larga en la literatura árabe, con una extensión de 1163 páginas.

También escribió la novela *Espejismo*, en 1948, la que calificaron los críticos como una novela psicológicamente analista.

Mahfouz comenzó su etapa de realismo con la novela *Los niños de nuestro barrio*, en 1959. Esta cuenta la historia de la humanidad y la lucha contra el atraso y el sometimiento.

Naguib Mahfouz ha enriquecido la biblioteca árabe con 43 libros; de ellos 31 libros son novelas; 11 libros de cuentos cortos y un libro de argumentos que se llevaron al teatro. Además escribió ocho obras teatrales cortas, entre ellas *Bajo la sombrilla*, *El crimen* y *El diablo aconseja*.

Sus colecciones de cuentos son:

El cuchicheo de la locura (1938), *El hambre* (1938), *El poderoso* (1962), *El mundo de dios* (1963), *El borracho canta* (1968), *Una casa de mala fama* (1969), *La taberna del gato negro* (1969), *Bajo la sombrilla* (1969), *Cuento sin comienzo ni fin* (1971), *Luna de miel* (1971), *El crimen* (1973), *El amor sobre la cima de la pirámide* (1979), *El diablo aconseja* (1979), *Vi como vio el dormido* (1982).

Sus Novelas:

Radobis (1936), *Diversión de los destinos* (1939), *Khan el khalili* (1946), *El callejón de los milagros* (1947), *Espejismo; Principio y fin; Bein el kasrein; Kash el shok; Al sokkareya* (1946-1952), *Los niños de nuestro barrio* (1959), *El perro y los ladrones* (1961), *Las codornices y el otoño* (1962), *El camino* (1964), *El*

mendigo (1965), *Charlas en el Nilo* (1966), *Miramar* (1967), *Los espejos* (1971), *El amor bajo la lluvia* (1972), *El Karnak* (1974), *Los cuentos de nuestro barrio* (1975), *El corazón de la noche* (1975), *La epopeya de los Harafishes* (1977), *La época del amor* (1980), *Las fiestas del Kobba* (1981), *Noches de las mil y un noches* (1982), *Lo que resta del tiempo es una hora* (1982), *Frente al trono* (1983).

Mahfouz tradujo del inglés el libro de James Baker, *El antiguo Egipto*, en 1932. Escribió una serie de artículos semanales en el periódico *Al Ahram*, bajo el título *De la agenda de Naguib Mahfouz* desde 1970 hasta 1979. Escribe desde 1980 una columna titulada *Punto de vista* en el mismo periódico. Asimismo escribió numerosos argumentos para cine, televisión y la radio.

Sus obras han sido registradas en la biblioteca del Congreso de Estados Unidos, considerándolo como uno de los escritores más destacados del mundo árabe.

Se editó en alemán un libro sobre su vida y sus obras, siendo analizadas por críticos alemanes, dicho libro se titula *Naguib Mahfouz, su vida y su literatura*.

A partir de la obtención del Premio Nóbel, algunas tesis de maestría y doctorado han sido basadas sobre su vida y sus obras, no solamente en Egipto, sino también en el extranjero, sobre todo en Inglaterra. Además de éstas, se publican periódicamente artículos, estudios críticos y se imparten conferencias que tratan sobre su vida y sus trabajos literarios.

Mahfouz es miembro fundador del Club de la Novela; de la Asociación de los Literatos; de la Unión de los Escritores, de la Liga de la Pluma Internacional, del Consejo Nacional de Cultura; del Consejo Supremo de Cultura y de los Consejos Nacionales Especializados.

Sus obras han sido traducidas a diferentes idiomas tales como inglés, francés, alemán, ruso, yugoslavo, italiano, español y muchos otros más.

La revolución de 1952 y su influencia en la sociedad hizo que Mahfouz dejara de escribir alrededor de siete años. La revolución cambió la realidad de la sociedad egipcia, acabó con el feudalismo y puso en marcha el sistema socialista, nacionalizó las empresas privadas, en pocas palabras cambió el sistema capitalista del país al sistema comunista, y Mahfouz como es un autor meramente realista dejó de escribir hasta que se estableciera en su forma final, la nueva era de la sociedad egipcia. En esta etapa Mahfouz dejó de ser, por un poco tiempo un novelista realista y se inclinó hacia la narrativa metafísica.

Las obras de Mahfouz, en relación con la Revolución de 1952, se pueden dividir en dos etapas; la primera comprende la lucha de la clase media contra el colonialismo hasta 1952, en esta etapa escribió *La lucha de Tebas*, *Radobis*, *El juego del destino*, *El callejón de los milagros*, *El nuevo Cairo*, *La trilogía*, *El corazón de la noche*, *El señor*, *La epopeya de los Harafishes*. Y la segunda etapa, de sus obras, comprende la sociedad después de la

Revolución de 1952, en la cual aparece la inclinación de Mahfouz con los principios de la revolución, y su rechazo en la aplicación, por eso Mahfouz dudaba de la capacidad de la revolución para resolver los problemas del país; en esta etapa escribió: *El ladrón y los perros, El mendigo, Miramar, Amor bajo la lluvia.*

Con respecto a su tendencia ideológica, el autor de tesis no le encuentra una tendencia explícita. Mahfouz dice: "La verdad yo admiro el socialismo en su meta que pretende una igualdad social y admiro también su dependencia de la ciencia, pero rechazo su dictadura y su filosofía material".⁴

Mahfouz en sus obras estrechó el enlace entre ellas y la sociedad egipcia. Se dedicó a resaltar las tradiciones de los barrios populares sacando de estas tradiciones los problemas y exponiéndolas en sus obras en forma literaria muy considerable. Estos problemas no son sólo reflejo del barrio popular en sí mismo, sino de la clase burguesa que representa la mayoría de la sociedad egipcia.

Las novelas de Naguib Mahfouz abarcan dos historias:

La historia del antiguo egipcio sobre la cual escribió:

El juego de destino; Radobis y La lucha de Tebas, y la historia contemporánea de Egipto desde la época de la Revolución de 1919 hasta el momento presente, sobre la cual nos expone las

⁴ Shukry, Galy; *El Leal. Un estudio sobre las obras de Naguib Mahfouz.* Dar Al maeref; Egipto, 1969. p. 49.

realidades egipcias con sus problemas y líos bajo el control del colonialismo inglés y después del colonialismo.

A lo largo de su vida, hasta el año en que obtuvo el Premio Nóbel de Literatura, escribió cuarenta y nueve obras literarias de novelas, cuentos y dramas. Es la primera vez, gracias a él, que la lengua árabe obtiene el Premio Nobel, en 1988, desde que éste se inició en 1901.

1.2 CARLOS FUENTES

Carlos Manuel Fuentes Macías nace en Panamá el 11 de noviembre de 1928 (A pesar de dar como lugar de nacimiento a la ciudad de México, los críticos que han estudiado la personalidad de Fuentes, aportan el dato anterior). Su llegada al mundo en esta república centroamericana supone un dato puramente circunstancial, ya que su padre, D. Rafael Fuentes Boettiger, cumplía en esa época el papel de Encargado de Negocios de México en la capital panameña. La infancia de Fuentes se halla profundamente marcada por los constantes traslados a que era sometido el diplomático, y que le llevaron en el período comprendido entre 1929 y 1943 a Montevideo, Washington, Monvideo, Santiago de Chile y Buenos Aires.

Expone Fuentes que él descubrió la lengua española en Chile:

Sentí que en Chile yo estaba inmerso en el universo de la lengua española, y no sólo como hecho estético, sobre todo, leyendo a los poetas chilenos como hechos políticos. Asistiendo a mítines políticos, oyendo discursos, siguiendo a determinadas personalidades

políticas en su expresión verbal. Todo esto me constituye una revelación de los poderes de la lengua española.⁵

Continúa afirmando:

...Yo tuve que imaginar a México antes de vivirlo realmente, por las andanzas diplomáticas de mi padre en Sudamérica y en los Estados Unidos. De manera que me aferré siempre a la posibilidad de inventar un país, a fin de conocerlo mejor.⁶

Particular importancia en su formación va a tener su estancia en Washington entre 1934 y 1940. Carlos llega a la capital estadounidense con seis años de edad y hasta los doce recibe su educación en inglés y emplea este idioma como su forma de expresión habitual. Sus padres, preocupados por la posible pérdida de la lengua materna, envían al joven todos los años al Colegio de Verano de México para que el muchacho no se desligue del contacto con su cultura y su país.

En 1944 el joven se va al fin a vivir a México, donde le espera un fuerte choque inicial con una cultura y un mundo que apenas conoce; comentándolo de la siguiente forma:

Fue muy traumático para mí, porque fue la primera vez que regresaba a mi país a vivir en él y yo era muy raro, muy extraño a los ojos de los demás porque traía acento argentino, chileno, porque me vestía con bombachos, porque leía el Biliken, el Patorzú, en fin....

⁵ La Jornada Semanal; México, No. 141, 23 de febrero de 1992. p. 30.

⁶ Ibid.

⁷ Cfr. León Zavala, Jesús F. *Análisis discursivo de la muerte de Artemio Cruz*; F F y L-UNAM, México, 1991. p. 75. (Tesis de Maestría en Letras).

Entra a estudiar a los dieciséis años en el Colegio de Maristas en la capital mexicana, y en 1948 obtiene el título de Bachiller en leyes, que le permite ingresar en la UNAM.

México, para mí era un hecho de violentos acercamientos y separaciones, frente al cual la afectividad no era menos fuerte que el rechazo.⁶

En la temporada que vive en México, de 1944 a 1950, Fuentes traba amistad con Alfonso Reyes, con quien pasa algunos períodos de vacaciones en Cuernavaca. Lee ávidamente todo lo que cae en sus manos, y especialmente literatura mexicana del momento (Reyes, Novo, Yáñez y Paz entre otros) y la novela extranjera de Dos Passos, Huxley, Joyce, Mann o Faulkner, a la que accede por su conocimiento del inglés.

La vida de Carlos Fuentes transcurre, entre los 16 y 22 años, en el seno de una clase social privilegiada, familiares de políticos mexicanos, cuya principal preocupación es dedicarse a la bohemia nocturna. El grupo de hijos de políticos con los que acostumbra reunirse crea, en julio de 1949, una supuesta sociedad secreta a la que denominan *Basfusmismo*. Sobre tal sociedad Fuentes escribió un artículo bajo el título "¿Pero usted no sabe aún lo que es el *Basfusmismo*?", apareció en la revista *Hoy* el 29 de septiembre de 1949. Fuentes señala en él las bases teórico-filosóficas de la sociedad, con especial hincapié en el rechazo del optimismo, del tiempo lineal y con una propuesta de retorno a la exploración de la interioridad humana como matriz real del universo; ideas que el autor defenderá a lo largo de su vida y plasmará en sus obras.

⁶ Ibid.

Al final de 1949 el grupo prácticamente se disuelve y Fuentes pone rumbo a Europa para iniciar en el Institut des Hautes Etudes Internationales de Ginebra sus estudios de posgrado. Poco antes de su partida aparece publicado en la revista *Mañana* su cuento *Pastel rancio*.⁹

Esta etapa silenciosa no cayó en balde en la formación de la personalidad del escritor, sino que le permitió obtener un reconocimiento de la ciudad y sus entresijos que más tarde reflejaría en sus novelas. El mismo recordando estos años, declara:

Todo ese mundo social mexicano, los mariachis, las plazas, las putas de los peores burdeles de México, entre las aristocracias o las pseudo-aristocracias... todo el mundo de *La región más transparente* se me cocinó en esos años en que fui muy indisciplinado y no hacía más que andar de fiesta en fiesta y de borrachera en borrachera.¹⁰

En el año de 1954 aparece en una revista mexicana de poca difusión su cuento *Pantera en Jazz* y meses después recibe el primer espaldarazo importante en su carrera literaria: Juan José Arreola funda la editorial para escritores jóvenes *Los presentes* que permite a Fuentes publicar su primera colección de cuentos: *Los días enmascarados*. En 1955, al terminar sus estudios de abogado, se encuentra ya entregado por completo a la literatura. Junto con Emmanuel Carballo funda la *Revista mexicana de literatura* y dirige una columna en la sección cultural del diario *Novedades*.

⁹ Ibid. p. 76. (El dato es confuso, puesto que no podía haber cursado cursos de posgrado antes de concluir la licenciatura, la cual no concluye hasta 1955).

¹⁰ Ibid.

El ambiente cultural de estos años supone también un hito de importancia en la formación del escritor. La influencia de los postulados filosóficos de la postguerra (rechazo del optimismo, del tiempo lineal y con una propuesta de retorno a la exploración de la interioridad humana como matriz real del universo) comienza a hacer mella en los jóvenes, y éstos, apoyados por la obra de ciertos pensadores como Leopoldo Zea u Octavio Paz, vuelven los ojos hacia el hombre y sus problemas de identidad. Esto se conjuga con la penetración paulatina pero firme de la novelística anglosajona y su experimentación narrativa. Estas ideas comienzan a estar presentes con cierta fuerza en el mundo literario en el que Fuentes empieza a escribir, y se reflejan en gran medida en su primera novela que constituye su consagración como escritor: *La región más transparente*, aparecida en 1958. Reconocido desde entonces como uno de los mejores escritores del momento, Carlos publica un año más tarde, el mismo de su matrimonio con la actriz Rita Macedo, su segunda novela *Las buenas conciencias*.

El viaje a La Habana que efectúa en los últimos años de la década lo convierte en uno de los más activos defensores de la revolución castrista. Para propagar sus ideales viaja mucho a Hispanoamérica, y establece contacto con otros escritores del continente, como García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa y José Donoso, con los que inicia una estrecha amistad.

A partir de la década de los sesentas, Fuentes se establece durante largas temporadas en Europa, principalmente en París, y desarrolla una intensa vida social relacionándose con la alta

sociedad y la élite de la intelectualidad mundial. Colaborador de periódicos y revista de circulación internacional, intensifica de manera considerable su actividad política y escribe regularmente en dos revistas mexicanas de carácter progresista: *Siempre y Política*. Es la época de su mayor producción literaria. En pocos años hacen su aparición las novelas: *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962), *Zona sagrada* (1967), *Cambio de piel* (1967) -ese mismo año recibe Fuentes el premio *Biblioteca breve y Cumpleaños* (1969), su libro de cuentos *Cantar de ciegos* (1964) y sus ensayos *París: la revolución de mayo* (1968) y *La nueva novela hispanoamericana* (1969). Obviamente se convierte en escritor profesional al mismo tiempo que trabaja como guionista y adaptador cinematográfico (guiones para *Pedro Páramo*, *Tiempo de morir*, *Los Caifanes*, *El Acoso*, *La revolución cubana* y sus propios relatos *Aura*, *Las dos Elenas* y *Un alma pura*).

En la obra de Fuentes se percibe de forma clara la influencia de las ideologías de vanguardia de los años sesenta. Se trata de una época importante para el pensamiento contemporáneo, en la que comienza a vislumbrarse, con nitidez, un sentimiento contestatario hacia el *stablishment*, nacido en buena medida de la situación de pesimismo y desilusión ante lo que había dado de sí el optimismo oficial de la postguerra. Son los años iniciales de la guerra de Viet-Nam, que desenmascara definitivamente ante el mundo las aspiraciones y deseos del país que desempeña el papel de centro dominador y gendarme del mundo, y que provoca la airada protesta de los jóvenes, que alzan la bandera de la renovación y

la liquidación del mundo burgués. Comienzan a aflorar las comunidades hippies y beatniks, triunfa el existencialismo y la música de los Beatles -fondo musical de *Cambio de piel* -se erige esta última en el símbolo del cambio. Son los momentos inmediatos a la gran revolución de mayo del 68 que el propio Fuentes interpretó, no como una protesta puramente local, sino como una revuelta de auténtico sentido histórico y universal.

En el terreno cultural son momentos de auge del estructuralismo y de la *Revolución antropológica* de Claude Lévi-Strauss. El escritor mexicano recibe la impronta de todo este ambiente, que hará su aparición en sus novelas *Cambio de Piel* y *Zona sagrada*, así como en los distintos artículos y ensayos de esta época.

En la década de los 70, la fama y el prestigio internacional de Fuentes le llevan a desempeñar el puesto de embajador en París, al que accede en 1975 y que abandona en 1977, inconforme con el nombramiento del expresidente Díaz Ordaz -a quien él considera responsable de la matanza de Tlatelolco- como representante del gobierno mexicano en España. Gana premios internacionales: Venezuela (1977) y el Premio Alfonso Reyes (1979).

En 1973 contrae nuevo matrimonio, con la periodista Silvia Lemus.

En esta década cultiva el teatro: *Todos los gatos son pardos* (1970) y *El tuerto es rey*. Publica los ensayos *Casa con dos puertas* (1970), *Tiempo mexicano* (1971) y *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976). En el campo de la narración aparece su importante y más extensa obra, *Terra nostra* (1975) y, tres años

más tarde *La cabeza de la hidra* (1978). Prosigue asimismo su labor política, y en 1971 firma el manifiesto de los intelectuales contra el encarcelamiento del poeta cubano Padilla,¹¹ en lo que constituyó su primera censura abierta a la revolución castrista, hecho que le acarreó fuertes críticas de algunos colegas del continente. Entre 1980 y 1993 Fuentes sigue con la misma capacidad de trabajo y su natural espíritu combativo. Desarrolla su actividad intelectual en las universidades de Princeton y Harvard. Publica: *Una familia lejana* (1980), un libro de cuentos *Agua Quemada* (1981), una obra teatral *Orquídeas a la luz de la luna* (1982), *Gringo viejo* (1985), *Cristóbal nonato* (1987) y *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1990), edición que desmintió su promesa (amenaza) de no volver a publicar en México; *La campaña* (F.C.E., 1992) y *El naranjo o los círculos del tiempo* (Alfaguara, 1993).

Los últimos galardones importantes concedidos a su obra son: Premio Nacional de Literatura de México, que se le otorgó el 19 de diciembre de 1984, y el Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1987.

Fuentes trata de justificar su autoexilio aludiendo a la paz y el anonimato que encuentra para trabajar en Europa y a su necesidad de acudir a actividades culturales, muy escasas según él, en México.

¹¹ Padilla, Heberto, (1932). Poeta y escritor cubano nacido en Pinar del Río. Escribió *Las rosas audaces*, *El justo tiempo humano*, *Fuerza de fuego*. Después de celebrar con el régimen de Castro fue premiado por él mismo, pero se convirtió en disidente y fue censurado. Reside ahora en el exilio.

Sus novelas y cuentos suelen traslucir ese sentimiento de inconformidad con el estado de la sociedad contemporánea, cuyo final ve cercano y necesario para generar un mundo nuevo y distinto. La nueva utopía que propone Fuentes se basa en el *desenmascaramiento* del hombre, su liberación total de la alienación a que es sometido por los centros de poder, y el descubrimiento del valor sagrado del amor como forma suprema de realización humana. Son temas recurrentes en sus novelas los problemas de la identidad, la libertad y la constante búsqueda del hombre. Fuentes es un escritor preocupado por penetrar en la interioridad humana y, del mismo modo que gran parte de sus contemporáneos en Hispanoamérica, profundiza en el conocimiento de los símbolos y los mitos de la Humanidad para llegar a las raíces auténticas del hombre. El mito, a varios niveles, se convierte de esta forma en uno de los elementos nucleares y estructuradores de su labor narrativa, y el propio autor le otorga un papel preponderante tanto en el contexto de la novela actual como de su obra particular.

Conviene señalar que la narrativa de Carlos Fuentes tiene una gran influencia de autores estadounidenses e ingleses y que, en apariencia, su obra literaria está más enfocada a satisfacer la demanda del mercado estadounidense que a ser un medio de comunicación puramente literario, por el gran éxito económico de sus obras en este país.

Entre los principales autores que han contribuido a la conformación de su obra destacan: William Faulkner (1897-1962) y

John Dos Passos (1896-1970), estadounidenses, así como los ingleses: Thomas Edward Lawrence (1888-1935) y Aldous Huxley (1894-1963).

Carlos Fuentes expone lo anterior de la siguiente forma:

Sólo Faulkner en el mundo cerrado del optimismo y el éxito, nos ofrece una imagen común a los Estados Unidos y América Latina: la imagen de la derrota, de la duda, de la tragedia. Usa el barroco, lenguaje de la abundancia, (que) es también el lenguaje de la insuficiencia.¹²

Respecto a Dos Passos menciona que:

...Es ésta la influencia fundamental y al mismo tiempo la más obvia. La lectura de *Manhattan Transfer* me apasionó a los quince años. Dos Passos fue mi biblia literaria. Al escribir una novela sobre nuestra gran ciudad (La Región más Transparente), me influyó naturalmente la técnica del novelista norteamericano.¹³

De Lawrence comenta:

...Vi a Lawrence como el escritor capaz de llegar al fondo de ciertas noches del alma, de ciertos sedimentos lodosos del hombre; como tales eran algunos de mis propósitos no desatendí sus enseñanzas.¹⁴

Al referirse a Huxley explica que:

...su influencia es un tanto malhadada. Es una influencia intelectualizante, snobista, que sin embargo, me pareció interesante en relación con el ser y el habla de esa costra flotante de la ciudad de México que se llama el set internacional, al que yo conocí minuciosamente. Esas usan un argot "intelectual" de referencias vagas, un tanto criminales, aplicado a las letras y a las artes. Se trata de un Huxley trasplantado de Inglaterra a México, con todo lo que esto significa.¹⁵

¹² Cfr. Carballo, Emmanuel. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*; S.E.P., México, 1986. p. 542.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid. p. 243.

1.3 EL MITO EN LA CREACION LITERARIA

Antes de analizar particularmente el mito en la creación literaria, se hace conveniente efectuar algunas aclaraciones respecto a la interpretación de la misma.

La interpretación para la mayoría de los críticos literarios actuales, constituye el objetivo del análisis literario y no se ubica en el mismo nivel epistemológico de investigación que la descripción y la evaluación, puesto que la interpretación involucra no sólo el análisis del texto, sino que comprende también una gran diversidad de apreciaciones.¹⁶

Sin embargo, esa "gran diversidad de apreciaciones", son propiamente juicios de quien pretende efectuar la interpretación y habitualmente son subjetivos e individuales.

El mismo Carlos Fuentes ha hecho frecuentemente declaraciones acerca de que muchas veces al leer un análisis de alguna de sus obras, éste comúnmente no puede referirse a ella, puesto que jamás pretendió decir, directa o indirectamente, lo que el crítico interpretó.

Para Mario J. Valdés, la interpretación se basa "en la relación de referencias de ficción, cuyos términos adquieren significado a través de cuatro operaciones simultáneas":

1. La referencia al sistema semiótico;
2. La referencia sociocultural a través del lenguaje;

¹⁶ Valdés, Mario J. *Toward a theory of comparative literature*. XI Congreso Internacional de Literatura Comparada, Francia, 20-24 de agosto de 1985. Vol. 3. p. 14

3. La auto-referencia textual;

4. La referencia a la concepción del mundo del lector.¹⁷

Cuando se lee cualquier mensaje, el grado de comprensión del lector se puede medir en términos de la apreciación del contexto en el que se hizo una aseveración y el acceso que se tiene a ésta. El contexto se define como la dialéctica compleja de los sistemas expresivos; su característica fundamental es la de un acontecimiento dinámico, una intersección temporal de sistemas referenciales y, como tal, no puede ser reducida a una configuración determinada.

Por lo tanto, se concluye que la lectura y la escritura de la literatura son acciones comunicativas normativas, reguladas por un manejo argumental de reclamos de la verdad.

Esta acción comunicativa ocurre en la comunidad y también en un contexto socio-lingüístico específico que está continuamente aportando a la comunidad tantos reclamos de la verdad de otras comunidades a medida que redescubre los propios.

El analista literario inicia normalmente su trabajo con la confianza y la seguridad en sí mismo de que su comentario interpretativo llegue al fondo, debido al entendimiento logrado. Pero a medida que el analista trabaja más en la explicación que previamente ha dado al texto, ésta le revelará más aspectos insospechados, de forma tal que con el tiempo, el entendimiento

¹⁷ Ibid, *El intertexto cultural*. Cuadernos de Comunicación. México, No. 100, diciembre de 1990, p. 74.

inicial se transforma en la búsqueda de una explicación satisfactoria y efectiva.

El especialista llega, así, a un nuevo entendimiento cuando el proceso explicativo ha concluido; sin embargo, este nuevo entendimiento es tan vulnerable como el inicial.

Si el analista volviera a empezar el proceso explicativo, entonces el aparentemente estable entendimiento, tan cuidadosamente construido, volvería a desmoronarse y si se le comparara con la explicación de otro especialista, probablemente diferiría notablemente.

Ernesto Sábato, uno de los escritores más cercanos a Fuentes, considera que existen cinco motivos para que la novela contemporánea sea más oscura y ofrezca mayores dificultades de lectura y comprensión:

- 1.- El "punto de vista". No existe más aquel narrador semejante a Dios, que todo lo sabía y todo lo aclaraba. Ahora la novela se escribe desde la perspectiva de cada personaje. Y la realidad total resulta del entrecruzamiento de las diferentes versiones, no siempre coherentes ni unívocas. Tiene ambigüedad como la vida misma.
- 2.- No hay un tiempo astronómico, que es el mismo para todos, sino los diferentes tiempos interiores.

- 3.- No ofrece aquella lógica que ofrecía la antigua novela, escrita como estaba bajo la influencia del espíritu racionalista.
- 4.- La irrupción del subconsciente y del inconsciente, mundos oscuros por excelencia.
- 5.- Los personajes no son referidos sino que actúan en nuestra presencia, se revelan, por palabras y actos que cuando no están acompañados de análisis o descripciones interiores, son opacos o ambiguos.

En tales condiciones, la obra queda como inconclusa y en rigor tiene acabamiento o por lo menos desarrollo en el lector: el proceso creador se prolonga en el espíritu del que lee. Como dice Sartre: 'Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás'.¹⁸

A los cinco motivos enlistados por Sábato para hacer de la novela un obra más compleja, se puede y se debe agregar: el mito.

La palabra mito aparece ante el hablante y el investigador como un término en principio ambiguo, plurisignificativo y de concreciones semánticas imprecisas. Se trata de un vocablo utilizado con relativa frecuencia en el acto de comunicación diaria, pero cuyo sentido a este nivel se halla obviamente empobrecido y limitado a una mera sinonimia de mentira o falsedad.¹⁹

¹⁸ Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Aguilar, España, 1985. p. 135-136.

¹⁹ Ordiz, Francisco Javier. *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. Universidad de León, España, 1987. p. 7.

Sin embargo, la connotación del término es mucho más amplia, dado que involucra, en sí, una realidad cultural cuyas formas de manifestación y sentido han preocupado al ser humano desde sus propios orígenes, la única limitante para que éste perdurara fue la aparición de la escritura.

Sería difícil encontrar una definición de mito que fuera aceptable por todos los eruditos y al mismo tiempo fuera accesible a los no especialistas.²⁰

Los mitos describen las diversas y, a veces, dramáticas irrupciones de lo sagrado o de lo sobrenatural en el mundo.

Para el autor de esta tesis, el mito es el desahogo del hombre. El reflejo de las creencias ocultas que no se puede palpar o sentir, es el camino para probar los supuestos. No es algo nuevo, existe, aunque sea reiterativo, desde el principio de la creación del hombre.

El mito es también una manera que tienen los escritores de expresarse indirectamente, por el temor a las consecuencias. Un ejemplo de lo anterior es *Calila y Dimna*, un texto de fábulas, a través de las cuales el autor criticó a los gobernantes y a la sociedad de su tiempo.

Los primeros intentos del hombre en la narrativa no reflejaron la vida cotidiana, sino historias ficticias, cuyos personajes son dioses y seres sobrenaturales. Y los cuentos antiguos de los griegos son un ejemplo de esto.

²⁰ Elialde, Mircea; *Mito y realidad*; Labor, España, 1968. p. 12.

En efecto, "los mitos relatan no sólo el origen del mundo de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja según ciertas reglas."²¹

La narración del hombre usando mitos se debe a su creencia en la magia, en las religiones y en lo sobrenatural. Entonces, el mito narrativo se basa en el conocimiento que el hombre tiene del mundo. Y como en las épocas antiguas las creencias eran de orden esotérico, surgen como la materia prima para el mito narrativo.

En el apéndice se presenta una novela egipcia antigua de la época faraónica, en la cual se aprecia el mito como un elemento esencial, en la novela, que trata de tres cuentos narrados por los hijos del rey Kheops sobre historias de magos. La razón que llevó al autor de esta tesis a escoger esta novela entre la gran producción literaria de la época, es que Naguib Mahfouz se basó en la última historia narrada por el príncipe Hardadef, para escribir *Radobis*. La historia no puede decirse que tenga un gran valor como obra literaria, pero es un ejemplo de una historia antigua llena de mitos que, como se analizará en el próximo capítulo, tuvo cierta influencia en una de las obras de Mahfouz, la llamada *El juego del destino*.

²¹ Ibid. p. 17.

En la Grecia antigua existen abundantes referencias sobre el mito. Originariamente la palabra significaba, sólo, la idea de relato, aunque muy pronto pasó a oponerse al *logos* en lo que suponía una confrontación entre el discurso falso e irreal y el riguroso, fiable y demostrable.

En los siglos posteriores serán muchos los autores que amplíen y modifiquen la acepción primitiva del mito, aunque será necesario llegar hasta el romanticismo para asistir al nacimiento de una teoría seria y acabada sobre el mito.²²

A pesar de los logros obtenidos por los autores del siglo XIX, como Max Müller, Andrew Lang o J. F. Frazer, la visión que ellos tenían estuvo dominada por un racionalismo positivista que les indujo a valorar a las sociedades tradicionales y sus sistemas de creencias como algo primitivo y propio de una fase infantil, en el proceso de evolución de las civilizaciones, de ahí que el mito fuera analizado como parte del pasado, el cual sólo admitía un estudio histórico.

Después de la Primera Guerra Mundial existen tres escuelas de pensamiento sobre el análisis mítico:

- a) La Simbolista (Karl Jung).
- b) La Sociológica (Roland Barthes)²³
- c) La Estructuralista (Claude Lévi-Strauss).

La Simbolista ve el mito como "...una realidad atemporal y universal cuyo origen se halla en la propia mente del hombre como

²² Ordiz, Francisco J. *op. cit.*, p. 7.

²³ Barthes, Roland. *Introducción al análisis estructural de los textos*. Tiempo Contemporáneo, Argentina 1970. p. 14

medio de dar forma a tendencias de pensamiento comunes que encuentran su expresión concreta dependiendo del contexto."²⁴

Entre otros, seguidores del simbolismo son: Juan Villegas, Mircea Eliade, Ernst Cassirer, Gastón Bachelard y Gilbert Durand.

La corriente sociológica considera que el mito tiene, en las sociedades tradicionales, una clara función de cohesión, de unión del grupo o clan en torno a sus creencias o ideas determinadas. En la época contemporánea las narraciones antiguas se han convertido en las distintas formas de manipulación masiva, lanzadas desde los centros de poder y cuya finalidad es mantener al ciudadano inmerso en el orden ideológico de una comunidad concreta.

La escuela estructuralista, encabezada por Claude Lévi Strauss, en sus principios concebía la idea de trasladar los hallazgos de la lingüística moderna al campo de la etnología, concluyendo que el mito es una especie de inconsciente universal estructurador de todas las formas de actividad y de organización social del hombre.²⁵

En este contexto el mito sería, para mí, una realidad integrada por una estructura interna, inconsciente, susceptible de ser compuesta en una serie de unidades mínimas que reciben el nombre de mitemas.²⁶

²⁴ Jung, Karl. *Símbolos de transformación*. Paidós, España, 1985. p.

²⁵ Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Eudeba, Argentina, 1970. p. 186.

²⁶ *Ibid.* p. 188.

De lo expuesto se llega así a la integración de una definición sincrética, en la que el mito es una forma de pensamiento particular, diferente de los mecanismos lógicos de la mente y que al mismo tiempo es un relato que puede ser analizado y atomizado en sus funciones y secuencias integrantes, teniendo una función cohesionante, tendente en gran medida a mantener un determinado orden ideológico o económico.

C A P I T U L O I I

L A O B R A L I T E R A R I A D E N A G U I B M A H F O U Z

La vida de Naguib Mahfouz Abdel Aziz El Sebelgui se desarrolló, hasta la fecha, en los barrios antiguos de El Cairo, lo que influyó notablemente en su obra narrativa, la cual refleja la vida de los barrios populares.

Muchas de sus novelas llevan el nombre de barrios, como *Jan Jalili* (1944), *El Callejón de los milagros* (1947), *Estre dos Palacios* (1956), *El palacio de la nostalgia* (1957), *La azucarera* (1957).

De ahí que Mahfouz tome en sus obras el barrio como un símbolo de la sociedad y la humanidad: en él sitúa los problemas del mundo. Pero de cualquier modo los papeles sociales están basados en la realidad por ejemplo el elfetewa (jefe de banda) es un personaje que existe en los barrios populares y al que Mahfouz le otorga el símbolo del poder, con su justicia e injusticia, con su tolerancia y tiranía.

Sin importar que se sea reiterativo, es necesario subrayar que el barrio mahfucino en tanto reflejo de la sociedad, es también reflejo del mundo y que en él se presentan las diferencias ideológicas y las luchas políticas. Esto se observa en las

novelas *Hijos de nuestro barrio* y en *La epopeya de los Harafishes*, en donde destaca la lucha del hombre por la justicia y la búsqueda del equilibrio entre uno mismo y la vida.

La cultura de Mahfouz, a diferencia de la de Carlos Fuentes, que es cosmopolita, es una mezcla de dos tendencias: la árabe-islámica y la que pretende el cambio hacia una justicia social mayor cuyas raíces están en el socialismo. Esta fusión se debe a la influencia, por un lado, del maestro Mustafá Abdelrazeg, profesor de filosofía islámica, quien le enseñó la tradición y la lengua literaria árabe, así como la religión islámica, rechazando el extremismo y el fanatismo. Esta enseñanza se hace evidente en sus novelas, que están llenas de discusiones ideológicas y filosóficas. Destaca también el uso del lenguaje clásico árabe, negándose a usar el lenguaje coloquial, lo que ha influido para que sus obras sean leídas en todo el mundo árabe y para que se facilite su traducción a otros idiomas.

Por el otro lado, la influencia del gran intelectual, el periodista Solama Musa, le proporciona una visión más abierta y amplia del mundo. Solama Musa era una persona creyente y admiradora de lo occidental, además de ser de los promotores del estudio y la investigación de la civilización faraónica pre-árabe. Bajo su influjo Mahfouz escribió su primera obra sobre Egipto y la tituló: *El Egipto antiguo* (1932). Los dos grandes maestros hicieron de Mahfouz un intelectual de tendencia literaria nueva.

Sin embargo, como expone Ignacio Padilla:

Naguib Mahfouz sigue los modelos clásicos de las grandes series europeas, sin que por ello parezca renegar de sus raíces. Más que un innovador, más que el autor propositivo que cabría esperar en su caso, Mahfouz significa el ansiado reencuentro con las novelas al estilo de Tolstoi, Balzac o, en el caso de nuestro idioma, de Galdós.¹

El autor de esta tesis, considerando la importancia de las obras, ha seleccionado como representación de la narrativa mahfouciana las siguientes obras para luego analizar una.

- a) *El juego del destino* (Abaz Alaqdar) (1934)
- b) *La Trilogía: (Bayn el-Qasrayn, Qasr el-shoq y Al Sokkareya: Entre dos palacios, Palacio del Deseo y La Azucarera.)* (1946-1952).
- c) *Hijos de nuestro barrio. (Awlad haretna)* (1959).

2.1 EL JUEGO DEL DESTINO (1934)

Basada en el cuento descrito en el apéndice, sobre la historia contada por el príncipe Hardadef, Mahfouz narra una excelente narración.

Se trata del primer intento de exponer la narrativa histórica de Egipto; Naguib Mahfouz (NM) tomó, del cuento citado, la materia prima para su obra. Su objetivo es manejar su conocimiento del pasado para recrear una historia. NM a través de la novela en

¹ Padilla, Ignacio. *Por fin Mahfouz. Uno más Uno*, México, 10 de agosto de 1991. p. 16.

cuestión, no presenta realidades históricas, sino fantasías faraónicas.

Mahfouz narra que, en la época del rey Kheops, un astrólogo le predijo al rey Kheops que él sería el último de la Dinastía que gobernaba Egipto, y que el poder lo ganaría alguien del pueblo que, en ese momento, nacía en un pueblo llamado Aon, y que el padre del bebé era el gran sacerdote de dicho pueblo. El rey, al escuchar esto del astrólogo, se espantó y decidió tomar las medidas necesarias para conservar el trono para la familia real. El rey decidió luchar contra el destino preparando una incursión al pueblo donde nació el bebé para matarlo en su cuna. El padre supo anticipadamente de la incursión. Así, el destino jugó su papel y salvó al bebé. El padre puso al bebé de la sirvienta en la cuna de su hijo, y el suyo lo entregó a otra sirvienta: Zaya, la cual lo llevó para otro pueblo. Cuando llegó el rey con sus soldados, ordenó al padre que escogiera entre su paternidad y su lealtad a la monarquía. El padre no supo qué decir, entró al cuarto de la sirvienta, llevando una navaja y en lugar de matar al bebé, se mató él mismo. El rey sacó su espada y mató al bebé y a su madre que quería defenderlo. El rey regresó creyendo que había matado al bebé deseado. Zaya, el bebé y su madre, se fueron del pueblo en un carrito que llevaba trigo, el cual cubría a los tres para que nadie los viera. Llegó la noche y perdieron el camino. Zaya pensó en el bebé, quería salvarlo. Así es que se llevó al bebé y dejó a su madre en el carrito con la voluntad de

Dios, caminó mucho y al rato vio de lejos una caravana acercándose hacia ella.

La caravana era la del rey y sus soldados; estaban regresando a su tierra. Zaya le pidió ayuda, y el rey ordenó a sus hombres que la ayudaran lo mismo que al bebé y llevaron a los dos hasta la ciudad de Mauf, donde trabajaba el marido de Zaya en la construcción de la gran pirámide. Cuando llegó al lugar de la obra, supo que su marido había muerto, pero el jefe de los obreros, que se llamaba Besharo, sintió conmiseración de ella y le preparó una casa y un buen subsidio para ella y el bebé que llevaba. Este hombre era viudo y tenía hijos, por eso quiso casarse con Zaya, que aceptó porque de esa manera encontraba un buen refugio para el hijo del gran sacerdote.

El jefe de los obreros educó al niño, que se llamaba Dedf, como si fuera uno de sus hijos. Cuando creció Dedf se incorporó a la escuela militar, donde estudió seis años, durante los cuales tuvo un gran éxito, por lo que se le escogió como oficial de guardia del príncipe heredero. Dedf encontró, en el palacio del príncipe una sorpresa muy bonita, vio por primera vez a la princesa Mry Sy Anj. Se trataba de la mujer más bella de Egipto. Dedf se enamoró fuertemente de ella. Un día la siguió hasta la orilla del río. Ella estaba acompañada por sus amigas. Dedf se acercó y quiso platicar con ella, pero la princesa lo rechazó y huyó de él. Otro día, la encontró en el jardín del palacio; esta vez la princesa le reprochó por lo que hizo y le dijo que un hombre militar como

él no debería seguir así a una dama. Dedf le pidió perdón. En ese momento la princesa se enamoró de él, pero no se lo dijo.

Se nombró a Dedf líder de la guardia como recompensa por haber salvado la vida del príncipe cuando fue atacado por un león. Lo escogieron como líder militar y encabezó una incursión con el fin de castigar a los beduinos por su desobediencia al rey Kheops. Antes de su salida, se encontró con la princesa, le declaró su amor y ella no contestó nada. Pero en la madrugada, se disfrazó la princesa con un vestido de sacerdote y pidió entrevistarse con el líder en su tienda, porque tenía un mensaje para él. Vino y declaró su amor a Dedf y después se despidió de él.

Se fue Dedf encabezando un ejército grande y ganó la batalla. Regresó llevando la victoria para el rey, que le dijo, como recompensa, pide lo que quieras. Dedf pidió la mano de la princesa. El rey aceptó que Dedf se casara con la princesa, y cuando supo esto, quería volar de la alegría.

Como consecuencia de la victoria en la batalla, Dedf cautivó mucho, no sólo al rey, sino al pueblo en general, siendo nombrado heredero real con el beneplácito popular, cumpliéndose la profecía.

Mahfouz quería decir a través de esta novela, como se observa, que el poder del país debe estar en la mano del pueblo, así como hizo Kheops con Dedf. Mahfouz la escribió en 1939, cuando Egipto era una monarquía bajo el dominio inglés, que llegó en apoyo del rey (el imperialismo inglés se estableció en Egipto en 1883, la

revolución fue en 1952 y salieron los ingleses hasta 1956). Mahfouz estaba contra este colonialismo y, para influir en la gente y en el rey, usó un mito egipcio antiguo, en una novela, en la cual llama a luchar por la libertad y la independencia.

Mahfouz presentó al rey como un símbolo de la gloria y la grandeza de los egipcios en una época. Por ejemplo, el autor descubrió la obra de la gran pirámide en la lengua de su arquitecto dirigiéndose al rey: "Oh su majestad, hoy se ha terminado la construcción del símbolo eterno y verdadero, es el hijo de la fuerza que une el norte y el sur del país, es el engendro de la paciencia de sus constructores desde el albañil hasta el arquitecto, es la revelación de la religión para la cual se pulsan los corazones de su pueblo, es el prototipo de la inteligencia que hizo de nuestro país el amor de la tierra, es la revelación eterna que apoya los corazones egipcios y la fuente de la paciencia por la cual se desarrolló hacia la creatividad."²

El autor no estructuró el final de la novela como final dramático entre el rey y Dedf, sino que presentó al rey como un hombre ejemplar que por su propia voluntad cede el poder a uno del pueblo. Eso refleja el sentimiento nacionalista de NM, que describe la etapa faraónica en una forma excelente.

La novela contiene dos ejes; el primero es la vida de Dedf desde que nació y el papel del destino en su protección, hasta que llegó al poder. El otro, es la historia de amor entre Dedf y la

² Mahfuz, Naguib. *El juego del destino*. (Abaz Alagdar), Nahdet Misr, El Cairo, Egipto, p 94.

princesa. Entre estos dos ejes, el autor quiso destacar que la voluntad del destino es muy grande, más grande que la voluntad del rey mismo. Y, como el destino es un tema mítico, el autor puso la forma de la novela dentro de los mitos antiguos de Egipto. De ese modo, el destino es la piedra angular de la novela porque todos los personajes son manipulados por él. Al principio de la obra el rey dice: "si no voy ahora por la defensa de mi trono... entonces ¿cuándo podría? vamos señores... les invoco conmigo para que vean una gran guerra entre Kheops y el destino." Todas las escenas de la novela reflejan el destino, como protagonista principal, es el personaje más importante, porque maneja la conducta de los personajes. El destino fue como la espina dorsal que unió las partes de la novela, desde su inicio hasta el final. Por eso no se pudo separar el comportamiento de los personajes del destino mismo. Mahfouz quiere decir que, sea quien sea la persona, es un juguete en las manos del destino.

2.2 LA TRILOGIA (1946-1952)

La Trilogía formada por: *Entre dos palacios*; *Palacio del deseo* y *La Azucarera*, es la obra cumbre de NM.

Seis largos años ocupó Mahfouz en su creación.

Julio Samsó, catedrático de la Universidad de Barcelona, externa que "...Entre sus novelas sobre la vida en El Cairo, *La Trilogía* ocupa un lugar absolutamente central y constituye, quizá, la obra maestra del novelista, con la que obtuvo el Premio Nacional de Literatura de Egipto, en 1957."³

La Trilogía narra la vida que sigue una familia de 1917 a 1944, la primera de las novelas: *Entre dos Palacios*, cuyo nombre hace referencia a una calle del viejo El Cairo, abarca una época especialmente significativa para Egipto: el período preconstitucional, bajo el protectorado inglés, y los acontecimientos que desembocaron en la revolución de 1919.

Tomando como punto de partida la vida cotidiana de la familia Abd el-Gawwad, la novela describe la agitación de aquel tiempo y ofrece no sólo un apasionado cuadro costumbrista, centrado sobre todo en la pequeña burguesía a la que pertenece dicha familia, sino también la crónica política de un El Cairo inflamado de nacionalismo e inmerso en las tradiciones religiosas.

³ Cfr. Mahfouz, Naguib. *Palacio del deseo*. Alcor, España, 1990 (Contra portada).

En la novela se hace referencia a las costumbres familiares cuando se menciona:

La costumbre que la hacía despertarse a esta hora era muy antigua. La tenía desde jovencita y seguía conservándola con su madurez. Había aprendido pronto junto con otras muchas obligaciones de la vida conyugal, que tenía que despertarse a medianoche para esperar a su marido cuando éste regresaba de su velada y seguir a su servicio hasta que él durmiera.⁴

Por otro lado, esta primera parte de *La Trilogía* comprende el devenir de la primera generación de esta familia entre 1917 y 1919; la vida familiar tiene como telón de fondo una serie de acontecimientos políticos que marcaron profundamente la historia de Egipto contemporáneo. Esta realidad histórica va cobrando importancia a medida que avanza la ficción novelesca, entremezclándose en la biografía de sus personajes y erigiéndose, a partir de ésta, como la principal protagonista de las alegrías y desgracias de los miembros de la familia Abd el-Gawwad.

Resulta importante señalar que tanto para Egipto como para Panamá la construcción de los canales de Suez y Panamá, respectivamente, les significó, de alguna forma, la pérdida de la soberanía, quedando bajo los dominios inglés y estadounidense.

Precisamente, *Entre dos palacios* comprende la época en la que Egipto, en el transcurso y al término de la Primera Guerra Mundial, se convierte en un protectorado inglés, a pesar de haberse reconocido su carácter independiente en 1922. Inglaterra

⁴ Mahfouz, Naguib. *Entre dos palacios*. Alcor, España, 1990. p. 9.

se reservó el derecho de conservar tropas británicas para proteger el canal, a pesar del descontento de los egipcios.

Los problemas familiares van siendo descritos siempre en asociación con los acontecimientos políticos, tanto en el plano físico como el psicológico. Y sus protagonistas Ahmad Abd el-Gawwad, padre tiránico con los suyos y hombre sensual y alegre con los demás; Amina, madre dócil y amante del hogar, que es el hilo conductor de la narración. Los hijos de ambos: Yasín, Jadiga, Fahmi, Aisha y Kamal. Destacan los caracteres de Yasin, quien es un enamorado de los placeres de la vida, un "macho" como se le diría en México; Jadiga es una mujer autoritaria y poco agraciada en belleza, en contraste con Aisha, quien es condescendiente y bella.

Fahmi representa al egipcio impregnado de ideas nacionalistas; el pequeño Kamal sólo se distingue por ser el más pequeño y sus travesuras.

En alguna ocasión Yasín y Fahmi platican acerca de la guerra:

- Han pasado cuatro años y seguimos repitiendo estas palabras...
- Toda guerra tiene un final -repuso Fahmi con esperanza y anhelo-. Y ésta no tiene más remedio que acabar. Yo no creo que los alemanes sean derrotados.
- Esto es lo que pedimos a Dios, que sea un hecho, pero ¿cuál será tu opinión si nos encontramos con que los alemanes son como los describen los ingleses?

Toda contradicción encendía su vehemencia, y así Fahmi alzó la voz diciendo:

-- Lo importante es que nos desembaracemos de la pesadilla de los ingleses, que el califato vuelva a su anterior grandeza y que encontremos nuestro camino allanado...⁵

Un pasaje que muestra el choque de las ideas de Ahmad con la tradición es el siguiente:

Pero, a los ojos del señor Amhad, la noche de bodas incluía otro significado distinto al de la solemnidad forzada en una tertulia de amistad y música; un significado que le concernía a él solo, como padre dotado de una naturaleza que se salía de lo ordinario. No dejaba de sentir, al pensar en el matrimonio de su hija, una sensación extraña, incómoda, aunque no la aprobasen ni su razón ni su fe. Esto no significaba que deseara que sus hijas no se casaran; de hecho, como les ocurre a todos los padres, quería la protección para las dos. Pero quizás había deseado mucho que no fuera el matrimonio la única vía para esta 'protección': o había deseado quizás que Dios hubiera creado a las hijas con una naturaleza que no impusiese el matrimonio. O, al menos, no haber engendrado hembras. Pero como estos deseos no se habían realizado ni había medio de realizarlos, no le quedaba otra alternativa que esperar el matrimonio de sus hijas, aunque fuese como el hombre que a veces espera una muerte honorable o descansada, al desesperar de la eternidad de la existencia. Con frecuencia había manifestado esta repulsión por vías divergentes, de forma consciente o inconsciente. Decía a veces a algunos de sus íntimos: '¿Me preguntas que es engendrar hembras...? Es un mal contra el que no podemos hacer nada. Pero dar gracias a Dios es un deber pase lo que pase. Esto no significa que yo no quiera a mis hijas, de verdad que las quiero como a Yasín, a Fahmi y a Kamal, ni más ni menos; pero ¿como voy a estar tranquilo cuando sé que las voy a entregar un día a un hombre extraño, sea cual fuere la impresión que me haya dado, si sólo Dios conoce lo que guarda en su interior...? ¿Qué puede hacer una muchacha débil frente a un hombre extraño, lejos de la custodia de su padre...? ¿Qué va a ser de su destino si él la repudia un día, muerto su padre, y se refugia en casa de su

⁵ Ibid. pp. 44 y 45.

hermano para vivir la vida de los parias? No temo por ninguno de mis hijos, porque les pase lo que les pase, son hombres que pueden afrontar la vida. Pero la hija... ¡Que Dios nos guarde!'. O decía con cierta sinceridad: 'La hija es verdaderamente un problema... ¿No te das cuenta que no escatimamos esfuerzos en prepararla, educarla, protegerla y guardar su castidad...? Y, sin embargo, date cuenta, después de todo esto, nosotros mismos la llevamos al hombre extraño para que haga con ella lo que quiera... Alabado sea Dios, que sólo El puede ser alabado en la desgracia...'. Esta sensación angustiosa y extraña tomaba cuerpo en la mirada crítica con que observaba a Jalil Sháwkat, 'el novio'. Una mirada arbitraria y censora que se negaba a apartarse de él sin haber encontrado un defecto que satisficiera su terquedad. Era como si él no perteneciera a los Sháwkat, con quienes lo unían lazos de amistad y de parentesco desde tiempo inmemorial; o como si no fuese el joven sobre el que todo aquel que lo veía se hacía lenguas de su belleza, hombría y distinción. El señor no había podido negar ninguno de sus méritos, pero se había detenido largamente en su rostro mofletudo, y en la mirada calma y pesada de sus ojos, que revelaba pereza; y sintió satisfacción al deducir de ellos la animalidad que le había dejado su ociosa vida, diciéndose a sí mismo: '¡No es más que un buey, que vive para comer y dormir!' El reconocimiento de sus méritos en primer lugar, y luego la búsqueda de cualquier falta que achacarle, sólo eran parte de una lógica sentimental que ponía frente a frente su deseo oculto de casar a la muchacha y su rechazo a la idea del matrimonio. Aquel reconocimiento había facilitado la realización del matrimonio, y esta búsqueda de defectos había satisfecho el sentimiento de hostilidad, como el adicto al opio que, dominado por su placer y espantado por su peligro, busca la droga por todos los medios aun maldiciéndola. De todas formas, aparentó olvidar sus extraños sentimientos y, acompañado por sus íntimos, se distrajo un rato con la charla y otro escuchando de lejos la música. Abrió su pecho a la satisfacción y a la alegría, y deseó a su hija felicidad y una vida tranquila e incluso su mirada crítica hacia Jalil Sháwkat se transformó en un sentimiento burlón no exento de rencor.⁶

Cuando se habla de la lucha por la independencia, se encuentra una gran contradicción entre la mentalidad femenina ingenua y la masculina despierta:

⁶ Ibid. p. 182.

Luego se inclinó hacia su oído musitando: 'Londres es el país de los ingleses'. El asombro se apoderó de la madre, que dijo dirigiéndose hacia Fahmi:

-- ¿Van a ir al país de los ingleses a pedirles que salgan de Egipto...? Eso es de muy mal gusto..., ¿cómo me vas a visitar a mi casa teniendo la secreta intención de echarme de la tuya?

Al muchacho le molestó su interrupción, y la miro sonriendo, y a la vez reprochándoselo, pero ella creyó que estaba en vías de convencerle y prosiguió:

-- ¿Cómo van a pedir su expulsión de nuestro país después de tantos años de residir en él? Nosotros hemos nacido, y también vosotros, mientras ellos estaban aquí..., ¿es 'humanop que nos presentemos ante ellos, tras esta larga vida de convivencia y vecindad, para decirles a las claras, y además en su propio país, 'marchaos!p?

Fahmi sonrió como desesperado, al tiempo que Yasín soltaba una carcajada, Pero Zaynab dijo seria:

-- ¿Cómo van a tener coraje de decirles eso en su país? Suponte que los ingleses los maten allí, ¿quien traería noticias de ellos...? ¿Acaso sus soldados no han convertido en una aventura peligrosa el hecho de caminar por las calles alejadas?, ¿qué no harán con quien se proponga irrumpir en su país?

La novela concluye con la muerte de Fahmi durante una manifestación antibritánica; es fácil entender la consternación del padre en el momento que le avisan sobre su muerte:

El señor Ahmad Abd el-Gawwad oyó un ruido de pasos a la entrada de la tienda. Levantó la cabeza del escritorio y vio a tres jóvenes que venían hacia él, dominados por una expresión de gravedad y circunspección, hasta que se detuvieron junto al escritorio diciendo:

-- La paz y la misericordia de Dios sean contigo.

⁷ Ibid. p. 223.

El señor se levantó, contestando con su conocida educación:

-- Y con vosotros sea su paz, su misericordia y su bendición. -Después, señalando las sillas-: Por favor.

Pero ellos no atendieron a su indicación, dándole las gracias.

-- ¿Es usted el señor Ahmad Abd el-Gawwad? -dijo el que estaba en medio.

-- Si señor -contestó sonriendo, aunque en sus ojos apareció una interrogación.

'¿Qué querrán? ¿Comprar...? No es probable... ¿Qué van a comprar con ese paso militar con que han llegado! Además, ya pasan de las siete de la tarde; ¿no ven a el-Hamzawi subiendo- los sacos a los estantes en señal de que la tienda va a cerrar...? Serán recaudadores de donativos... Pero Saad ya ha sido liberado y la revolución se ha terminado. ¡Yo ya sólo estoy listo para ir a la velada! ¡Sabed que no me he lavado la cabeza ni la cara con colonia, que no me he peinado los cabellos ni el bigote, ni me he ceñido la yubba y el caftán para encontrarme con vosotros! ¿Qué queréis?'

Pero al mirar al que le había hablado, le pareció que su cara no le resultaba extraña... ¿Lo había visto antes? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¡Recuerda! Seguro que no era la primera vez que lo veía. ¡Ay!

-- ¿No es usted el amable joven que se ofreció a salvarnos en el momento oportuno, el día que la gente nos atacó en la mezquita de el-Huseyn, a quien Dios tenga en su gloria? -preguntó sonriendo y con la cara llena de satisfacción.

-- Claro que sí, señor -contestó el muchacho en voz baja.

Tenía razón en lo que pensaba; ¿y dicen los tontos que el vino debilita la memoria...? Pero ¿qué les pasa para mirarme de ese modo? ¡Mira, mira! Esas miradas no anuncian nada bueno.

¡Dios, conviértelo en algo agradable! ¡Dios me libre del demonio lapidado! Mi corazón se entristece por alguna razón; ellos han venido por algo relacionado con...

-- ¿Fahmi...? ¿Habéis venido buscándolo..., quizás vosotros...?

El joven bajó la vista y luego dijo con voz temblorosa:

-- Nuestra misión es penosa, señor, pero es un deber ineludible. ¡Dios te conceda paciencia!

El señor se inclinó de repente hacia adelante apoyándose en el borde del escritorio y exclamó:

-- ¿Paciencia? ¿Para qué? ¿Fahmi...?

El joven dijo con tristeza:

-- Sentimos mucho comunicarle que nuestro hermano, el combatiente Fahmi Ahmad...

-- ¿Fahmi? -gritó sin creérselo, aunque en sus ojos apareció una mirada que expresaba credulidad y desesperación.

-- Ha caído como un mártir en la manifestación de hoy.

-- Ha pasado al mundo de los justos como un noble patriota y un ilustre mártir -añadió el que estaba a su derecha.

Recibió sus palabras con unos oídos ensordecidos por la desgracia, a la vez que el silencio sellaba sus labios y sus ojos se entregaban a una mirada vagabunda, ausente. Transcurrió un - instante en el que el silencio se adueñó de todos ellos; incluso Gamil el-Hamzawi se quedó clavado bajo los estantes, aturdido, tendiendo una mirada llena de tristeza hacia el señor. Finalmente, el joven volvió a murmurar:

-- ¡Cuánto nos entristece su pérdida! Pero sólo podemos aceptar la muerte con resignación de creyentes, y tú eres uno de ellos, señor.

Te están dando el pésame; no sabe ese joven que tú eres el primero en saber hacer llegar condolencias en situaciones como ésta... Pero ¿qué significan para un corazón afligido? ¡Nada! ¿Desde cuándo las palabras apagan el fuego...? ¡Calma! ¿No presintió tu corazón la desgracia antes de que hablase el que hace de portavoz...? Claro que sí, el fantasma de la muerte se dibujó ante tus ojos. Ahora que la muerte es una realidad que golpea tus oídos, te niegas a aceptarlo, o tu valor te traiciona y no quieres admitirlo... ¿Cómo aceptar que Fahmi esté realmente muerto? ¿Cómo creer que Fahmi, que buscaba tu aprobación hace unas horas y con el que te mostraste indolente, Fahmi, que nos dejó esta mañana desbordante de salud y vitalidad, esperanza y alegría, haya muerto...? ¡Muerto! ¿Desde hoy ya no lo veré más, ni en casa ni en ningún lugar sobre la tierra? ¿Cómo será la casa sin él? ¿Cómo voy a ser yo padre a partir de ahora? ¿Donde irán las esperanzas fundadas en él...? Ya no hay más esperanza que la resignación..., ¿la resignación? ¡Ay! ¿Sientes el pinchazo agudo del dolor...? Este es el verdadero dolor; a veces te engañabas y pretendías estar sufriendo; pero no, no has sufrido hasta hoy; éste es el verdadero dolor.⁸

Independientemente de que el nombre de la novela coincide con una calle de El Cairo, no resulta tan absurdo pensar que Mahfouz se haya referido al lugar que divide dos reinos o dos países, lo cual vendría a ser el canal de Suez, que en última instancia determina el interés del imperialismo británico por Egipto.

Palacio del deseo es la segunda parte de *La Trilogía*, en la cual se mantienen intactos el magnetismo y los trazos esenciales del núcleo familiar, pese a la profunda evolución que comporta la pérdida de algunos de sus miembros y la aparición de nuevos personajes y escenarios que hábilmente descritos por el autor amplían los horizontes del relato.

⁸ Ibid. pp. 336 y 337.

Los años transcurridos desde el trágico final del primer volumen (de 1919 a 1924) han hecho que la acción gravite, no sólo alrededor de la gran casa, con el padre tiránico y la madre sumisa como catalizadores del conjunto, sino también sobre todo en torno a la segunda generación de la familia Abd el-Gawwad, a los hijos e hijas del señor, cuyas inquietudes y compromisos personales y sociales les convierten en los verdaderos protagonistas del relato.

Los temas de fondo (la lucha política, el doblez moral y el fanatismo religioso) continúan siendo el marco que sitúa otra época crucial de Egipto, el período de 1924-1927; pero el cuadro es ahora un entresijo de pasiones (amorosas, ideológicas...), mediante las cuales, el autor crea un mundo de ilusiones, frustraciones y conflictos que le sirven para tratar y analizar la profunda complejidad de los sentimientos humanos cuando se enfrentan a situaciones límite.

La última de las obras que constituyen *La Trilogía* es *La azucarera*, en la cual los niños nacidos durante *Palacio del Deseo* asumirán el protagonismo, que se desarrolla durante la Segunda Guerra Mundial, llegando con *La azucarera*, a su fin, la obra cumbre de Mahfouz.

2.3 HIJOS DE NUESTRO BARRIO

Mahfouz comienza la narración de *Hijos de nuestro barrio* en el prólogo aclarando que:

Esta es la historia o, mejor dicho, las historias de nuestro barrio. Yo sólo he presenciado los últimos sucesos acaecidos, pero he ido recogiendo cuanto oía contar a numerosas personas. Todos en nuestro barrio relatan estas historias; lo hacen tal y como las oyeron en el café o como se las transmitieron de padres a hijos; y en esas fuentes baso mis relatos. Con cualquier motivo salen a relucir estas historias. Siempre que alguien está en aprietos o sufre algún agravio, señala hacia la Casa Grande, al comienzo del callejón, en el límite del desierto y dice con tristeza: -Esa es la casa de nuestro antepasado; todos descendemos de él, todos tenemos derecho a sus tierras; ¿Por qué, pues, hemos de pasar hambre o ser desgraciados? Y a continuación, cuentan las hazañas de Adham, Gabal, Rifaa y Qasem, los héroes de nuestro barrio.¹⁰

Debido a que esta obra se analizará, posteriormente, sólo se hace una breve descripción en este capítulo.

Tras concluir su *Trilogía*, poco antes de la Revolución de Gamal Abdel Nasser de 1952 que condujera a la nacionalización del Canal de Suez, Naguib Mahfuz, conmocionado en algún sentido, dejó de escribir, hasta 1957; entonces escribió esta intencionada alegoría, *Hijos de nuestro barrio*, donde, bajo la apariencia de un ingenuo relato sobre la historia de un pequeño barrio en El Cairo, a finales del pasado siglo, plantea el gran problema, también cotidiano y sin resolver, de la jerarquización social, del poder y del orden en el mundo, sujeto a intermitentes propuestas idealistas de mejora, acosadas por la degradación, una tras otra.

Considerando la época en que fue escrita, la novela resultaba una crítica demasiado severa. Sin embargo, su aparición fue posible

¹⁰ Mahfouz, Naguib *Hijos de nuestro barrio*; Alcor, España, 1989. p. 9.

porque se publicó por entregas en el diario semioficial del régimen egipcio: Al-Ahram. Su edición como libro no se realizó hasta 1967, y fuera del territorio egipcio, en Beirut.

Hasta la fecha, *Hijos de nuestro barrio* circula en forma restringida, bajo la responsabilidad de la editorial libanesa.

Cómo se verá en el capítulo correspondiente, esta novela es una pieza clave de la extraordinaria producción mahfuciana, como un eslabón entre la narrativa de vida real y su narrativa de ficción.

C A P I T U L O I I I

L A O B R A N A R R A T I V A D E C A R L O S F U E N T E S

En términos generales, la obra narrativa de Carlos Fuentes se caracteriza por la recreación que hace de acontecimientos históricos o verídicos, esto es, aprovecha los sucesos para presentarlos bajo su particular punto de vista.

Desde luego que es sabido que precisamente la literatura crea modelos del mundo. El procedimiento es simétrico al conocimiento que el autor tiene de su mundo a través de estereotipos de orden cognoscitivo.

La cultura ofrece, organizados en torno a la lengua, todos los estereotipos necesarios para "hablar" de la realidad. El escritor, por su parte, da forma a una realidad entera, confiriéndole una estructura homóloga a la del mundo experimentado por él.

Este modelo es asimilado por la cultura que perfecciona o enriquece su patrimonio de estereotipos. A través de las obras de Carlos Fuentes, como se analizará, se crea un repertorio de "convenciones" indispensables para el establecimiento de esa realidad, repertorio que está constituido, dentro de cada novela,

por los textos anteriores incorporados de una u otra manera, Así como las normas sociales e históricas.

De la vasta obra de Carlos Fuentes, que consta de novelas, libros, cuentos, etc., como se ve en el capítulo I, el autor de esta tesis ha seleccionado como representativas:

- 1.- *La Región más Transparente (RMT)*,
- 2.- *Zona Sagrada (ZS)*,
- 3.- *La muerte de Artemio Cruz (MAC)*.

3.1 LA REGION MAS TRANSPARENTE. (1958)

RMT es la primera novela extensa de Fuentes. Su aparición era muy esperada por la crítica, que ya tenía varios años involucrada en una polémica motivada por la publicación, que se había efectuado en distintas revistas de México, de algunos fragmentos de ella.

Entre las reacciones que provocó, puede citarse la acusación, a la obra, de ser una auténtica copia o imitación de los experimentos renovadores desarrollados por autores europeos y latinoamericanos; también se reprochó al autor la visión negativa que ofrecía del país.

Frente a esta recepción hostil, en el contexto nacional, la crítica extranjera valoró esta obra como uno de los mayores logros artísticos conseguidos en la historia de la narrativa mexicana. Los elogios recayeron principalmente en la novedad

técnica que suponía y que se trataba, realmente, de la primera novela que se planteaba frontalmente el problema del México post-revolucionario, una vez superados los momentos culminantes de la novela de la Revolución y sus epígonos.

Es decir, marca el inicio de la aparición de la narrativa que involucra a los protagonistas de la Revolución Mexicana de 1910, en la fase civilista, y lógicamente las consecuencias que para esos grupos y para el país tuvo el mencionado movimiento.

No está de más recordar que Fuentes se desarrolló, cuando regresó a México, con los hijos y familiares de los líderes y de los sectores de la población que se beneficiaron con el nuevo estado de cosas; esto le permitió conocer a fondo el sentir y el vivir de la burguesía emergente de la Revolución, los cuales ha venido recreando a partir de RMT.

Una innovación de RMT es que la historia se desarrolla en el medio urbano, en la ciudad de México y se ocupa de los acontecimientos sucedidos entre 1946 y 1952, años en los que la burguesía nacional, asociada y sometida al capital estadounidense, se fortalece y es, por otro lado, el sexenio en el que los políticos mexicanos comienzan su transformación a la imagen actual de político-empresario, empresario-político. Afirma Emmanuel Carballo:

El título de la obra alude y no sin cierta ironía a la célebre frase de Humboldt respecto a la transparencia del aire de la Ciudad de los Palacios. Y es, según el propio Fuentes, la biografía de una ciudad y una síntesis del presente mexicano al llegar a la mitad de

este siglo, buscando identidad y definición. La novela tiene grandes aciertos, entre ellos la aplicación de técnicas cinematográficas.¹¹

El interés de Carlos Fuentes por la cinematografía va de la mano del interés por la narrativa, algo que, por cierto, es distintivo de la mayoría de los escritores latinoamericanos, como Gabriel García Márquez, Cabrera Infante, José Agustín, etcétera. Incluso, RMT está dedicada a su primera esposa: la actriz Rita Macedo.

André Jansen la sintetizó expresando que es:

"...Una crónica amarga de las corrupciones y de los egoísmos del mundo de los cocteles, banquetes y clubes, opuesto al modesto ejemplo de la vieja criada que muere solitaria en su miserable habitación de un barrio pobre, mientras un niño desconocido sale con un peso para anunciar la triste noticia. Es la historia del humilde indio Federico Robles, progresivamente enriquecido, llegado a banquero, que pierde todo, hasta su bellísima esposa Norma Larragoiti, que participa en su vida sólo persiguiendo la felicidad económica. El poeta Zamacona explica a México cómo un estancamiento de subcultura que perdió su personalidad al imitar servilmente la cultura y las costumbres del extranjero."¹²

Para encontrar la esencia del mexicano, Fuentes se ve forzado a examinar el pasado y a encontrar allí el origen de la satisfacción actual.

¹¹ Carballo, Emmanuel. *19 Protagonistas de la literatura mexicana*. EEM, México, 1974. p. 435.

¹² Jansen, André. *La Novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*. Labor, España, 1973. p. 142.

Al retroceder en el tiempo, no tarda en toparse con la cultura azteca, destruida violentamente y postergada ante la cultura occidental, representada por la estadounidense.

La teoría de que la verdadera tradición descansa en el pueblo, forma la base de RMT, encarnada sobre todo en los personajes de Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma, personas misteriosas cuya presencia en la novela no queda satisfactoriamente explicada, a menos que sean vistos como símbolos del viejo orden azteca, que todavía perdura en el subconsciente del mexicano contemporáneo.

La cultura azteca se centraba casi exclusivamente en la religión, y dentro de ésta, en opinión de Alfonso Caso, la muerte tenía una gran importancia por estar estrechamente ligada a la vida y a los dioses.³

Teódula aparece como un símbolo de este México azteca, lleno de creencias milenarias y dedicado al culto de la muerte para poder sostener la vida. Teódula encarna a México en su sentido primordial, es decir, como tierra y tradición india. A través de toda la novela, Teódula trata de restablecer el viejo orden, o por lo menos de

³ Véase: Caso, Alfonso. *La religión de los aztecas*. SEP, México, 1970. p. 43.

aplacar las fuerzas vitales que demandan una satisfacción por el abandono en que se las tiene. Ixca la secunda en todo, siendo el que pone en práctica los planes de la anciana. La obediencia ciega de este personaje no se capta plenamente hasta el desenlace, pero al descubrirse su relación con Teódula se aclara también su simbolismo: así como ella representa el pasado mexicano, Ixca se puede identificar con la confusa vida mexicana contemporánea, personificada en la ciudad de México. Esta identificación la sugieren varias referencias hechas en la novela. Por ejemplo, para Fuentes la capital mexicana contiene lo peor de la civilización actual; todo lo que se pone en contacto con ella queda destruido, es decir, "quema cuanto toca". Ixca, a su vez, hace lo mismo con todos los personajes con quienes se relaciona; a todos trata de destruirlos. Además su nombre es Ixca, que en lengua Náhuatl significa "asar", y no olvidemos que su apellido es Cienfuegos. La identificación es obvia en los monólogos con que Fuentes empieza y concluye su novela. Al principio Ixca llama a la capital *ciudad de los tres ombligos*⁴ y al final dice de sí mismo *soy yo el de los tres ombligos*⁵. En gran parte, el protagonista de la novela es la ciudad de México, presente en todas partes como Ixca, y como él, concedora de todos los secretos.

⁴ Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. FCE, México, 1988. p. 21.

⁵ Ibid. p. 467.

La identificación se reitera al final de la novela, cuando ocurre un incidente que une a Ixca con la ciudad además de colocarlo fuera del tiempo y haciendo síntesis de él. Esto sucede en una ocasión en que Ixca sufre una curiosa reacción al probar su propia sangre. De pronto sintetiza el pasado y el presente en una doble imagen de la ciudad:

Sorbió con los labios la sangre de la herida y, mirando sobre sí mismo, bebió con la carne los cuatro costados de la gran plaza. Estaba desierta. El último rayo oblicuo del sol se perfilaba como un escudo. La sangre le corría con la rapidez cambiante del azogue. Cienfuegos se detuvo, la cara abierta hacia ese último rayo. Palacio, Catedral, del edificio del Ayuntamiento y el lado desigual, de piernas arqueadas, dejaban que la penumbra construyera una región de luz pasajera, opaca, entre la sombra natural de sus piedras rojizas y de marfil gastado. Por los ojos violentos y en fuga de Ixca corría otra imagen: en el sur, el flujo de un canal oscuro, poblado de túnicas blancas; en el norte una esquina en la cual la piedra se rompía en signos de bastones ardientes, cráneos rojos y mariposas rígidas: muralla de serpientes bajo los techos gemelos de la lluvia y el fuego; en el oeste, el palacio secreto de albinos y jorobados, colas de pavo real y cabezas de águila disecada. Las dos imágenes, dinámicas en los ojos de Cienfuegos, se disolvían la una en la otra cada una espejo sin fondo de la anterior o de la misma. Sólo el cielo, sólo el escudo mínimo de la luz, permanecía igual.

-¿Reaparecerá? -murmuró Ixca,⁶ envuelto y arrastrado por la doble imagen.

El modo en que Ixca y Teódula desempeñan su parte en la novela está consistentemente desarrollado desde el punto

⁶ Ibid. p. 252.

de vista de la incorporación de un mito a la vida contemporánea. Pero Fuentes falla al tratar de hacer verosímiles sus relaciones con el resto de los personajes. Aunque sus acciones son perfectamente claras para el lector, si no del todo justificadas, siempre se nota una falta de lógica en la manera en que todo el mundo actúa ante Ixca. Nunca se explican, ni se justifican, sus entradas y salidas en la intimidad de los otros personajes, ni por qué razón éstos le descubren sus más recónditos pensamientos desde la primera vez que lo ven y casi sin que él demuestre curiosidad. Tal vez la falta sea del estilo demasiado artificioso de Fuentes. El novelista mismo parece haberse dado cuenta de la falta de consistencia de Ixca y ha tratado de justificarse en parte haciendo que otro personaje lo describa de esta manera:

Es un sangrón, caro Príncipe. Como Dios: en todas partes, nadie lo puede ver. Entrada libre a los salones oficiales, a los de la high-life, a los de los magnates también. Que si el cerebro mágico de algún banquero, que si es un gigoló o un simple marihuano, que si viene, que si va: en fin, una fachita, más de este mundo inarmónico en que vivimos.⁷

Desde la primera página de la novela se establece el carácter simbólico de Ixca y su relación con la mitología azteca. A través de su pensamiento se van mezclando, como al azar, las alusiones al pasado. En su

⁷ Ibid. p. 41.

primera mención mitológica se refiere sin duda alguna al dios Huitzilopochtli y a sus sangrientos ritos:

Duende de Anáhuac que no machaca uvas -corazones; que no bebe licor bálsamo de tierra- su vino, gelatina de osamentas; que no persigue la piel alegre: se caza a sí mismo en una licuación negra de piedras torturadas y ojos de jade opaco".⁸ A través de todo este monólogo, altamente simbólico, se hace alusión a una de las ideas más persistentes de Fuentes: la supervivencia del pasado mexicano en la vida contemporánea. El novelista amplía su tesis en una conversación entre Ixca y el escritor Zamacona, diciendo que la salvación de México está precisamente en esta integración: "La salvación del mundo depende de este pueblo anónimo, que es el centro, el ombligo del astro. El pueblo de México, que es el único contemporáneo del mundo, el único pueblo que aun vive con los dientes pegados a la ubre original. Este conjunto de malos olores y chancros y pulque viscoso y carne de garfios que se apeñusca en el lodo indiferenciado del origen. Todos los demás caen, hoy, hacia ese origen que sin saberlo los determina; sólo nosotros hemos vivido siempre en él."⁹

Es lógico que un país que vive en su pasado tenga presente su tradición y sus mitos y que ambos le salgan al paso en cada esquina, como dice Teódula al referirse a la eternidad de México en el tiempo y en el espacio:¹⁰

Puede que con nuevos trajes y otros ritos que tú y yo no conocemos se cumplan las mismas cosas. Porque esta tierra reclama... reclama y acaba por tragarse todas las cosas... No hay manera de escaparse.

Si se excluyen las primeras palabras de Ixca, la mitología no aparece durante las primeras dos terceras

⁸ Ibid. p. 9.

⁹ Ibid. p. 377.

¹⁰ Ibid. p. 342.

partes de la novela. Cuando surge de nuevo es en la forma de una interpolación donde Fuentes reflexiona sobre los trabajos de este mundo, en el cual se nos demanda un sacrificio constante, porque según dice el autor:

...entonces supimos que también el sol tenía hambre, y que nos alimentaba para que le devolviésemos sus frutos calurosos e hinchados.¹¹

Al ser ésta una novela mexicana dentro del mito azteca, el sacrificio por excelencia viene a ser el sacrificio humano. Su principal sacerdotisa es Teódula Moctezuma. Fuentes la describe con algo de ídolo:

Su figura parecía lastrada por los grandes pendientes, las pulseras en las muñecas de venas moradas, los collares de oro que le ceñían el cuello hasta la barbilla.¹²

Sus invocaciones a los dioses acentúan la semejanza:

...yo te ofrezco mi corazón, ay tilma de rosas, ay falda de serpientes, ay madre misericordiosa, ay corazón de los vientos.¹³

De estos epítetos se deduce que Teódula se dirige a la Tierra en su representación de diosa de las serpientes. La relación de Teódula con esta diosa es muy estrecha. A

¹¹ Ibid. pp. 207-208.

¹² Ibid. p. 209.

¹³ Ibid. p. 209.

veces se identifica con ella; por ejemplo, en una ocasión dice a Ixca:

Quería hacerme una falda de fiesta con las pieles de las serpientes...¹⁴

y más tarde el mismo Ixca dice de ella que

...es de piedra, de serpientes...¹⁵.

Aquí la identificación es completa: Teódula representa a la diosa de la Tierra, o sea México, en su tradición pura del pasado, la tierra y el indio, que quiere restablecer el orden antiguo y desagraviar al México azteca por la pérdida de su cultura, destruida por Occidente.

Durante el curso de la primera conversación entre Ixca y Teódula, ésta, diosa insaciable, le pide que no olvide su promesa de hacerle un sacrificio. Le ruega:

Lo que sí quiero es el sacrificio, hijito, un sacrificio aunque sea chiquito..., aunque sea uno así de chiquito. Me lo prometiste, hijo.¹⁶

Ixca acaba jurándole que alguien se lo hará y la anciana queda contenta.

¹⁴ Ibid. p. 212.
¹⁵ Ibid. p. 452.
¹⁶ Ibid. p. 210.

La necesidad de hacer sacrificios la aclara Ixca más adelante al hablar con Rodrigo Pola. Le explica su concepto de la religión, típicamente azteca:

Dios es múltiple. Cada Dios fue engendrado por la pareja, y la pareja por dos parejas, y las dos parejas por cuatro, hasta poblar el cielo de más dioses que hombres han sido.¹⁷

Dentro de esta religión el sacrificio ocupa un nicho especial:

Fue un leproso... un leproso, sí, el que se arrojó al brasero de la creación original para alimentarlo. Renació convertido en astro. Un astro inmóvil.¹⁸

Pero un solo sacrificio no era suficiente, continúa diciendo Ixca; los dioses demandaban más y más:

Es que un solo sacrificio, así fuera ejemplar, no bastaba. Era preciso un sacrificio diario, un alimento diario para que el sol iluminara, corriera y alimentara a su vez. No, no veo un sólo Dios ni un sólo sacrificio aislado. Veo el Sol y la Lluvia en la cima de la Ciudad.¹⁹

Ixca concluye su alegato ensalzando el valor del sacrificio humano y pidiendo a Rodrigo que se sacrifique:

Tiembla y siente el terror en el sacrificio, sí, en el sacrificio, y llegaras a los nuestros, ahogarás al sol con tus besos, y el sol te apretará la

17 Ibid. p. 263.

18 Ibid. p. 263.

19 Ibid. p. 264.

garganta y te comerá la sangre para que seas uno con él²⁰.

A través de esta conversación se revela lo que persigue Ixca: un sacrificio humano. Habiendo descubierto su propósito, Fuentes continúa mostrando abiertamente los planes de Ixca. Al no lograr la destrucción de Rodrigo pasa a preparar la muerte de Norma Larragoiti. Sus acciones son tan obvias que hasta la propia interesada se da cuenta. Pero su atracción hacia Ixca es tan poderosa que no rompe su unión, dando ocasión al dramático desenlace de la escena en el mar, cuando Ixca trata de ahogarla:

Norma se asió con desesperación al salvavidas; sintió que otra mano se lo arrebatava no con desesperación, como ella quería tomarlo, sino fría y lúcidamente: otra mano que oprimía su muñeca y la separaba del duro círculo de salvación... no quiso creer en la sonrisa húmeda, como la de un tiburón incomprensible, que brillaba, en el centro de la oscuridad en los anchos labios de Cienfuegos.²¹

Desanimado por el horror de este asesinato frustrado, Ixca parece vacilar en su misión, pero Teódula, insaciable, le acosa. Le reprocha indirectamente por los fracasos obtenidos al tratar de provocar los suicidios de Rodrigo y de Norma. Sin embargo, trata de calmar la angustia de Ixca, desesperado ante el estado actual de México y consternado por la indiferencia general que le hiere y que le hace preguntar:

²⁰ Ibid. p. 266.

²¹ Ibid. pp. 330-331.

-¿Es suficiente que tú y yo lo pensemos, Teódula, y que tratemos de vivirlo, para que nuestro mundo exista de verdad? ¿No es esa, quizá, nuestra única fuerza? ¿Podemos exigir más?²²

Ella, firme y llena de fe, le alienta:

Yo sólo sé lo que te digo. Los nuestros andan sueltos, andan invisibles, hijo, pero muy vivos. Tú verás si no. Ellos ganan siempre.²³

A pesar de su decaimiento, Ixca se encuentra muy cerca de lograr sus deseos. Al mismo tiempo que ha estado trabajando en la destrucción de Norma, ha destruido a su marido, Federico Robles. Este ha quedado arruinado. La escena de las recriminaciones que sigue a la crisis del naufragio y a la de la ruina es terrible para ambos esposos, y resulta en la muerte de Norma, quemada dentro de su propia casa. Norma resulta así la víctima propiciadora que buscaba Teódula. La vieja presencia el incendio y hace su oferta a los dioses:

La viuda arrugó los párpados sobre las cabezas que miraban el incendio. Serpiente de oro, su cuerpo se fue trenzando entre los demás hasta alcanzar la reja... Teódula, arrancándose las joyas de los brazos, del cuello, de las orejas, corrió con suavidad tensa de conejo hasta la puerta en llamas; su piel de costras antiguas, sus ojos, carbón apagado, toda su vida oscura y escondida a los ojos del mundo, brilló junto con el incendio: Teódula levantó los brazos: en sus manos relumbraban las joyas antiquísimas, más potentes que el estruendo de las llamas.²⁴

22 Ibid. p. 342.

23 Ibid. p. 342.

24 Ibid. pp. 405-406.

Con este sacrificio queda satisfecho el orden antiguo encarnado en Teódula y todo debe retornar a la normalidad. Es en este punto de la narración que el lector descubre, inesperadamente, que Ixca es hijo de Teódula. Ella le ordena que se case con una criada india y regrese a su oscuro origen. El obedece, pero antes de eclipsarse por completo reaparece una vez más para quejarse de la autoridad excesiva de su madre, quien lo mantiene atado a un orden pasado ya, que él quisiera alterar. En este pasaje identifica a su madre con la diosa de la Tierra, identificación que reitera al colocarse junto a Teódula entre los muchos rostros que pueblan el México contemporáneo, diciendo: "...es Teódula Moctezuma del sol detenido, del fuego lento... soy yo de los tres ombligos...."²⁵

Fuentes usa, pues, el mito para expresar su opinión sobre México. Al finalizar la novela nada ha sido resuelto para la sociedad contemporánea. Las palabras de Ixca expresan los sentimientos típicos del mexicano de hoy en día: primero, rebeldía ante las exigencias del pasado, representado por Teódula, y segundo, resignación estoica ante su circunstancia, que le hace exclamar "Aquí nos tocó vivir. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire"²⁶. Con estas palabras, Ixca

²⁵ Ibid. p. 467.

²⁶ Ibid. p. 470.

había concluido también su primer monólogo, apuntando hacia una cierta actitud fatalista ante el círculo continuo y vicioso que es la vida.

Para Teódula, es decir la tradición inmutable, hay esperanzas; pues aunque algunos de los detalles externos hayan cambiado, los procesos vitales continúan siendo los mismos; las fuerzas ocultas de los dioses siguen cobrando su diaria ración de vida por medio de diferentes métodos. Ahora son las muertes tontas, sin razón de ser, como la de Gabriel, la de Zamacona y la de Norma. Muertes que contribuyen al desconcierto del hombre moderno, quien como no las comprende exclama por boca de Zamacona: "Lo espantoso, Cienfuegos, es que a veces no sabe uno si esta tierra, en vez de exigir venganza por tanta sangre como la ha manchado, exige esa sangre". Fuentes afirma el hecho de que la vitalidad eterna del pueblo, inalterable a pesar de los accidentes de la historia, alimentará siempre al mexicano, dándole una personalidad y una conciencia propias.

Con relación a Naguib Mahfouz, se presentan muchas semejanzas en su preocupación por los orígenes, así como en el interés por describir vívidamente las imágenes urbanas; en el caso de Carlos Fuentes de la ciudad de México que conoció en sus años de estudiante; con N.

Mahfouz de las costumbres y tradiciones de El Cairo antiguo.

3.2 ZONA SAGRADA (1967)

Zona Sagrada (ZS), es una novela que viene a demostrar, como ninguna otra, el interés de Fuentes por el mito como materia narrativa. El propio título de la obra es sumamente significativo; el autor explicó en una declaración que

"...me importaba mucho la zona mítica y cuando hablo de *Zona Sagrada* estoy estableciendo un territorio, un recinto; es el lugar que es todos los lugares y en el que tiene su sede el mito".²⁷

El intento declarado del escritor por crear:

"...un mito a partir de elementos de la realidad, marca el sentido y la estructura de la novela".²⁸

Nótese el sentido que Fuentes concede, en este caso, al término mito como la recreación de la realidad, si bien por supuesto no toda la realidad es un mito.

ZS subraya la influencia del cine en la obra de Carlos Fuentes, plantea la relación de una de las estrellas cinematográficas más famosas "del firmamento artístico

²⁷ Cfr. Giacomani, Helmy F. *Homenaje a Carlos Fuentes*. Las Américas, E.E.U.U., 1972. p. 48.

²⁸ Ibid. p. 49.

nacional", la actriz, pésima por cierto, María Félix y de su hijo abandonado (secreto); el también actor Enrique Alvarez Félix: la primera es Claudia Nervo, y el segundo Guillermo, "Mito".

Guionista cinematográfico él mismo, cinéfilo sin fatiga y amigo o admirador de cineastas de influencia como Antonioni, Buñuel, Eisenstein, Griffith y Welles, Fuentes revela en sus ficciones lo que ellas deben a la técnica del film. Esto no ha de sorprendernos si otorgamos al cine la preeminencia que tiene entre las artes de nuestro tiempo. *The Film Age* ha llamado Arnold Hauser al periodo en que vivimos, y en la designación no hay hipérbole.²⁹

ZS es una novela de difícil comprensión, cuya acción se halla construida a partir de la intersección de distintos planos narrativos que funcionan de manera simultánea en el relato y que generan un mundo autónomo de referencias. Se impone por lo tanto como tarea primordial para acceder a los mecanismos estructurales de la obra el deslindar cuidadosamente estos niveles entrelazados, que pueden desglosarse principalmente en tres: nivel literal o superficial, nivel subyacente o mitológico y nivel profundo o mítico. Un examen de cada una de estas tres instancias permitirá clarificar no sólo la base de sustentación de la narración, sino también alcanzar sus más recónditos contenidos.

²⁹ Cfr. Ibid. p. 221.

En el nivel literal o superficial la estructura de ZS está determinada por el proceso de "persecusión" obsesiva que emprende el joven Guillermo (Mito) sobre la figura de su madre, Claudia Nervo. En la personalidad del protagonista no es difícil percibir los rasgos más señalados del llamado "complejo de Edipo", definido en esta circunstancia por el deseo de posesión del joven que se confunde a menudo con un auténtico sentimiento amoroso hacia su madre:

Tengo que acariciar el suéter una vez más y recordar cómo lo sustraje del closet de mi madre y cómo me dormí con su suave pelusa cerca de mi mejilla. Cómo lo tuve, un mes entero, debajo de mi almohada, siempre al alcance de mis dedos. Ahora renuncio para siempre a él. No sin besarlo antes, por última vez y cerrar los ojos y darme cuenta de que ya no queda nada del perfume original. No, nunca más.³⁰

Claudia abandonó a su hijo cuando éste contaba pocos años, y Mito creció así sin la seguridad y el afecto que serían necesarios para alcanzar una completa madurez. Cuando al fin conoce a su madre, el joven ya se ha convertido en un ser paranoico, de carácter débil y enfermizo, e incapaz de enfrentarse por sí mismo a un mundo que considera extraño y enemigo. De aquí nace la necesidad de crearse entorno a sí "refugios" o "zonas sagr." que lo aislen del exterior y que funcionen

³⁰ Fuentes, Carlos. *Zona sagrada*. Siglo XXI, México, 1985. p. 56.

como sustitutos de lo que real e inconscientemente persigue: el retorno al seno materno:

Me abriré paso, minúsculo y terrible como soy, entre las arenas de tus desiertos, las lianas de tus selvas, los pétalos de tu carne: seré tu parásito, escondido en el fondo de tu vientre, anidaré en ti otra vez para embriagarte con mi dulce sudor. Serás mi sudario. Serás la alcoba de mi muerte.³¹

En una dimensión más amplia, no es difícil percibir en la personalidad de Mito los síntomas de una enfermedad esquizofrénica, que Gilbert Durand resume en tres puntos perfectamente aplicables al personaje: a) "Pérdida de contacto con la realidad" que acarrea una interpretación subjetiva del mundo³². Es quizás el rasgo más característico del protagonista; todo lo que le rodea no tiene para él una realidad tangible y objetiva; "lo real" es tan sólo aquello que se halla dentro de su mente, en la que caben todo tipo de relaciones y explicaciones que crean un mundo totalmente personal que lo mantiene alejado de la autenticidad de su sórdida existencia. El mismo, resumiendo su forma de pensamiento, le dice a su madre: "¿Te das cuenta de que lo imaginado es siempre mejor que lo vivido?"³³. Esto explica que en su "aventura" él se vea a sí mismo como

³¹ Ibid. p. 167.

³² Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus, España, 1981. p. 174.

³³ Fuentes, C. ZS. *op. cit.* p. 61, en lo subsecuente cualquier cita a la misma obra se hará, con ZS y el número de página.

un nuevo hijo de Ulises (Telémaco-Telégono) que, según las versiones post-homéricas, acaba uniéndose con la mujer del héroe (Circe-Penélope).

b) En segundo lugar, se encuentra lo que Durand denomina "geometrización mórbida", que supone una concepción enfermiza y distorsionada de las formas y los lugares. En Guillermo ésta es palpable en su percepción espacial, particularmente en el caso de su apartamento, que concibe como una auténtica "zona sagrada" alejada del "mundo profano" exterior. Esta visión se proyectará a otros espacios, como el terreno de juego en el que se celebra el "ritual" del partido al comienzo de la novela:

Los jóvenes de Positano, gamberros y estudiantes, cargadores y camareros (¿gigolós estivales?), juegan con esa fuerza nerviosa, esa rapidez muscular. Esa elegancia. Al amanecer, plantaron en la arena las estacas para marcar el espacio del juego: la zona sagrada.³⁴

c) Finalmente, habla Durand de la "desaparición de la noción del tiempo y de las expresiones lingüísticas que significan el tiempo en beneficio de un presente espacializado"³⁵. En ZS esta característica encuentra su reflejo en la ruptura de la lógica temporal de los hechos que, unida a ese "presente histórico" dominante

³⁴ ZS. p. 3.

³⁵ Durand, G. *op. cit.* p. 177.

de la narración, da esa sensación de "eterno presente" o tiempo detenido a que se refiere el estudioso francés.

En este plano, por tanto, el relato trataría la problemática de un individuo con graves trastornos mentales nacidos de traumas infantiles, que, en medio de una sociedad hostil, intenta encontrar una salida en el origen, representado en este caso por la figura de la madre. El fracaso de Mito y su definitiva locura final vendrían a dejar una nota desesperanzadora sobre las posibilidades del hombre de escapar realmente de un entorno que lo ahoga y determina.

En lo referente al nivel subyacente o mitológico, el proceso de búsqueda que protagoniza Guillermo se recubre en la novela de múltiples referencias mitológicas en las que la mente enfermiza del narrador proyecta los hechos y los personajes del relato. Tal circunstancia abre el camino al segundo esquema estructural subyacente en ZS: Mito interpreta su propia historia según los moldes de la leyenda odiseica, la cual se convierte en el correlato mitológico-estructural primario en el desarrollo de la acción. Sin embargo, el joven no se atiene a la versión más conocida u "oficial" recogida en la Odisea, sino que sigue la interpretación más tardía de Apolodoro (Epítome VII). Fuentes resume así la propuesta de esta nueva variante:

¿Qué pasó en realidad? En realidad Ulises regresa de la guerra hecho un viejo, se sienta y empieza a contarles historias a la esposa y al hijo, a fatigarlos con las historias, a hacerlos puré con tantas historias fantásticas hasta ponerlos nerviosos y volverlos locos. ¿Qué puede hacer Telémaco, sino retomar el destino del padre, reiniciar los viajes de Ulises, esos viajes que llevarán a Telémaco a la isla de la hechicera Circe en el Adriático? Allí encuentra que tiene un doble, que es su hermano, el hijo de Ulises y Circe, Telégono. [...] Y para completar los destinos y las sustituciones, Telémaco se acuesta con Circe, se convierte en el marido de Circe. Y ahora es Telégono el que prosigue las peregrinaciones, los viajes, que lo tienen que llevar a ese desolado y rústico reino de Itaca, donde se encuentra esa vieja pareja, Ulises y Penélope. Penélope ve entrar por la puerta al joven Ulises, el que vio partir a la guerra. Ergo, Penélope y Telégono se escabechan a Ulises, lo matan, y Telégono ocupa el lecho de su padre. Bueno, esto es un poco el marco mítico de esta historia.³⁶

El paralelismo entre la historia odiseica y los hechos de la novela no es sin embargo tan evidente como parecería deducirse de las declaraciones del autor. Los personajes de ZS no presentan una correspondencia manifiesta con los de la leyenda, sino que sus identidades se confunden y entremezclan a través de una serie de síntesis y desdoblamientos.

Desde un punto inicial no explícito se desarrolla el resto de la narración. En el relato mitológico-legendario tanto Telémaco como Telégono,

³⁶ Cfr. Giacomani, H. *op. cit.* pp. 48-50.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

hijos ambos del héroe, emprenden un viaje para encontrar a la mujer de su padre, con la que finalmente se acaban uniendo. De la misma forma, en ZS Guillermo persigue de forma obsesiva a su madre tratando de unirse, de "incorporarse" a ella, lo cual lleva a efecto por medio de su alter-ego Giancarlo y a través del rito del travestismo. Giancarlo y Guillermo realizan por tanto una unión incestuosa que va unida a la muerte simbólica del padre, expresada en la novela mediante el rechazo de ambos jóvenes de la figura paterna:

(Giancarlo): Imbécil. ¿Quién te dijo que está muerto? Nunca encontraron su cuerpo. Cualquier día regresa. ¡Ojalá! Ya no me darían la lata con todas esas historias de su heroicidad. ¡Héroe! Todos saben que los italianos corrían como conejos! El viejo ha de haber aprovechado la guerra para quedarse con una puta en Trípoli y salvarse para siempre de la tradición, la familia, mi devotísima madre, un palacio destartalado...³⁷

(Mito): Te quiero, mamá (...) Te agradezco que me hayas separado de mi padre.³⁸

Parece claro por tanto que, a un cierto nivel, el narrador protagonista está reinterpretando en su imaginación las vivencias que experimenta con su madre y su amigo Giancarlo, relacionándolas con los temas y caracteres propios de la versión odiseica post-homérica. Sin embargo, otros pasajes y contenidos de la novela

³⁷ ZS. p. 105.
³⁸ ZS. p. 82.

quedarían sin explicar si no se advirtiera la presencia en la misma de un tercer nivel.

En el nivel profundo o mítico, el universo mitológico presente en las referencias internas de ZS no se limita, como podría suponerse, al mundo helenístico; por el contrario, se aprecia un claro intento del autor por conferir a algunos personajes --especialmente a Claudia Nervo-- un carácter "universal" propio de las "figuras arquetípicas".

La personalidad de la protagonista no se desdoblará tan sólo en los papeles de Circe y Penélope, sino que a su vez será, entre otras, Tlazoltéotl y la Llorona, hermanando de esta forma atributos que la definen como la figura ambivalente de la Mujer o de la Madre Tierra. Esta "universalidad" conseguida en la caracterización profunda de los personajes centrales, encuentra su paralelo en la acción básica de la novela, cuyas etapas responden a las premisas de un esquema mítico de raigambre universal: la transgresión del tabú del incesto y el castigo recibido por ello.³⁹

Como puso de relieve Suzanne Jill Levine, la variante odiseica utilizada en la elaboración del relato tiene una evidente relación con otro mito también perteneciente al mundo antiguo: se trata del mito de Edipo:

El mito de Ulises, tal como lo cuenta Apolodoro, es probablemente una reinterpretación de la leyenda de Edipo (...)

³⁹ Ordiz, F.J.; op. cit., p. 99.

Telégono mata y reemplaza a Ulises como Edipo
mata y reemplaza a Layo.⁴⁰

Ambas narraciones tienen un sentido último común relativo a la idea de la prohibición del incesto, motivo de mitos similares presentes en casi todas las culturas humanas y que responden en su acción esquemáticamente a un triple proceso compuesto por las siguientes instancias: muerte del padre----unión con la madre (o sustitución)----castigo. Este contenido implícito en el nivel mítico profundo de la versión odiseica utilizada como correlato mitológico de la novela, impregna el sentido de varios pasajes de la misma como el extraño y ambiguo final.

Como se ha apuntado anteriormente, Guillermo, que ha olvidado a su padre, consigue finalmente alcanzar una unión simbólica con Claudia, la cual, obviamente, supone la violación del tabú que Lévi-Strauss considera como el básico de todas las culturas humanas. Tal acción acarrea el castigo del culpable, que en este caso ve degradada su condición humana y se ve convertido en un perro maltratado. En este sentido parece que Fuentes tiene presentes a la hora de escribir la novela las investigaciones de Lévi-Strauss, que en aquella época habían causado un gran impacto en el ambiente cultural.

⁴⁰ Jill Levine, Suzanne. "Zona Sagrada: una lectura mítica". *Revista Iberoamericana*. XL, No. 89, oct-dic. 1974. p. 623.

El propio autor, en carta enviada a Gloria Durán, avala esta tesis al manifestar su deuda con el pensamiento del antropólogo francés:

My intuition of the mythical must be a priori; posteriori any ideas I now have about the subject are very much due to Lévi-Strauss.⁴¹

En la conversación mantenida con Gladys Feijóo abunda en este tema:

Yo creo que hay un substrato mítico que es común a todos los pueblos del mundo. Lévi-Strauss dijo alguna vez que los mitos viajan y, en efecto, podemos encontrar mitos que se repiten a lo largo de la historia de la humanidad en todas las geografías imaginables.⁴²

La búsqueda de este substrato común, de este punto de confluencia intercultural en la creación literaria es para Fuentes uno de los objetivos que ha de perseguir la novela moderna:

El escritor europeo descubre que debe conquistar una nueva universalidad, esta vez verdaderamente común al quehacer literario: la universalidad de la imaginación mítica, inseparable de la universalidad de las estructuras del lenguaje.⁴³

⁴¹ Durán, Gloria. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. UNAM, México, 1976. p. 211.

⁴² Feijóo, Gladys. "Entrevista con Carlos Fuentes". *Románica*. XIV, 1977. p. 72.

⁴³ Fuentes, Carlos. *La Nueva Novela Hispanoamericana*. Joaquín Moritz, México, 1969. p. 22.

Por todo esto, no es extraño que para el crítico Brehil Luna lo único que pretenda Fuentes en esta obra sea llevar a cabo "la metáfora de una ley estructural del mito".⁴⁴

Por lo tanto, a este nivel mítico o profundo, la acción se limita a una dinámica de búsqueda-transgresión-castigo donde el personaje acaba penando su culpa.

Los tres planos anteriormente reseñados se hallan profundamente superpuestos en la novela y contribuyen a forjar una única estructura real, extremadamente compleja y multiforme. En el fondo de todo ello subyace de nuevo la visión pesimista del autor, quien contempla al hombre de hoy como un ser sumido en el anonimato de la masa, perdido en sus frustraciones e incapaz de lograr una respuesta final que dé salida a su angustia. El resultado de la búsqueda, es la locura total, la conciencia de culpa de un ser que acaba castigado tras una transgresión simbólica.

3.3 LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ (1962)

La crítica a la situación secuencial de la Revolución Mexicana iniciada con *La región más transparente*, de

⁴⁴ Cfr. Giacomani, H., *op. cit.*, p. 247.

una manera muy parecida a la película *La Dolce Vita* de Federico Fellini, es retomada en *La muerte de Artemio Cruz* (MAC), pero en este caso se trata de uno de los protagonistas principales, en su decadencia física y moral: Artemio Cruz.

Efectuando un análisis somero de la historia mexicana postrevolucionaria, es fácil concluir que el personaje principal es precisamente a quien en la vida real le corresponden las iniciales MAC, Manuel Avila Camacho; sin embargo, Fuentes hace más generales los rasgos al no presentarlo como expresidente, por lo que puede tratarse así de cualquiera de los jefes revolucionarios beneficiados con el movimiento armado.

El tema central de MAC es la gran traición que el revolucionario hace a la Revolución y en un sentido más amplio el que el mexicano hace a México y a sí mismo. Cambiar de partido, mudar la condición política parece ser lo más común, la acostumbrada puñalada por la espalda.⁴⁵

Fuentes traza una incomparable aventura ideológica, ya que desnuda al país y, colocándolo en el banquillo de los acusados, después de confrontarlo ante el espejo de su pasado, lo condena a una irremediable situación de indefinición de soluciones, vaivén lógico, quizás, si se le ve como el resultado de la traición y la pereza: como mezcla de ambos. Dice Sergio Fernández:

⁴⁵ Fernández, Sergio. *Antología de la novela moderna y contemporánea en México*. UNAM, México, 1972. p. 4.

La suya no es una literatura fina en recursos internos, pero sí amplia en el espectro de su propia desesperación. Las heridas del país se notan a través de un ritmo precipitado, al galope, logrado a base de una meditación, de un estudio aplicado sobre el canevá de lo macabro y de lo tético, bases claves para entender Artemio Cruz sin por ello dejar a un lado el furor suicida, tono ejemplar de la novela.⁴⁶

En cuanto a la literatura de la post-Revolución es evidente que su representante más poderoso es el "yo acuso" de Artemio Cruz, porque en la novelística mexicana actual hay mucho de vida torturada, de una densidad del existir donde el hombre es un ser hecho no sólo para la muerte en su sentido heideggeriano, sino, lo que es peor, para la enfermedad, la miseria, la inconciencia moral, el desaliento, la falta de espíritu y de miras no ya altas, sino concretas.

Tal vez la novela en general, y sólo ella, de entre lo literario, contribuya al cambio, con su riqueza, del panorama del subdesarrollo del tercer mundo al que por desgracia o por fortuna pertenecemos México y Egipto.

Habría que pensar, para adivinar el camino que tomará la novela en un mundo que aun no podemos bautizar, primero en escritores como William Faulkner, Malcom Lowry, Herman Broch y William Golding. Todos ellos regresaron a las raíces poéticas de la literatura y a través del lenguaje y la estructura, y ya no a merced a la intriga y la psicología, crearon una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela, finalmente un

⁴⁶ Ibid. p. 15.

espacio para lo real, a través de un mito en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso.⁴⁷

En el nivel puramente formal, y a primera vista, *La Muerte de Artemio Cruz* no tiene una división a la manera tradicional, en capítulos, partes o episodios. Sólo se muestra como un mosaico de 38 fragmentos de varia extensión.

Sin embargo, una primera lectura revela que la estructura formal e interna de estos fragmentos permite organizarlos en 12 partes integradas por tres fragmentos cada una, a la que se agregan dos fragmentos finales, a manera de coda o epílogo. Estas 12 partes constituyen verdaderos capítulos de organización formal paralela, compuestos cada uno de tres instancias diferenciadas por la triple determinación del tiempo (presente, futuro, pasado). La persona verbal (Yo, Tú, El) y el portador de la perspectiva (la conciencia, el subconsciente, la memoria).

Los fragmentos que ocupan el primer lugar en cada una de estas partes, iniciados todos por el pronombre Yo, van entregando el presente de la conciencia de Artemio Cruz en su agonía. En ellos se mezclan las voces de quienes

⁴⁷ Fuentes, C. *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Moritz, México, 1969. p. 86.

lo asisten, sus propios pensamientos y ciertas asociaciones recurrentes, que van reflejando, por medio de una dislocación sintáctica progresiva, la disolución de esta conciencia ante el avance de la muerte.

Los segundos, encabezados por el pronombre personal Tú, revelan una voz intemporal, que cogiendo algunos elementos de la conciencia, esboza en futuro, una posibilidad de opción, de elección, abstraída de ciertos momentos claves y definitorios en la existencia del personaje.

Por último, los fragmentos que van en tercer lugar, encabezados por el pronombre personal El, rescatan del pasado, por medio de la memoria, 12 episodios de la vida de Artemio Cruz, 12 momentos que constituyeron otras tantas posibilidades de elección que al resolverse fueron conformando el ser definitivo de ese personaje que ahora agoniza. Estos fragmentos, que constituyen las dos terceras partes de la novela, indican la fecha precisa del día, mes y año en que ocurrieron los sucesos que actualizan.

Por último, en los párrafos finales (37 y 38), el Yo de la conciencia y el presente son apenas un último aliento de vida que se deslía en el sueño de la anestesia y de la muerte, y luego el subconsciente vagamente alcanza a registrar el instante último de la disolución

definitiva. No está allí el fragmento del pasado que completaría desde el punto de vista formal el paralelismo, porque éste está constituido en cierto modo por toda la obra, por ese último día de Artemio Cruz, que cierra el ciclo total del nacimiento y de la muerte, ahora que "su vida y su destino son la misma cosa".

Este cuadro y lo anteriormente dicho muestra que en su forma más externa la novela tiene una coherencia de estructura funcional y consciente. La obra de este autor -como señala Benedetti- tiene

...una estructura deliberada y firme. Como en varios de los monstruos sagrados de la narrativa contemporánea (pienso en Joyce, Faulkner, Dos Passos), no hay partícula de caos que no dependa de una milimétrica organización.⁴⁸

En cada uno de los instantes de la agonía de Artemio Cruz, una palabra, una referencia apenas esbozada muchas veces, o una asociación subliminar, motiva el funcionamiento del subconsciente que baraja ese recuerdo en una dimensión trascendente, y luego la memoria lo rescata y actualiza desde el pasado. Y esos 12 episodios del pasado son doce días y 12 opciones cuyo uso fue dando la dimensión actual y concreta del Artemio Cruz agonizante que se enfrenta a ese pasado irreversible desde su ser definitivo, del "en-soi" que diría Sartre, detenido ante el umbral de la muerte. Por todo esto, el

⁴⁸ Benedetti, Mario. *Carlos Fuentes*. Aroa, Argentina, 1984. p.36

subconsciente es, como señala el propio autor, una especie de Virgilio que lo guía por los doce círculos de su infierno.

En el presente -agrega el mismo Fuentes- Artemio Cruz es un hombre sin libertad: la ha agotado a fuerza de elegir.⁴⁹

Cada una de las tres secuencias señaladas tiene su ritmo narrativo propio y su propia formulación lingüística, que se adecua funcionalmente al nivel de realidad que busca aprehender y expresar desde la perspectiva que adopta. Cada instancia adquiere así una formulación verbal distinta, adecuada para plasmar la materia narrativa que se despliega ante el lector.

En esencia, MAC es la vida dentro de la muerte o de la agonía de Artemio Cruz, es el fluir de la conciencia, en tanto ésta es el conjunto de las acciones del pasado, platicadas frente al espejo del futuro, y en donde el yo platica con el tú del espejo, respecto al proceder de el otro, el él.⁵⁰

⁴⁹ Ibid. p. 36

⁵⁰ Castañeda, Fausto. "En busca del tiempo perdido, en la obra de Carlos Fuentes". *Revista de la Escuela Normal Superior, México*, 1970. pp. 16-17.

C A P I T U L O I V

AFINIDADES Y DIFERENCIAS MITICAS EN LAS OBRAS: LA
MUERTE DE ARTEMIO CRUZ E HIJOS DE NUESTRO BARRIO.

Helmy F. Giacoman considera que en la cosmovisión mítica no hay mensaje, porque la novela al constituirse en mito expresa directamente la verdad del mundo y, por ende, no hay más mensaje que la palabra expresando el mundo.¹

Asimismo, sugiere que para el estudio de este tipo de narración mitopoyética debe tenerse en cuenta:

- a) La relación entre el mito y las objetividades narradas.
- b) Las maneras de la estructuración mítica del mundo narrativo.

De esta forma, el primer enfoque conduce a descubrir la inexistencia de una relación unívoca entre el mito y las objetividades narradas, emergiendo tres tipos de obras:

1. Novelas en las que la narración es determinada por un supuesto mítico que funciona correlativamente a la estructura de las objetividades representadas, como ocurre con *La*

¹ Véase Giacoman, Helmy F., *op. cit.* pp. 160 y 161.

hojarasca de García Márquez y la leyenda edípica de Antígona.

2. Novelas en las que lo mítico funciona como un sustrato inconsciente, cuya captación por el lector contribuye a elevar el grado de inteligibilidad y coherencia del mundo narrado, que habitualmente son mitos y leyendas que la mayor parte de las veces aparecen estrechamente ligados o contaminados con mitos y leyendas nacidos a la sombra del cristianismo hispánico de la época colonial; un ejemplo es el mito azteca que en *La región más transparente* maneja Carlos Fuentes.

3. Novelas donde el mito se conforma en la misma estructura de las objetividades y que, por lo mismo, novela y mito participan de la misma sustancia y existencia particulares.

Por otro lado, si se enfoca el análisis al mito representado, se tiene que modificar la visión hacia la deducción de cómo se logra la estructuración mítica de la novela, lo que determina una clasificación de las novelas en cuanto a su sustancia mítica, resultando:

1. Novelas en las que la sustancia mítica es iluminada por la acción de una mitología ya existente y elaborada en otras latitudes.
2. Novelas en las que la sustancia mítica es intuida a partir de la revivencia de los ritos ancestrales.
3. Novelas en las que la sustancia mítica esta estructurada desde la misma narración, sustentada en un modo de pensar mítico.

Así, partiendo de la metódica de la narración, Giacomani propone tres categorías en la plasmación mítico-narrativa de la realidad cósmica y humana:

1. Paramitológica
2. Intramitológica
3. Mitopoyética.

1. El primero de estos niveles -paramitológico- se realiza cuando la estructura de los materiales del mundo es amplificada, o sea explícita, recurriendo a mitologías de raíz occidental clásica o bíblica -everotestamentaria o evangélica- como correlato estructural objetivo que puede ser de mención explícita o implícita.
2. La narración tiene carácter intramitológico cuando, explícita o implícitamente, los contenidos materiales

del mundo funcionan en un sistema analógico referido a las teogonías y cosmogonías prehispánicas y coloniales, presentes en el inconsciente colectivo; apoyándose en el pensar mágico primigenio, la narración se eleva al pensar visionario del mito para dar en la obra una razón explicativa del mundo, afanosa de llegar a los hondones del ser y recuperar su autenticidad; búsqueda que supera la temporalidad del almanaque y termina en la felicidad de los orígenes; allí puede recuperarse la presencia arquetípica de la raza.

3. La novela construida sobre una categoría mitopoyética es la más compleja, y una investigación cuidadosa debiera culminar precisando los recursos que permiten la plasmación del mito en la novela misma.

Esta función mitopoyética de la novela es evidente en *La muerte de Artemio Cruz* -cuya estructura se estudiará luego con detención-.

Desaparecidas las relaciones analógicas, el novelista se convierte en mitólogo y proclama la absoluta ficcionalidad de su arte narrativo. La novela no es más el reflejo de una realidad entendida a la manera naturalista que supuso "una forma descriptiva y

psicológica de observar a los individuos en sus relaciones personales y sociales".²

La novela se convierte en un conjunto cerrado, aprehensible sólo en la captación de su totalidad interna. Su verdad no lo es, por el contrario, particular de lo que enuncia sino simplemente porque está allí. Es una verdad primigenia y, por ende, los contextos sociales e históricos en que se sitúa son asideros para llegar al punto en que la materia y el sentido se identifican. Por esta razón una de las características más relevantes de nuestra novela nueva es su ingenuidad, su aptitud para ser automáticamente verosímil.

Precisamente, mediante la aplicación de estas sugerencias, se estructurará el análisis de las obras de Carlos Fuentes y Naguig Mahfouz, *La muerte de Artemio Cruz* e *Hijos de Nuestro Barrio*, respectivamente.

El mito en MAC de Carlos Fuentes

La Técnica

La narración se despliega mediante tres perspectivas que se fijan en el ojo de tres narradores diferentes.

² Fuentes, Carlos. *Situación del escritor en América Latina*. Gallimar, Francia, 1988. p. 65.

Cada uno se acoge a distinta clave lingüística.

El narrador que habla en primera persona lo hace en una clave de presente, que a menudo se contamina con la forma aorística. El que se dirige al Tú lo hace en un futuro que se caracteriza por su esencial ambigüedad. El que narra en tercera persona usa una clave de absoluto pretérito para respetar la objetividad del acontecer.

La primera persona del narrador se refiere a la primera persona de Artemio Cruz agonizante en un proceso de consustancialización.

El Yo del narrador se proyecta en el mundo ficticio mediante un presente desaparecido que se identifica con los momentos retrospectivos de la conciencia del personaje:

Ayer. Ayer. Ayer. Artemio Cruz voló de
Hermosillo a México. Si Ayer Artemio Cruz...
Antes de enfermarse... Antes de enfermarse,
ayer Artemio Cruz...

El Yo del personaje se manifiesta por un presente actual que corresponde a su monólogo.

La razón que asiste al uso de esta técnica es prefigurar el desdoblamiento del personaje -conciencia, subconciencia, memoria-:

Soy este viejo con las facciones partidas por
los cuadros desiguales del vidrio. Soy este
ojo. Soy este ojo. Soy este ojo surcado por las

raíces de una cólera³ acumulada, vieja, olvidada, siempre actual.

Paulatinamente, el Yo del narrador es afectado por el Yo del personaje y llegan a la unidad.

El ritmo ternario del lenguaje, que acaba por identificarlos, repercute en el lector como las frases de un ritual mágico y éste empieza a sentir el temor del conjuro y muy pronto, también sus efectos.

Por momentos, el monólogo del personaje reduce la narración a una fijeza pavorosa, la inmoviliza. La visión se constriñe a lo que el narrador personaje sabe y siente en determinado momento, extremándose las consecuencias de la primera persona.

Los efectos de este tipo de narración en primera persona son los siguientes:

- a) Interlineación del narrador entre la realidad objetiva y el lector; determina una subjetivación de aquélla;
- b) Categorías del mundo narrativo -espacio-tiempo-, sentidas no como realidades sino como representaciones de realidad cenicero, imagen que el narrador tiene del cenicero;

³ Fuentes, Carlos. *La Muerte de Artemio Cruz*. op. cit; pp.12 y 9.

c) el narrador impone su perspectiva, es decir, las limitaciones de su ser personal, mandato que nos niega una visión totalizadora del mundo.

Al trasvasijarse el YO del narrador en el YO del personaje, la perspectiva se restringe hasta la cerrazón absoluta. Se hace necesaria una interrupción cualquiera en la corriente de la conciencia del personaje monologante para que el relato sufra una inyección de dinamismo. En el caso de Artemio hasta la palabra desgajada de la conversación de quienes lo rodean, la presencia extraña o la irrupción repentina de un recuerdo especialmente intenso.

Por ejemplo. La presencia de Padilla abre las puertas de su memoria al mundo de los negocios. La de Catalina lo proyecta a Regina y la Revolución, a su escalada en el poder y la frustración conyugal, a Laura, a Lilia. La de Gloria lo envía a una infancia de inocente felicidad. El bisturí operatorio lo conduce al instante mismo del parto de Cruz Isabel o Isabel Cruz (el orden de los términos no altera el producto del mestizaje).

Estos avatares de su memoria serán objetivados por un narrador que habla en tercera persona.

Entre ambas personas, presidiendo -y también determinando el paso de la primera a la tercera, está el

narrador que se dirige a la segunda con una entonación a menudo profética, casi apocalíptica.

La narración referida al TU soluciona la cerrazón del mundo provocada por el tipo narrativo de primera persona y la técnica del monólogo.

La situación producida por el enfoque hacia la segunda persona del relato puede definirse como la de aquel a quien se cuenta su propia historia.

Artemio se convierte en el destinatario de su transcurrir en el mundo. El narrador iluminará aspectos de su discurso vital que le son desconocidos.

El desamparo en que el personaje es lanzado al mundo, las deficiencias de su educación, legitiman este punto de vista. Sus errores, la torpeza de sus elecciones, son explicadas por el narrador como una fatalidad nacida de los mismos hechos e incubada en el curso de la historia latinoamericana.

Casi desde que nos topamos por primera vez con la segunda persona empezamos a intuir una verdad más profunda en este hombre que paulatinamente se transformará en símbolo de Hispanoamérica.

Técnicamente, el YO del personaje (EL) se duplica en un TU en el cual se transparentan sus motivaciones profundas de su vida, a pesar de sus resistencias.

Carlos Fuentes ha dicho que la segunda persona representa al subconsciente de Artemio. Por eso no puede dominarlo a voluntad. Este se impone al individuo en su nivel consciente mostrándole su miseria:

Cuando quieras ultrajar como joven lo que debías agradecer como viejo: el día en que te darás cuenta de algo, del fin de algo; un día en que amanecerás -te venzo- y te darás al espejo y verás, al fin, que habrás dejado algo atrás; lo recordarás: el primer día sin juventud...⁴

Roto el puente que lo conduce al yo del personaje (TU) las razones lo serán para un segundo TU, el tú del lector, obligado a comprometerse con la vida de Artemio, que pasa a ser su propia vida:

no querrás recordarlo (al maestro Sebastián): él te mandó, tú te fuiste a la revolución: no sale de mí este recuerdo, no te alcanzará...⁵

Artemio no conoce todos los elementos de su historia -nadie conoce la propia totalidad-. Ignora los detalles de su nacimiento y la existencia de sus progenitores. Se oculta a sí mismo los entretelones de su relación con Catalina, aunque por momentos se reconoce culpable, etc.

El subconsciente. El narrador que habla en futuro es el nexa necesario para iluminar el pasado. La conciencia crítica que ordena los momentos claves de la vida de Artemio.

⁴ Ibid. p. 147.

⁵ Ibid. p. 125.

Se trata de intuir a través de este proceso de conciencia -para lo cual la segunda persona es muy eficaz- el sentido último de la existencia del hombre Artemio Cruz y del hombre hispanoamericano que se engaña a sí mismo, oculta su rostro tras una serie de máscaras que no dejan ver su verdad y desconoce sus raíces mestizas, impedido de llegar a ellas por las fuerzas del medio que lo ahogan y aniquilan.

Tiempo mítico

El narrador testigo que imposta su voz en segunda persona y habla en futuro habitúa, progresivamente, la sensibilidad del lector a los efectos de una temporalidad mítica.

Ha dicho:

"insistirás en recordar lo que pasará ayer".⁶

"ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959".⁷

En estas frases el pasado y el futuro se entreveran.

Hay una ruptura de la línea del tiempo. Los tiempos verbales nos impactan con la quiebra de una secuencia cronológica normal.

⁶ Las citas subsecuentes se refieren a la obra citada, por lo que sólo se señalará la página. p. 15.

⁷ p. 13.

El pasado parece renegar de sí mismo y bautizarse como futuro (pasará ayer) y viene a derramar sus contenidos germinales en un presente que coquetea entre pasado y futuro, aun que se disfrace de provenir (insistirás).

El pretérito que ya fue vuelve a ser en esta relación ambigua, fortalecido por la memoria (en recordar).

Las fechas pasadas (9 de abril de 1959 = ayer) se deslizan en el futuro (ayer volarás) y se convierten en absoluta presencia, en un tiempo original, mítico.

El YO oficia un rito -el de la vida y la muerte-. Por su boca habla la verdad absoluta, ilimitada, capaz de saber incluso cuál habría sido el destino del hombre si éste hubiese elegido el otro término de la opción:

decidirás, escogerás uno de los caminos, sacrificarás los demás: te sacrificarás al escoger, dejarás de ser todos los otros hombres que pudiste haber sido, querrás que otros hombres -otro- cumplan por ti la vida que mutilaste al elegir: al elegir sí, al elegir no, al permitir que no tu deseo, idéntico a tu libertad, te señalara un laberinto sino tu interés, tu miedo, tu orgullo...⁸

Es el tiempo original. No se trata del tiempo creado por el hombre para existir. Este es producto de la razón que el universo -sin principio, sin fin- ignora.

⁸ P. 209.

Sus elecciones serán dictadas por la posesión sensual de las cosas, por el poder, pero llega un momento en que el hombre tiene que renunciar a poseer para ser él mismo, solucionar el conflicto entre el ser que lo ensimisma y el tener que lo enajena:

alargarás la mano:

un día cualquiera, que sin embargo será un día excepcional; hace tres, cuatro años; no recordarás; recordarás por recordar; no recordarás porque lo primero que recuerdas cuando tratas de recordar, es un día separado, un día de ceremonia, un día separado de los demás por los números rojos; y este será el día -tú mismo lo pensarás entonces- en que todos los nombres, personas, palabras, hechos de un ciclo, fermentan y hacen crujir la costra de la tierra; será una noche en la que tú celebrarás el año nuevo; tus dedos artríticos tomarán el pasamanos de fierro con dificultad; clavarás la otra mano en el fondo de la bolsa del saco y descenderás pesadamente.⁹

Aquí se produce el engarce más significativo entre la segunda y la tercera persona. El ritmo ha impuesto al lector una actividad de espera que es solucionada de inmediato por la narración objetiva. La pausa nos deja a la espera de un algo. Cuando eso ocurre el ánimo se calma en la dirección que le asigna la nueva instancia.

La Fiesta

La fiesta de Coyoacán es un ritual en que el propio Artemio -narrado en tercera persona- será el oficiante.

⁹ p.p. 249, 250.

El rito se cumple en una fecha mítica, un día del calendario sagrado, marcado con números rojos, que indica la despedida de un año y la venida del nuevo. Sabemos que Artemio ha celebrado por varios años la misma fiesta sin que ésta haya tenido un sentido particular.

Artemio cuenta con sesenta y seis años. A los catorce años se aparta de Lunero. Por lo tanto, cumple cincuenta y dos años de vida pública. Cada año, al cumplirse su último día, los antiguos mexicanos celebraban la fiesta del fuego, pero ésta tenía especial relevancia cuando se cumplía un ciclo de cincuenta y dos años. Ahí está la razón que explica la peculiar carga significativa de este "día de ceremonia". Fecha en que nombres, personas, hechos y palabras se conjugan para reproducir el acontecimiento esencial: el cumplimiento del ciclo. El momento en que todas las circunstancias que lo integraron "fermentan y hacen crujir la costra de la tierra". Fecha grávida de fuerzas extranaturales, fatales, ineludibles que encarnan en determinados lugares: la casa de Coyoacán, el recuerdo del hijo muerto, la separación de Catalina, Lilia, el despliegue decadente y fastuoso de la riqueza. La chingada: Jaime Ceballos, etc.

El fuego de la chimenea, las luces de artificio debían provocar la fuga del tiempo viejo representado por Artemio. Por eso el narrador insiste en su torpeza, su artritis, el menos cabo de la dignidad. El tiempo nuevo debía acuñarse sobre sus escombros:

Estalló la gritería del año nuevo: las copas se estrellaron contra el piso y los brazos acariciaron, apretaron, se levantaron para festejar esta fiesta del tiempo, este funeral, esta pira de la memoria, esta resurrección fermentada de todos los hechos, mientras la orquesta tocaba Las golondrinas, de todos los hechos, palabras y cosas muertas del ciclo.¹⁰

Artemio participa del ritmo cíclico del universo. Su tiempo es como el ciclo de las golondrinas, aves que vienen y van.

La voz del subconsciente referida a su partida del lado de Lunero nos lo muestra como una promesa, grávido de pontencialidades:

tú serás ese niño que sale a la tierra, encuentra la tierra, sale de su origen, encuentra su destino, hoy que la muerte iguala al origen y el destino y entre los dos clava, a pesar de todo, el filo de la libertad.¹¹

Su existencia tiene entonces un sentido:

Vas a ser el punto de encuentro y la razón del orden universal... Tiene una razón tu cuerpo... Tiene una razón tu vida... Eres, serás, fuiste el universo encarnado... Tú será el nombre del mundo... Tú

¹⁰ p. 259.

¹¹ p. 279.

comprometes la existencia de todo el fresco infinito, sin fondo del universo.¹²

Y ahora lo tiene aún. El paso de los ciclos no se detiene y Artemio es su contenido y continente. El tiempo no se agota en él:

Serás ese nuevo elemento del paisaje (un pedrusco arrojado al azar de la pendiente) que pronto desaparecerá para buscar, del otro lado de la montaña, el futuro incierto de la vida... Pero ya, aquí, la vida empezará a ser lo próximo y dejará de ser lo pasado...¹³

El momento en que habla el narrador -al final de la novela cuando la muerte y el nacimiento se avecinan y amalgaman-, junto con revelarnos la frustración que documenta la vida del personaje, nos abre a la esperanza de un nuevo ciclo en que otro héroe rompa la cadena de la chingada e instaure un nuevo orden.

Esto explica la amplitud de su herencia. Artemio es un punto del universo que sólo se explica en relación con todos los demás puntos. "Heredarás" quieren decir recibiste de los que antes vinieron y quieren decir legaste, dejaste a los que vendrán después.

La ambigüedad del futuro, zona de luz y de sombras, admite la confianza en el triunfo de la claridad. Verbo redentor. Un ciclo es germen de otro hasta el infinito.

¹² p. 313.
¹³ P. 311

En alguno el hombre puede hacer valer su libertad; entonces la redención es segura.

Los doce momentos sacramentales de la vida de Artemio están narrados en tercera persona. Su disposición es la siguiente:

1. 1941, 6 de julio Padilla, Norteamérica. Prosperidad de Artemio.
2. 1919, 20 de mayo -Gamaliel Bernal.
3. 1913, 4 de diciembre -Regina.
4. 1924, 3 de junio Matrimonio: Catalina Bernal.
5. 1927, 23 de noviembre -Vida política.
6. 1947, 11 de septiembre Lilia.
7. 1915, 22 de octubre Gonzalo Bernal.
8. 1934, 12 de agosto Laura.
9. 1939, 3 de febrero Lorenzo Cruz.
10. 1955, 31 de diciembre -San Silvestre en Coyoacán.
11. 1903, 18 de enero -Lunero, los Menchaca.
12. 1889, 9 de abril -Nacimiento de Artemio.

Estos hechos y personajes son proyectados desde la agonía de Artemio, el 10 de abril de 1959, cuando cumple setenta y un años de edad.

El YO narrativo es aquí un reproductor de imágenes en movimiento. Varía constantemente su posición para situar la mirada donde mejor le parece, mostrando los personajes desde distintos puntos de vista.

Especialmente ilustrativo de este aspecto es el episodio que muestra las relaciones conyugales de Artemio y Catalina. La fortaleza y el espíritu de dominio que emana del diálogo que sostiene Artemio con un campesino, se opone en eficaz contrapunto a la inseguridad y cobardía que revela después, en su conversación con la mujer. Por otra parte, el coraje que esta última muestra en su encuentro con el esposo, se ironiza por la angustia que revela el monólogo en que se cuestiona su ambigüedad erótica frente al hombre.

Cada uno de estos acontecimientos aparece como punto de origen y convergencia de distintas series narrativas. La inexistencia de un tiempo verbal "cronológico" impresiona como una superficie en la cual es posible aislar un cierto número de puntos y grupos notables.

El pretérito indefinido o aoristo implica un tiempo trascendente, cualitativamente completo, perfecto, al que no falta época alguna; que comprende en sí mismo una idea de término y no realiza una división en la línea temporal.

La perfección y redondez temporal de la forma indefinida pretérita denota la acción como momentánea en lo pasado. Para el hablante se contrae sólo a un momento, inmóvil, que puede abarcar de una sola mirada. Es acción sucedida, evidente: sobran otras precisiones.

El aoristo* apunta "a mantener una jerarquía en el imperio de los hechos". Supera la visión de un mundo caótico, arrojado, desplegado, ofrecido. Supone e implanta el cosmos: un mundo construido, elaborado, separado y reducido a líneas significativas. En cierta manera es una expresión optimista del mundo: la realidad pierde su absurdo y su misterio, se hace prístina y familiar al unir la causa y el efecto.

La referencia del narrador a la tercera persona contiene un juicio implícito que será despejado por la segunda. Nótese que la tercera persona se presenta siempre como el grado negativo de la persona: la no-persona, por su objetividad fría y desvergonzada.

El tejido de las tres personas narrativas nos golpea por el carácter hermético que presta al mundo.

Igual efecto tiene el complejo tratamiento de los tiempos verbales que se desplaza desde un presente absoluto a un pretérito totalizante y compacto. La unidad de ambos se consigue por el encuentro con un futuro que conjuga pasado y porvenir en perenne tensión hacia el presente.

La mixtura de las personas es una suerte de fénix simbólico del hombre americano. Remata en la idea del

* Aoristo: Pretérito indefinido de la conjugación griega.

ciclo que cada hombre particular cumple en el universo, al desaparecer las fijaciones de la cronología.

El ciclo se cumple. Viene la muerte, pero la vida no se detiene. El tiempo sigue su marcha incesante a través de nuevos ciclos que repetirán el anterior. Las fuerzas de la realidad vuelven a encarnarse en figuras homólogas y en situaciones similares. El mito se crea y el ritual que marca las lindes entre el tiempo viejo y el nuevo, lo recrea.

Estructura

Sistema de las correspondencias

Cada uno de los momentos claves de la vida de Artemio se enmarca en un contexto histórico muy preciso, pero superan la contingencia temporal por estar provistos de una elevada numinosidad. Es decir: el hecho concreto -al ser proyectado primero por el narrador demiúrgico que habla en segunda persona- se desrealiza en la imaginación del lector. Difumina sus contornos de cotidianidad para convertirse en representación simbólica del todo.

El mundo poético de la novela actual, convertida ésta en terreno germinal del mito, tiende a sistematizarse porque trata de dar coherencia a la realidad. De ahí la importancia que cobra en nuestros días el examen de la

estructura narrativa. Esta estructura expresa metafóricamente una imagen del mundo más que un concepto del hombre y del universo. Expresa una visión genérica de la vida y no una bibliografía personal imaginaria.

Tanto en la novela como en el mito las figuras que soportan una misma carga semántica se funden o mezclan en una. Los caracteres de origen contrario o diferente entran en definida interrelación.

La estructura metodiza un poderoso esfuerzo de comprensión de la existencia real. Sin embargo, conviene aclarar que en las traducciones, por la alteración de la estructura semántica, resulta imposible realizar un análisis comparativo.

La historia -desde el mestizaje- es concebida como una cifra de separación y comienzo del exilio del hombre en el cosmos. Es una historia detenida, intemporal, que se remite y envuelve en sí misma, que no avanza y se resuelve en un presente perpetuo.

La agrupación de las objetividades históricas dicta la imagen de una cosmogonía en que el Zeúspater es Artemio, síntesis y punto de convergencia de toda la historia de México y América.

El mundo de Artemio Cruz es un mundo en que las situaciones pueden permutarse, porque se hermanan en el cumplimiento del ciclo.

El abandono de la propiedad rural para dedicarse a los halagos del placer y el lujo cortesanos que tientan al fundador de los Menchaca -Ireneo- se traduce en pasividad y acomodo al nuevo status sociopolítico en la claudicación de don Gamaliel Bernal, y repercute en Artemio, al plegarse éste a las ventajas de la política y el poder, manejados en vista del buen pasar personal y la acumulación de la riqueza.

Los medios para llegar a la posesión de los bienes son casi idénticos: el robo a los indios o al campesino, la fuerza y la represión por las armas, el protectorado político del general Díaz, de Santa Anna en el caso de los Menchaca, de Porfirio Díaz en el de Bernal, del presidente Alemán en el de Artemio.

Los motivos

La estructuración de los motivos conduce a otro plano del análisis. Los motivos son situaciones arquetípicas que pueden encontrarse en la tradición literaria y cuya consideración nos remite a contextos mayores: la estructura histórica, social y cultural hispanoamericana. Se supera de este modo el estudio

meramente intrínseco de la obra, que pasa a constituirse en un foco de luz sobre la realidad de América.

No se debe perder de vista, sin embargo, el hecho estético que funda y justifica los diversos sectores estructurales de la novela: intuición mítica de lo esencial americano en el acto, no en el pensamiento, en el momento en que convergen los lugares de su existencia y su sentido, de su libertad y su destino.

Existen cuatro tipos de situaciones:

- a) La primera responde a una visión esperanzada y natural ante la vida y el mundo. En las dos instancias que la componen el transcurrir de Artemio gira en torno de la afectividad y el sentimiento. Regina y Lunero están signados como refugios contra la soledad de Artemio. El amor y la amistad son motivos que se proyectan al encuentro de los orígenes del ser: refugios contra la invalidez. Ambos, sin embargo, resultan enceguecidos, frustrados por fibras ajenas a la trama de una existencia que parecía marcada por la autenticidad. Sucede una doble amputación espiritual del héroe: la guerra revolucionaria y la ambición del caudillo en turno lo condenan a la soledad. *No son fuerzas humanas: son fuerzas históricas.* Encarnan una fatalidad. El mito

de Artemio es una historia de nacimiento, pasión y muerte:

un reconocimiento de conflictos naturales, deseos y anhelos frustrados por poderes no humanos, opresión hostil o deseos contrarios. Hay en esto el reconocimiento de una verdad fundamental: la acción de una fatalidad.

El análisis de la narración en segunda persona ha mostrado que la anécdota de esta novela no se detiene en las fuerzas sociales, tradiciones, costumbres, leyes, sino que se ensancha hasta abarcar las fuerzas cósmicas que rodean al ser humano. Esto es justamente lo que marca el paso de la novela moderna de carácter realista y documental a esta novela de función mitopéyica y supradocumental. El tránsito se produce cuando no se trata sólo de las relaciones del individuo con la sociedad, sino también de las relaciones de la humanidad con la naturaleza.

- b) La segunda está en relación inversa con la primera. Artemio pudo ser una figura prometeica y alzarse contra la fatalidad histórica mexicana: robar el fuego para los hombres y reducir a cenizas la injusticia de las estructuras feudales que lo arrebataron a Lunero, que asesinaron a Regina; rebelarse contra esa tiranía, comprometerse con el

otro en el amor y la justicia, recuperándolos también para sí. Pero su evolución tiene un sentido contrario y encarna las fuerzas míticas del Poder y la Fuerza. Ganada la revolución se impone a don Gamaliel y se beneficia con sus tierras; por el uso de la fuerza y el prestigio ganado en la guerra, anexa a las propias las vecinas, engaña a los campesinos con tierras de temporal, reservándose las de regadío. Se casa con Catalina para ascender en la escala social. Se convierte en diputado y traslada su bagaje de ideas políticas al sitio más conveniente: basta cambiarlas de ropaje, porque sus ideas son objetos de intercambio. Consuma la tradición revolucionaria vista mucho antes por Gonzalo en la prisión de Paredes. Pero también es un traidor a sí mismo, pues el abandono de su compromiso -que debió serlo- con la Revolución lo vuelve inauténtico. Artemio ha llegado al poder, tiene el poder y se identifica con él; por eso considera a los demás como objetos de uso para provecho propio. La dedicación al poder excluye el amor, anula la capacidad de amar y de comprometerse, inherentes al individuo. Es un primer paso de Artemio para la cosificación.

- c) Artemio disfraza su debilidad con una máscara de fuerza y poderío. El hombre se somete y se absorbe en lo que posee, en el poder: se convierte en

instrumento de éste. De ahí la importancia que antes se dio a las apetencias de poderío. La tercera nos muestra la culminación de este proceso. Laura le ofrece el amor. Son amantes, pero ella es una mujer y no un objeto de placer, y el amor verdadero es la respuesta a un llamado del otro, un cumplirse en el otro. Artemio enmudece, es incapaz de correr el riesgo. Catalina es uno de sus elementos de trabajo: tiene clase, tiene apellidos. Se niega al amor, y con eso reniega de su ser persona auténtica.

Hay todavía una esperanza. Su hijo Lorenzo parte a integrar filas en la guerra civil española. En ella revive fugazmente la llama revolucionaria que Artemio pareció olvidar. Es el único frente que le queda. Artemio ve en el muchacho una manera de reanudar su vida, de encontrar el destino que -por haber construido la suya de acuerdo a un patrón nada heroico- él rechazó. Pero Lorenzo muere también la muerte que él no murió. La esperanza, esa suerte de confianza en el futuro que debió situar a Artemio por encima de la vida y de la muerte, se quiebra. Mientras tanto, Lázaro Cárdenas recuerda que la Revolución Mexicana aún no había terminado. Artemio pudo redimirse, pero nuevamente rechazó la posibilidad entregándose a la desesperanza en la identificación con su vida ya construida. De nada le

sirvió la carta postrera del joven: Tras aprendizaje del ataque y la defensa venía lo más difícil: "ganar la victoria más dura, que era la victoria sobre sí mismo, sobre sus costumbres y comodidades". Con Lorenzo muere definitivamente la Revolución.

- d) La cuarta resume la idea de la decadencia personal y nacional. El hombre que se ha negado al amor y al compromiso, al decaer físicamente y llegar a los límites de su decrepitud, obsesionado por un sueño de delirio de posesión, absolutamente enajenado por la riqueza económica, prostituye su dignidad. Entrega su amor, su posibilidad humana, a una mujer que comercia consigo misma y no se priva de satisfacer las exigencias de su juventud engañando al amante decrepito que le proporciona el bienestar. Artemio no reacciona. Ha desaparecido su virilidad. En Coyoacán, construye una mascarada de su fuerza. Esconde su incertidumbre, inseguridad y cobardía imitando la vida y las costumbres norteamericanas. Excluye a sus connacionales de la posesión de la riqueza. Es el último grado de su cosificación: el individuo enajenado, poseído por la propia fortuna, no tolera la incompetencia, la abulia, la suciedad de su pueblo. No lo ama; vive ajeno a la realidad de su patria. Admira en cambio la eficacia, la voluntad, el

espíritu de superación de los vecinos del norte. No ve que su propia vida documenta el contraste, el antagonismo que existe entre su manera de ser y la simpleza maniquea de aquéllos. Ignora que los esquemas lógicos anglosajones parecen resolver todo en dicotomías irreconciliables: blanco-negro, bueno-malo, cielo-infierno, que a este lado del Río Grande todavía existe el Purgatorio, esa zona intermedia de ambigüedad que es preludeo de salvación.

Artemio no se ha dado cuenta, hasta el día de su muerte, hasta hoy, que cada traición debilita, que la nueva debilidad nos lleva a una nueva traición, en un círculo vicioso que se adelgaza hasta el infinito.

Esta estructuración de motivos permite ver el desarrollo de la Revolución Mexicana en toda la desnudez de su fermentación y estragamiento al abjurar sus hombres de los principios de libertad, justicia, igualdad, y encauzar sus energías en el establecimiento de un nuevo régimen de poder, similar al anterior, pero con las riendas en manos de una nueva burguesía de oportunistas, rastacueros, oficiales enriquecidos, que desplazó lo anterior, o simplemente se acomodó en alianza con la que señoreaba en tiempos de Benito Juárez.

Artemio Cruz no fue jamás un revolucionario. Cuando se incorpora a la lucha es apenas un "escuincle" de veintiún años que sólo sabía "leer, escribir y odiar a los curas". Es un hombre lanzado a la vida, que se encuentra con la revolución y abraza su causa naturalmente, sin ardor. No está comprometido con ella, carece de convicciones. Deserta, huye, asiste sin inmutarse a la muerte de un hermano de armas, ocupado de su personal de seguridad. Herido por una cabalgata de los suyos y sorprendido en el campo por el mayor Gavilán, acepta sin inmutarse la condición heroica. En el ocultamiento de su vergüenza está el germen más claro de su inautenticidad.

Un examen vertical de la estructura -fundado en la semejanza significativa de las situaciones y la recurrencia de los motivos-, arroja un cociente que se define por la polaridad del amor y el poder en una dinámica que supone la constante exclusión del primero por efectos del segundo. El ser humano se debate entre la persona y la cosa, entre libertad y de terminación.

Esta norma de estructura se mantiene si aislamos algún episodio en calidad de núcleo significativo. Cualquiera que éste sea, su análisis demuestra el tránsito de la autenticidad a la inautenticidad, de la simple potencialidad de la primera a la verdad tremenda de la

segunda, que cuenta con el auxilio de una suerte de fatalidad extranatural.

La observación de los materiales que configuran el mundo conduce a la idea de revolución o lucha civil que culmina siempre en un traspaso del poder de unas manos a otras. Un conflicto entre la autenticidad de una verdadera revolución y la falsedad de una rebelión inspirada en las ansias del poder.

La estructura y la evolución del personaje inciden en su decadencia y decrepitud moral y física como resultantes del tiempo y del dominio político-económico. El poder es una fuerza que vuelve inauténticos a los individuos.

El examen de la simple composición genealógica de las tres familias que se suceden en la obra arroja un común denominador en que el apellido desaparece por la mezcla de la sangre.

La permanencia ininterrumpida de un mismo orden de cosas aloja, otra vez en el espíritu, la idea de una revolución verdadera. En Artemio Cruz, la revolución es sinónimo de guerra fratricida, cainita.

El Mito en Hijos de Nuestro Barrio (HNB) de Naguib Mahfouz.

La Técnica

En HNB el aspecto narrativo se presenta en una sola perspectiva: el escritor plantea al lector, directamente, las situaciones vividas por la región geográfica del Medio Oriente y parte de Europa, en lo que alguna vez fuera el Mundo Árabe.

Mahfouz se convierte así en un narrador omnipresente, que se limita a exponer al lector las vicisitudes del pueblo árabe y más ampliamente del mundo, en cuanto a lo que respecta a los factores económico, político y religioso que en esencia incluyen, los aspectos sociales y cultural

Conviene aclarar que el término "barrio" en árabe tiene una connotación más amplia que la que es aceptada en español: significa el lugar en el que residen los que creen, piensan, actúan y respetan con base en los mismos lineamientos, por lo que es aplicable lo mismo a una casa que a un continente o en última instancia al orbe.

Menciona Mahfouz en HNB:

Esta es la historia o, mejor dicho, las historias de nuestro barrio. Yo sólo he presenciado los últimos sucesos acaecidos, pero he ido recogiendo cuanto oía contar a numerosas personas. Todos en nuestro barrio relatan estas historias; lo hacen tal y como las oyeron en el

café o como se las transmitieron de padres a hijos; y en esas fuentes baso mis relatos. Con cualquier motivo salen aquí a relucir estas historias. Siempre que alguien está en aprietos o sufre algún agravio, señala hacia la Casa Grande, al comienzo del callejón, en el límite con el desierto, y dice con tristeza: 'Esa es la casa de nuestro antepasado; todos descendemos de él, todos tenemos derecho a sus tierras; ¿por qué, pues, hemos de pasar hambre o ser desgraciados?'. Y, a continuación, cuentan las hazañas de Adham, Gábal, Rifaa y Qásem, los héroes de nuestro barrio.¹⁴

Es en este contexto donde el narrador tiene una importancia muy grande, puesto que se sitúa, no en un tiempo verbal, sino en un tiempo omnipresente, esto es, el presente siempre. El YO es la línea divisoria del pretérito y del futuro.

Tiempo Mítico

La narración en tiempo presente, verbal, conduce al lector real, que se sitúa no en el tiempo en que ocurren los acontecimientos narrados, sino en un presente coincidente con el tiempo de la narración.

Cuatro personajes están presentes siempre, por la influencia que tuvieron en sus seguidores: Gabalauí Dios; Gabal, Moisés; Refaa, Jesucristo; Qasim y Arafa, la tecnología, la ciencia al servicio y al perjuicio de la humanidad; pero esto ocurre dentro de los cánones religiosos o perjuicios no contrapuestos a la religión,

¹⁴ Mahfouz, Naguib. *Hijos de nuestro barrio*. Alcor, España, 1989. p. 9. (En lo sucesivo HNB y sólo se anotará el número de página).

aun cuando esta última es la causante indirecta de la muerte de Gabalauí.

Apréciase la intemporalidad:

Nuestro antepasado fue en verdad un personaje enigmático. Vivió más de lo que ningún ser humano puede desear ni tan siquiera imaginar; tanto, que su longevidad se hizo proverbial. Cuando empezó a envejecer se encerró en su casa, de eso hace ya mucho tiempo, y nadie le volvió a ver. La historia de su aislamiento y de su longevidad asombra a todo el mundo, y quizá la fantasía y también los prejuicios hayan contribuido a alimentar la leyenda. Sea como fuere, le llamaban *Gabalauí*, 'el hombre de la montaña', y dio su nombre a nuestro barrio. Fue el dueño de sus habices y de todo lo que se alzaba en ellos, y también de las tierras contiguas a la zona desierta. Una vez oí que alguien decía: 'El dio vida a nuestro barrio y nuestro barrio alumbró a El Cairo, que es la madre del mundo. Aquí vivía, solo, cuando esto no era más que un páramo; luego, con la fuerza de su brazo, lo dominó todo, y consiguió que hasta el gobernador le respetara; nunca volverá a existir un hombre igual, tan valiente que hasta las fieras se estremecían al oír su nombre'. Otro contaba: 'Era un verdadero cacique, pero no como los demás; nunca extorsionó a nadie a cambio de protección: no alardeaba de nada y se compadecía del débil'. Sin embargo, algún tiempo después unos cuantos empezaron a referirse a él en un tono inadecuado a su categoría y su poder, pero tales cambios acontecen en el mundo. Su historia me ha parecido siempre fascinante y nunca me ha cansado. ¡Cuántas veces me he sentido impulsado a merodear por la Casa Grande por si lograba verle un instante, sin conseguirlo! ¡Cuántas veces me he detenido frente a la enorme puerta mirando el cocodrilo momificado que hay encima! ¡Y cuántas veces me he sentado en el desierto del Muqattam, cerca del alto muro, y sólo he logrado ver las copas de las moreras, de los sicomoros y las palmeras que ocultan la casa y sus ventanas cerradas sin el más leve vestigio de vida! ¿No es triste que hayamos tenido un antepasado como él y no nos haya visto, ni nosotros a él? ¿No es extraño

que se oculte en esa gran casa cerrada y que nosotros vivamos entre el polvo?¹⁵

La Fiesta

Entiéndase por fiesta la ocasión solemne de una novela, sea ésta origen de la felicidad o de la profunda tristeza, los extremos de la regla emocional se unifican.

Un día, el dueño del habiz reunió a sus hijos en la sala de la planta baja, junto a la terraza que daba al jardín. Acudieron todos con sus galabeyas de seda: Idrís, Abbás, Reduán, Guelil y Adham. Permanecieron de pie, frente a él. Le respetaban de tal manera que casi no se atrevían a levantar la mirada hacia él. Les ordenó que se sentaran y así lo hicieron, a su alrededor. Durante unos instantes, les observó atentamente con la mirada penetrante de un halcón; luego, se levantó, se acercó a la gran puerta de la terraza y se quedó mirando el extenso jardín repleto de moreras, sicomoros y palmeras. Alheñas y jazmines trepaban entre los árboles, y en sus ramas cantaban los pájaros. El jardín estaba lleno de vida y de bullicio, pero en la habitación reinaba el silencio. Los hermanos pensaron que el amo del desierto les había olvidado. Alto y fornido como era, parecía un ser venido de otro planeta, alguien sobrenatural. Se miraron unos a otros, preguntándose qué pasaría: solía actuar de ese modo cuando tomaba una decisión importante. Estaban inquietos porque era todopoderoso en la casa y en el desierto, y ellos, ante él, no eran nada. Se volvió sin moverse del sitio, y su voz, ronca y profunda, retumbó en la habitación, a pesar de estar recubierta de alfombras y tapices:

-- Convendría que alguien me sustituyera al frente de las tierras habices*.

¹⁵ pp. 9-10.

* Tierras que producen el alimento.

Volvió a observarles atentamente, pero ellos no se inmutaron. Llevar las propiedades no era nada apetecible para unos jóvenes que preferían divertirse, sin asumir responsabilidad alguna. Y además, estaba claro que Idrís, el hermano mayor, era el candidato natural para el puesto. Nadie tenía dudas al respecto. Idrís pensó: '¡Qué fastidio! ¡Cuántos problemas con esos arrendatarios tan pesados!'

-- He elegido a vuestro hermano Adham para dirigir todo bajo mi supervisión -continuó diciendo Gabalauí.

Ante semejante sorpresa, palidieron. Atónitos, se miraron unos a otros, menos Adham que, confuso y avergonzado, siguió mirando al suelo. Gabalauí, imperturbable, añadió, dándoles la espalda:

-- Para esto os he mandado llamar.

La ira desgarró las entrañas de Idrís, aunque sólo se traslució algo de su gran contrariedad. Sus hermanos -menos Adham, naturalmente- le miraron con pena y sufrieron en silencio el agravio recibido, que les alcanzaba a todos ellos. Idrís dijo en un tono tan suave que parecía otra persona:

-- Pero padre...

Este le cortó con frialdad, mientras se volvía hacia ellos:

-- Pero ¿qué...?

Los otros miraron al suelo para evitar que leyera sus pensamientos Idrís dijo con firmeza:

-- Yo soy el mayor.

Gabalauí contestó, enfadado:

-- Lo sé muy bien. Soy tu padre.

Idrís replicó, cada vez más furioso:

-- Los derechos del mayor no pueden postergarse sin razón...

Gabalauí le miró largo rato, como para darle ocasión a cambiar de actitud; luego, dijo:

-- Os aseguro que he procurado hacer lo más conveniente.

A Qásem su misión le es asignada, no por Gabalauí, sino por un enviado, en la forma siguiente:

Estaba sentado en la cama, recostado en una almohada y con el cobertor cubriéndole hasta la barbilla. Sus ojos traslucían una mirada pensativa. Qamar, a sus pies, tenía las piernas cruzadas y llevaba la niña colgada del cuello. Esta movía sin cesar sus manitas, mientras emitía tenues y raros sonidos imposibles de descifrar. De un incensario en el centro de la pieza subía en espiral un hilo de humo que se iba difuminando y desvaneciendo como si extendiera un secreto maravilloso. El hombre tendió la mano hacia una mesita próxima al lecho y tomó un vaso de alcaravea, lo sorbió poco a poco y, después, lo devolvió a su sitio, dejando sólo las heces. La mujer susurraba cosas a la niña y jugueteaba con

ella; sin embargo, las inquietas miradas que furtivamente dirigía a su marido mostraban que juegos y carantoñas no eran sino una forma de disimular sus sentimientos. Por último pregunto:

-- Y ahora, ¿cómo estás?

Con un movimiento espontáneo, su cabeza se dirigió hacia la puerta del aposento, cerrada; luego la retornó en dirección a su esposa y dijo con calma:

-- Lo que tengo no es ninguna enfermedad.

En los ojos de ella relució una mirada de sorpresa.

-- Me alegra oírlo. Pero, por Dios, dime qué tienes.

El parecía un tanto dubitativo.

-- No sé. No, no debería decir esto. Por supuesto, sé todo lo que pasa..., pero, la verdad, temo que los tiempos de reposo se fueron.

De pronto, Ihsán rompió a llorar, y la mujer se apresuró a darle el pecho. Luego le miró inquisitiva y preocupada:

-- ¿Por qué?

El suspiró y, señalando a su pecho, dijo:

-- Llevo aquí un gran secreto, que yo sólo no puedo soportar.

La inquietud de la mujer crecía y pidió, anhelante:

-- Qásem, cuéntamelo.

Se irguió levemente, con los ojos plenos de seriedad y determinación.

-- Al revelártelo, serás la primera persona que lo escucha, pero debes creerme porque sólo referiré la verdad. Ayer por la noche sucedió algo portentoso allá, al pie de la roca de Hind, cuando estaba sólo con la noche y el desierto.

Tragó saliva, en tanto ella le urgía con una mirada cálida.

-- Me encontraba sentado observando la marca de la luna creciente que, de pronto, quedó cubierta por las nubes, mientras las tinieblas se generalizaban, y cuando ya pensaba levantarme oí una voz próxima que me decía: 'Hola, Qásem'. Me estremecí por la sorpresa, pues nada había precedido a aquella voz, ni ruido, ni movimiento. Alcé la cabeza y vi la sombra de un hombre parado a un paso de donde yo me hallaba. No podía distinguir su rostro, pero sí su turbante blanco y la abaya* en que se envolvía. Disimulando mi turbación, le devolví el saludo y le pregunté quién era. El replicó, pero no como esperarías.

Qamar meneó la cabeza con ansia.

-- Habla, no tento paciencia.

-- El me dijo: 'Soy Qandil'. Yo estaba perplejo y repuse: 'Lo siento, yo...'. El me cortó: 'Soy Qandil, servidor de Gabalauí'.

La mujer balbució:

* Vestido tradicional árabe masculino, a manera de túnica.

-- Y el hombre, ¿qué dijo?

-- Dijo: 'Soy Qandil, servidor de Gabalauí'.

La madre estaba tan conmovida que el pecho escapó de la boca de Ihsán, cuyo rostro se contrajo, a punto de llorar, pero la mujer se lo devolvió, pálida.

-- ¿Qandil? ¿El criado de Gabalauí? Nadie sabe nada acerca de sus servidores. Su excelencia el administrador es quien se encarga directamente de proveer a las necesidades de la Casa Grande, y sus criados llevan las provisiones para que los de Gabalauí las recojan en el jardín.

-- Sí, esto es lo que sabe todo el barrio, pero él me dijo lo que acabo de contarte.

-- ¿Y le creíste?

-- Me levanté rápidamente, por cortesía, pero también para defenderme si llegaba el caso. Le pregunté como saber que no me engañaba, y me contestó con toda tranquilidad: 'Sígueme, si quieres, para ver cómo entro en la Casa Grande'. Mi corazón se aquietó y me dije a mí mismo que debía creerle, a fin de averiguar el porqué de todo aquello. Estos sentimientos no aminoraron mi alegría por haberle encontrado. Le pregunté por nuestro antepasado, cómo estaba y que hacía.

La voz de Qamar le interrumpió, consternada:

-- ¿Todo eso sucedió entre vosotros?

-- Sí, por el amor de Dios. Me dijo que nuestro antepasado se encontraba bien, pero sin añadir nada a esto. Le pregunté si él sabía lo que ocurre en nuestro barrio y la respuesta fue que lo sabe absolutamente todo y que quien more en la Casa Grande podrá observar los sucesos pequeños o enormes que

acaezcan en el arrabal, y que por eso le había enviado a mí.

-- ¡A ti precisamente!

Qásem frunció el ceño con enojo:

-- Así dijo. Yo estaba atónito, pero él no me prestó atención y agregó: 'Quizá te eligió por la sabiduría que mostraste el día del robo y por tu lealtad para con tu familia. Él te hace saber que todos los habitantes del barrio son por igual sus descendientes y que los bienes comunales les pertenecen por herencia en pie de igualdad total, y que las jefaturas constituyen un mal que debe desaparecer. También ha manifestado que el barrio ha de convertirse en una prolongación de la Casa Grande'. El silencio se adueñó de todo y yo era incapaz de articular palabra. Mientras le miraba, percibí las nubes descubriendo la luna creciente en toda su pureza. Le pregunté amablemente: '¿Y por qué me comunica estas cosas?'. Y replicó: 'Para que seas tú quien arregle la situación'.¹⁹

En Hijos de nuestro barrio los personajes Adham, Gábal, Rifaa, Qásem y Arafa no son homólogos en los distintos sectores del relato: siendo todos favorecidos por la designación de Gabalauí de cumplir una función divina, cada uno la desempeña según sus particulares puntos de vista; sin embargo, las situaciones a que se ven enfrentados por fuerzas superiores a ellos mismos, sí son semejantes.

¹⁹ pp. 315--317.

Los jefes de barrio tiránicos; el administrador de los bienes, ladrón y corrupto; un pueblo cobarde, a pesar de su descontento y de su fuerza, son rasgos comunes a las distintas épocas.

Mahfouz sugiere entonces una evolución cíclica eterna e intemporal de la humanidad, donde lo único que permanece en el pueblo es la memoria, a través de la creación, en cada uno de estos ciclos, de un nuevo barrio, es decir, de un nuevo grupo de seguidores, que, una vez muerto su profeta o su líder, regresan al estado de sometimiento, conservando sólo su amor por quien diera origen al nuevo barrio..

Cada uno de los momentos claves de la novela se inicia con el regreso a la población que rodea la Casa Grande.

Los personajes, por otro lado, no son imaginarios, desde el punto de vista religioso: se les siente como superhombres, sin rasgos divinos; su ámbito de actividad es el mundo real, porque a ese mundo pertenecen, sin importar la fantasía que su expresión pueda tener.

Así, Gabaloui es el único ser alejado de la humanidad, pero los otros personajes principales tienen la siguiente correspondencia:

Adham: Adán, origen de la humanidad.

Gábal: Moisés, vivió aproximadamente en el siglo XVI A.C.

Rifaa: Jesucristo, iniciador del cristianismo.

Qásim: Mahoma (570-632), fundador del mundo árabe.

Arafa: Introdutor de la ciencia y la tecnología, probablemente se le puede ubicar con la llegada de los ingleses a Egipto, a partir de 1882.

Adham representa el origen de la humanidad, aunque no propiamente el momento de la creación, expulsión de la Casa Grande. Lo mismo puede interpretarse como el mar que como el Edén.

Gábal Moisés, en palabras de Mahfouz:

Fue el primero de nuestro barrio que se rebeló contra la injusticia y también el primero que tuvo el privilegio de encontrar a Gabalauí después de que éste se retirara del mundo. Alcanzó un alto grado de poder que nadie le disputó, se negó a convertirse en un rufián y en un parásito, y jamás se enriqueció valiéndose de la extorsión o traficando con drogas. Permaneció entre su pueblo como un ejemplo de justicia, de fuerza y de orden.

También es verdad que no se preocupó de los demás habitantes de nuestro barrio, y hasta es posible que sintiera hacia ellos menosprecio y desdén, como el resto de su gente. Pero jamás perjudicó a ninguno de ellos, convirtiéndose en un ejemplo para todos.

Si nuestro barrio no estuviera afectado por esa maldita enfermedad que es el olvido, los buenos

ejemplos, como el de Gábal, no se perderían. Pero nuestro barrio es víctima de esa plaga.²⁰

Rifaa Jesucristo es analizado por Naguib Mahfouz en la forma que a continuación se describe:

Rifaa alcanzó tras su muerte todo el honor, respeto y amor que ni soñar pudo en vida. Su historia se convirtió en una saga gloriosa por todos repetida, entonada al ritmo del rabel, en la que se destacaba la parte en que Gabalau recogía su cuerpo y lo enterraba en su rumoroso jardín. Todos sus seguidores estaban de acuerdo en esto y también lo estaban en amar y venerar a los padres de Rifaa, pero discrepaban en todo lo demás. Karim, Husain y Zaki mantenían que el mensaje de Rifaa consistía en sanar a los enfermos y desprestigiar la importancia y el poder. Este grupo siguió sus enseñanzas y algunos llegaron a puntos extremos, incluso a renunciar al matrimonio en su afán de imitarle y seguir su misma vida. Por su parte, Ali tomó lo que le correspondía de los bienes habices y se casó. Procuró mejorar el sector de Rifaa y explicaba que éste no había despreciado los bienes en sí mismos, sino que su propósito era demostrar que la verdadera felicidad puede lograrse sin ellos, y condenar al mismo tiempo los males que provoca la codicia. Si las rentas se repartían con justicia y se destinaban a mejoras y a buenos fines, entonces eran totalmente aceptables.

De todos modos, la gente disfrutaba de la vida y la alegría se reflejaba en los rostros. Todos afirmaban convencidos y con fe que el presente era mejor que el pasado y que el futuro sería aún mejor.

¿Por qué sufre nuestro barrio la enfermedad del olvido?²¹

A Qásem, quien representa a Mahoma, lo define Mahfouz en los siguientes términos:

²⁰ p. 195.

²¹ pp. 276, 277.

Los Jerbos encontraron en Qásem un tipo de hombre que no habían visto antes ni volverían a ver nunca, una mezcla de fuerza y ternura, sabiduría y llaneza, gravedad y cariño, señorío y humildad, buen administrador y mejor secretario y, además, simpático, afable y apuesto. Era un amigo cariñoso, de tacto exquisito, y le gustaba cantar y contar chistes. Lo único en que cambió fue, afortunadamente, en su vida conyugal, que mejoró igual que mejoraba el uso del patrimonio comunal: a pesar de lo mucho que amaba a Badriya, se casó con una beldad del barrio de Gábal y con otra del de Rífaa y, habiéndose prendado de una del de los Jerbos, también se casó con ella. La gente decía que estaba intentando encontrar algo que perdió cuando murió su primera mujer. Qamar, aunque su tío Zakariya aseguraba que lo hacía para unir más aun todos los barrios. Pero la gente del barrio no necesitaba excusas ni explicaciones, por que le admiraba tanto por su carácter como por su vitalidad. Además, para los hombres del barrio la capacidad de enamoramiento era algo de lo que había que presumir, y en aquel tiempo alcanzaba tanta importancia o más que ser jefe.

Hasta entonces, el barrio nunca se había sentido dueño de su propio destino, mandara quien mandase, pues siempre hubo algún administrador ladrón o algún jefe explotador, ni había conocido otra época tan fraternal y tranquila.

Muchos decían que había llegado el momento de librarse de una vez para siempre del olvido en que se hallaba el barrio.

Eso decían...
Eso decían, barrio...²²

Finalmente, **Arafa** el científico, presentado como mago es descrito en HNB:

Y poco a poco la verdad acerca de Arafa fue descubriéndose. Tal vez propagó desde la casa de Umm Zunful que supo muchas cosas acerca de él a través de Auátif, en la época que vivió con ella. Tal vez fuese el mismo Hanas, en encuentros que tuvo con habitantes del barrio en lugares lejanos. Lo importante es que la gente supo apreciar a Arafa y lo que buscaba para el barrio con su magia: una vida tan maravillosa como los sueños más encantadores. La verdad produjo en sus almas la impresión de lo maravilloso, engrandeciendo su memoria y elevando su nombre por encima de Gábal, de Rifaa y de Qásem. Unos dijeron que no podía ser el asesino de Gabalauí, como habían pensado: otros, que era el primero y el último de los hombres del barrio aunque fuera el asesino de Gabalauí. Y se enorgullecieron de él y cada distrito lo reclamó como suyo.

Y ocurrió que empezaron a desaparecer algunos jóvenes del barrio. Se dijo, para explicar su ausencia, que se habían dirigido a donde estaba Hanas, uniéndose a él, y que Hanas les enseñaba la magia, preparándolos para el día de la liberación. El miedo se apoderó del administrador y de sus hombres, y los espías escudriñaron en los rincones, registraron los cuartos y las tiendas, impusieron los castigos más crueles por las faltas más nimias, y dieron de garrotazos por cualquier mirada, chiste o risa, hasta que el barrio vivió en un ambiente sombrío de miedo, odio y temor. Pero la gente soportó la injusticia con entereza y buscó refugio en la paciencia. Todos se aferraron a la esperanza, y cada vez que les oprimía la injusticia decían: 'La opresión ha de tener un final, como a la noche le sigue el día, y veremos en nuestro barrio la caída de los tiranos y el amanecer de la luz y de los prodigios'.²³

Concluyo que existe en forma evidente un *leif motiv* en *Hijos de nuestro barrio: lucha infructuosa de la*

²³ pp. 487, 488.

humanidad por combatir la injusticia, la opresión y la pobreza derivada de la tiranía de los gobernantes (el administrador), con el apoyo de las fuerzas represivas a su servicio (los jefes de barrio), que como se mencionó anteriormente, va formando ciclos, épocas en las que disminuye la explotación, para al morir el líder, regresar en forma más subrayada.

No obstante esto, el pueblo continúa con su fe en que con la ayuda de Gabalauí alguna vez la situación cambiará definitivamente, pero el cambio sólo será posible por una decisión divina.

Vale la pena destacar que las decisiones para emprender la lucha en cada una de las diferentes épocas son tomadas en forma democrática en un lugar común: el café, sitio de reunión, de esparcimiento y en general de diversión, que en su momento adquiere la relevancia de una tribuna para que los miembros de los barrios expresen sus inconformidades y planeen sus acciones.

4.1 AFINIDADES

Tiempo Mítico

En MAC el tiempo es roto por las tres personas que son el mismo Artemio Cruz, sin embargo, la narración está en presente, todo ocurre en el mismo día, sólo

son intemporales sus pláticas, sus conversaciones, sus recuerdos con el "él" y el "tú".

Hijos de Nuestro Barrio, a pesar de que el narrador hace la observación de que "...Esta es la historia o, mejor dicho, las historias de nuestro barrio. Yo sólo he presenciado los últimos sucesos acaecidos, pero he ido recogiendo cuanto oía contar a numerosas personas."²⁴, la narración, igual que en MAC, es en presente o, en otros términos, omnitemporal. El futuro está implícito en la esperanza manifiesta de que la opresión terminará.

Como se citara en el anterior capítulo, tanto en MAC como en HNB, se trata del tiempo original. No se trata del tiempo que la humanidad ha creado para medir su existencia, puesto que el tiempo original tiene fin ni pasado.

En las dos obras, lo que ocurrió, ocurre y ocurrirá, lo que pasó, pasará y los lectores, en el presente, son sometidos a ver el porvenir del pasado y la nostalgia del porvenir; el lector-espectador no sabe cuándo ni dónde y sin embargo, lo sabe, es lo que en su existir ocurre, lo está viviendo. Tanto Carlos Fuentes como Naguib Mahfouz logran hacer al lector partícipes de su presente y de su realidad. No

²⁴ HNB, p. 9.

importa que los hechos sean remitidos a un plano, aparentemente, ajeno.

La Fiesta o Momento Solemne o mito

MAC hace una gran relevancia al aspecto temporal-festivo, alrededor del cual se presentan los acontecimientos que habrán de determinar un giro en la dirección de la novela o que de alguna forma serán causa para que la narración siga un diferente camino.

Planteado en otras palabras, si en cada festividad los protagonistas hubieran sido otros, la narrativa afectaría las subsecuentes festividades.

De la misma forma HNB presenta el desierto o la Casa Grande, como el espacio-tiempo en el que se inicia un nuevo ciclo, una nueva lucha de la humanidad (¿Artemio Cruz?) por resolver la corrupción, la tiranía, y si la misión hubiera sido otorgada a otro, con una diferente visión del mundo, el camino de la humanidad hubiera cambiado. Artemio Cruz es en MAC: Gábal, Rifaa, Qásem y Arafa; condensa el devenir de un pueblo, de la misma forma que HNB resume la vida del pueblo árabe.

Dice El Sagrado Corán que "...invita a los creyentes a ver la obra de la creación y en la organización del universo pruebas o signos de la potencia y de la bondad de Dios", tanto Artemio Cruz como Gabaloui, son convertidos por sus creadores en Allah, en Dios, son causa y efecto de lo que acontece.²⁵

En las dos novelas, a las simples objetividades de los momentos claves, se superpone una interpretación de su mundo, una verdad esencial comprendida por el mito, el mito apela, así, a una pedagogía oculta en la intrascendencia de la fábula.

La función que cumple cada una de estas perspectivas en el relato, es estrictamente solidaria e interdependiente, cada una contribuye, a su manera, a la conformación mítica del mundo.

Tanto Artemio Cruz como Adham-Gábal-Rifaa-Qásem-Arafa, son todos los hombres y cada uno de ellos. Están en todos los tiempos y ejercen todas las profesiones, son mito, entes ficticios, hombres, pero pueden ser Ulises y Homero.

Todo confluye, en las dos obras, a Artemio, Adham-GábalRifaa-Qásem-Arafa; todos se convierten en

²⁵ Cfr. Abboud, Ahmed, et al. *El sagrado corán*. Centro Islámico de Venezuela, Venezuela, s/d. p. 45.

"nosotros"; el hombre que es a la vez todos los hombres porque su tiempo es todos los tiempos.

Sistema de las Correspondencias

Al pasar de las implicaciones significativas del nivel técnico a la estructuración de los elementos materiales configuradores del mundo, se hace evidente la presencia de un método de construcción fundado en las correspondencias y la virtualidad sustitutiva de los factores integrantes del orbe narrativo.

Los fragmentos en MAC, en tercera persona y en HMB con cada uno de los personajes de un nuevo ciclo, constituyen un microcosmos que contiene en germen el macrocosmos novelesco. Sus elementos iluminan la plenitud del mundo, al tiempo que son iluminados por éste.

Existe un diseño interior que permite la permutación de figuras y contenidos episódicos. Los personajes no cumplen las mismas funciones en las diferentes secciones del relato pero, tanto en MAC como en HNB, las situaciones a que se ven enfrentados tienen su origen en fuerzas superiores a ellos mismos.

Artemio, necesita reafirmar su legitimidad, el es un bastardo de los Menchaca, a través del poderío fundado por don Gamaliel, para sentar las bases de su propia clase; en HNB, de Gábal a Arafa, la reafirmación o confirmación de ser descendientes legítimos, no bastardos, de Gabalauí se refrenda en cada ciclo con el poder que la misión asignada por Gabalauí les otorga, haciendo que el barrio comience a cifrar sus esperanzas de cambio, cuando se enteran de la aparición de un nuevo profeta.

Estableciendo la comparación de Lorenzo, hijo de Artemio, quien muere en defensa de los principios revolucionarios en España contra el fascismo franquista, con Rifaa, descendiente de Gabalauí, cuya relación con él es mayor puesto que a su parentesco sanguíneo une el espiritual, se aprecia fácilmente una gran similitud, puesto que también muere en búsqueda de la justicia y del exterminio del sojuzgamiento de su pueblo.

Así como el encabalgamiento y conjugación de los elementos correspondientes en Artemio Cruz enriquece su significación y lo eleva al plano mítico y a través de Artemio se hace posible comprender América, las razones y el sentido de su existencia, porque ésta es así y no de otra forma, en *Hijos de*

nuestro barrio, la actuación global de los descendientes de Gabalauí, permite conocer cómo se configura el mundo árabe, el por qué de su apego a la religión viéndola no sólo como una doctrina más, sino como el origen de su organización económica, política, social y cultural, se puede comprender así el dicho de Muhammad: "Si Dios colma el universo con su presencia, ¿no es la tierra toda entera una inmensa mezquita?"²⁶

Los motivos

Sólo es posible encontrar similitud entre uno de los motivos de MAC: la marcha de Lorenzo a pelear en la guerra española para combatir la injusticia fascista con el motivo central de HNB: la búsqueda de la justicia para los descendientes de Gabalauí.

Ley de Estructura

El examen vertical de la estructura, fundado en la semejanza significativa de las situaciones y la recurrencia de los motivos, tanto en MAC como en HNB, hace evidente que los movimientos revolucionarios son un paliativo nada más para la tiranía que ejercen los que ostentan el poder y la

²⁶ Ibid. p. 37.

fuerza, pero que una vez pasado el clímax de cambio, la sociedad vuelve a reacomodar a los tiranos con mayor fuerza, aun cuando, conviene subrayarlo, las causales difieren. En MAC es por la traición de los caudillos, en HNB por la muerte de ellos y por el olvido de la organización que establecieron.

4.2 DIFERENCIAS

Tiempo Mítico

El tiempo mítico está representado en MAC, mediante las tres personas que maneja Carlos Fuentes: Yo, tú y él, quienes representan como se mencionó anteriormente, el presente, el futuro y el pretérito, y comprenden los años de vida de Artemio Cruz.

Naguib Mahfouz en HNB maneja en su conjunto la intemporalidad del tiempo original, sin principio ni fin; para el lector las etapas que representan cada uno de los descendientes de Gabalauí, señalados para actuar en beneficio de su pueblo, aparecen como seguidas, da la impresión de que sumando la edad de Gábal, Rífaa, Qásem y Arafa, el total daría la antigüedad de la humanidad, lo cual no es así, porque se sobreentiende de la misma forma que hay un interin imposible de medir.

La Fiesta o rito

Al manejar la fiesta de Coyoacán como un ritual, el rito se cumple en una fecha mítica, un día del calendario que indica la despedida de un año y la venida del nuevo, se supone que Artemio ha celebrado el ritual por varios años, lo cual es indicativo de

que el ciclo muere y se inicia en esa fecha, sin mayores alteraciones.

Para Mahfouz el ritual es más amplio, temporalmente hablando, la ceremonia en que Gabalauí confiere la misión a sus descendientes siempre es diferente y cada personaje cumple con ella también en forma diferente, la evolución es más lineal que circular, aun sabiendo que el sojuzgamiento renacerá, el lector presume que será de alguna manera diferente.

Por otro lado, en HNB cada fase temporal origina un nuevo barrio, un nuevo grupo de seguidores que actúan con base en las enseñanzas de su caudillo, hasta que éstas comienzan a caer en el olvido, pero no en la traición de ellas.

Estructura

Cada uno de los momentos claves de la vida de Artemio Cruz se enmarca en un contexto histórico muy preciso; a diferencia de lo que acontece con HNB, donde es difícil establecer fechas precisas de los momentos en que Gabalauí decide encomendar a sus descendientes su misión.

HNB en su estructura no hace mención a lo exógeno, las causas y los efectos se dan internamente, debido entre otras cuestiones a que Naguib Mahfouz trata de

presentar la situación de los barrios como consecuencia de la actitud de sus moradores, sean estos explotadores o explotados. C. Fuentes por su cosmopolitanismo, hace constante referencia a lo extranjero, llegando incluso a concebir el bien y el mal como producto de la influencia externa, lo que en última instancia sitúa a México en un contexto más amplio, como parte del mundo.

Los motivos

MAC tiene como motivo principal la traición a los principios, o la inexistencia de éstos como normativa del acontecer nacional, a diferencia de HNB que encuentra en la divinidad la solución y la gestación de las injusticias en los hombres.

C O N C L U S I O N E S

1.- La influencia de la cultura árabe en España, su asimilación y posterior implantación del acervo cultural hispánico en México, durante la época colonial, influye para que exista una gran similitud entre la idiosincrasia mexicana y la egipcia. El mito, tanto en Carlos Fuentes como en Naguib Mahfouz, es uno de los elementos nucleares en las obras analizadas.

2.- Se hace manifiesto tras el discurso de Fuentes y Mahfouz, derivado de los símbolos y alegorías, un constante aludir a algo que subyace profundamente, más allá de la superficie narrativa que convierte *La Muerte de Artemio Cruz* e *Hijos de Nuestro Barrio* en textos plurisignificativos.

Los sucesos narrando en ambos textos hacen que éstos se conviertan en una impresionante alegoría, en una fábula o parábola sobre la historia de la humanidad y no sólo de un pueblo, sobre el origen de las segregaciones, discordias e injusticias.

3.- Tanto en MAC como en HNB se presenta una incesante experimentación con el tiempo, llegando en las dos

obras a un tiempo cosmogónico que comprende el todo y las partes, un tiempo psicológico, religioso y mítico.

4.- De la misma forma como Mahfouz aprovecha HNB para destacar las tradiciones de los barrios populares del viejo El Cairo exponiéndolas y criticándolas, en MAC, Carlos Fuentes hace una elocuente exposición de las costumbres y modo de vida de los revolucionarios que se enriquecieron con el movimiento de 1910.

5.- En la historia de las religiones, el mito apocalíptico surge como el fin de una era caracterizada por el dominio de la maldad. Desde las profecías escatológicas de la Biblia, hasta las heréticas de las múltiples sectas milenaristas surgidas sobre todo en la Edad Media, se esperaba la llegada de un salvador que librara al mundo de las huestes del demonio y derrocará al "Anticristo" que se había instalado en el poder. Se trataba, como afirma Francisco Javier Ordiz, de una derivación obvia del "mito de la Edad de Oro" o de la perfección de los orígenes, ya que se creía que el Paraíso original sería restaurado al final de los tiempos, coincidiendo con la llegada de este personaje benefactor.

Estas esperanzas milenaristas se acrecentaban cada vez que sucedía algún desastre militar o alguna catástrofe.

Por esta razón, en *Hijos de nuestro barrio*, los habitantes del barrio están permanentemente esperando la llegada de ese salvador, representado por Gábal, Rifaa, Qásem y Arafa, y por su parte Artemio Cruz espera al salvador para unificar a las tres personas que lo mantienen fragmentado, en este caso, la muerte.

6.- Históricamente, el mito es manejado en forma diferente, principalmente por la formación de Fuentes y de Mahfouz. En MAC se recrea la historia política de México y en HNB la historia religiosa de la humanidad, aun cuando en las dos narraciones se establece una evolución cíclica.

7.- Finalmente, en mi caso particular, como egipcio, resultó sumamente agradable comprobar que son mayores las semejanzas entre las visiones míticas de Fuentes y de Mahfouz que las diferencias, y que por otro lado, es probable que realizando un análisis comparativo entre otros autores, mexicanos y egipcios se pueda concluir que independientemente de la universalidad de la literatura, existen múltiples elementos culturales que unen a México y Egipto.

APENDICE

A continuación y como indiqué en 1.3 del primer capítulo, incluyo el resumen de una antigua novela egipcia con el fin de mostrar la presencia del mito en la literatura de la época faraónica. Dicho resumen está realizado a partir del texto árabe original, ya que no se ha traducido al español.

Un día el rey Kheops (cuarta dinastía, 2900-2750 A.C.) llamó a sus tres hijos -los príncipes: Khefren, Bufra y Hardadef- para que cada uno contara un cuento que debería tratarse de magia y milagros de tiempos pasados.

El príncipe Khefren dijo:

-Yo le voy a contar un cuento extraño que sucedió en la época de Nepka (tercera dinastía 3000, 2900 A.C.) que un día fue a visitar al jefe de los recitadores Wopaner en la ciudad de Manf.

La esposa de Wopaner tenía un amante, su criada la ayudaba en las preparaciones del encuentro, la esposa estaba muy enamorada de este hombre que recibía muchos regalos de ella, viéndose frecuentemente en la orilla del lago, en donde tomaban y pasaban agradables momentos.

Un día el vigilante de la casa vislumbró a los dos solos, y fue éste a informar a su amo lo que vio. Wopaner le dijo: -"hazme un cocodrilo de cera-". El marido dijo al vigilante; -"cuando veas al amante en el lago, tira este cocodrilo de cera en el agua." Así lo hizo el vigilante, y el cocodrilo se volvió cocodrilo de verdad, devoró al amante y se hundió en el lago siete días, hasta que Wopaner llamó al cocodrilo, en presencia del rey Nepka, que se volvió como estatua de cera. El rey Nepka ordenó traer a la esposa traidora para quemarla en el campo. Una vez que terminó el príncipe Khefren de contar esta historia, pidió al rey Kheops, presentar una ofrenda al rey Nepka.

El turno fue, ahora, del príncipe Bufra, quien dirigiéndose al rey Kheops dijo:

-le voy a contar una historia muy rara que ocurrió durante la época de su padre Snefro.

Un día, estando poseído por la tristeza, llamó a sus funcionarios para encontrar la forma de eliminarla, pero estos fracasaron.

Entonces, ordeno llamar al jefe de los trovadores: ZaZa Manej, quien le recomendó realizar un recorrido por el lago del palacio, en un barco, acompañado de las doncellas, diciéndole que al ver remar a las doncellas, la tristeza desaparecería.

Así lo hizo el rey, ordenó traer a veinte mujeres hermosísimas de cuerpo escultural. Las damas acompañaron al rey, en el barco y comenzaron a remar.

El rey al verlas se sintió alegre, de repente a una de las dos guías de la embarcación se le cayó el tocado al agua y dejó de remar, en consecuencia su grupo de remadoras, también lo hizo.

El rey preguntó: ¿Por qué ya no reman?

-Nuestra guía dejó de remar.

El rey dirigió la pregunta a la guía, quien respondió:

-Se me cayó mi tocado.

Ofreciéndole otro tocado, el rey le dijo:

-Te regalo éste, a cambio del que perdiste.

Pero la guía no aceptó, quería el que traía.

Entonces, el rey ordenó traer al jefe de los trovadores ZaZa Manej, para contarle lo que pasó.

ZaZa Manej empezó a hacer el hechizo y logró que el agua se dividiera en dos partes... en el centro de las aguas estaba el tocado que buscaban, ZaZa Manej se lo entregó a su dueña, regresando las aguas a su sitio.

El rey Kheops, después de escuchar el relato, ordenó que se ofrendara en honor de su propio padre: Snefro.

Hardadef tomó la palabra; aclarando a Kheops que sólo había escuchado cuentos de magos, pero muertos, por lo que era imposible distinguir lo real o lo ficticio.

-- Padre, en nuestra época hay un mago que se llama Diddy y vive en Did-Snafro, tiene 120 años y come 50 panes, un muslo de toro y bebe 100 jarras de cerveza; el sabe cómo reimplantar una cabeza cortada, sabe domar un león, y conoce el número de candados en la época de Tuhot.

El rey Kheops que buscaba los candados le dijo:

-- Hijo, lo debes traer a mi presencia.

Hardadef se preparó para el viaje, por el río, hacia Did Snefro; cuando llegó se encontró con Diddy, sentado frente a su casa. El príncipe lo saludó, explicándole que su padre quería platicar con él.

Diddy respondióle que necesitaba dos barcos para transportar a sus hijos y su biblioteca, los cuales fueron puestos a su disposición.

Cuando Hardadef llegó al palacio, le informó al rey que había cumplido su encargo.

El rey ordenó que de inmediato se presentara Diddy ante él.

Cuando se presentó, el rey le dijo:

-- Jamás te había visto

Diddy le contestó:

-- Yo doy a quien me pide

El rey preguntó:

-- ¿Es cierto que puede reimplantar una cabeza cortada en su lugar?

-- Así es

El rey ordenó traer un preso, para probar, a lo que Diddy respondió:

-- Prefiero hacer la prueba con un animal

Trajeron un ganso, al que cercenaron la cabeza, colocando el cuerpo al poniente y la cabeza al lado opuesto.

Diddy hizo su magia: el ganso se levantó y caminó como si nada le hubiera pasado.

La prueba se repitió con una pata y un toro, con los mismos resultados.

Dijo el rey:

-- Oye Diddy, se dice que tú sabes el número de las llaves del templo de Tuhot

-- No, yo no se cuántas son, pero sí se dónde están-
respondió Diddy.

-- ¿Dónde están?

-- Están en una jaula, pero yo no puedo traerlas.

-- Entonces, ¿quién?

-- El hermano mayor de tres hombres que todavía no nacen
y serán hijos de la señora Red-Dede, que es la esposa
del sacerdote Raque vive en Sajbo y el cual será el
gran pontífice de Ein Shams.

El rey, al escuchar, lo anterior se entristeció.

Por lo que Diddy le aclaró:

-- Pero esto pasará después de que gobierne tu segundo
hijo.

Pero dime:

-- ¿En qué momento dará a luz Red-Deded? solicitó el
rey.

-- El día quince del primer mes de la estación invernal.

El rey entonces ordenó que Diddy se hospedara en la casa
de Hardadef, además de regalarle mil panes, cien vasos
de cerveza, un toro y cien envoltorios de puerco.

Cuando llegó la hora del parto de Red-Dede, dijo Radios
de Sajbo a las diosas (Isis, Neftis, Mesjent y Hekt) que
ayudaran a Red-Dede, puesto que ella tenía tres hijos en
su vientre, los cuales en el futuro asumirían el poder

de la tierra, construirían sus templos y les darían ofrendas.

Las diosas se fueron vestidas de bailarinas, acompañadas del dios Jenum, quien las atendía. Llegaron a la casa de Rawesr, marido de Red-Dede, el cual al verlas les pidió de inmediato que ayudaran a su esposa en el parto.

Las diosas cerraron la puerta y quedaron a solas con Red-Dede. Isis se sentó frente a ella y Neftis atrás, Hekt empezó a sacar a los niños. El primero medía un brazo, era fuerte y en su cuerpo estaba escrito en oro su atributo real. Lo mismo hicieron con los dos niños restantes.

Cuando las diosas salieron, le dijeron a Rawesr:

-- Mira, ya tienes tres hijos.

En una ocasión, Red-Dede se molestó con su sirvienta, golpeándola como castigo.

La criada muy enojada decidió vengarse de Red-Dede, amenazando con contar la historia de los tres niños al rey Kheops y se dispuso a cumplir su amenaza.

Sin embargo, en el camino se encontró con su hermano, a quien le contó lo ocurrido y sus intenciones, éste reaccionó diciéndole que no fuera traidora y que él no participaría en la infamia que pensaba cometer.

El hermano castigó a su hermana pegándole. Después, la muchacha fue al lago a tomar agua, donde fue devorada por un cocodrilo.

En ese momento, se fue el hermano a la casa de Red-De de, viéndola triste, le pregunto la razón, a lo que ésta respondió

-- Se fue la sirvienta a decirle al rey el secreto.

El hermano dijo:

-- ¡Oh, señora!, ella vino a contarme lo que ocurrió y la castigué, al rato se fue al lago y se la comió el cocodrilo.¹

¹ Hassan, Slim. *La literatura egipcia antigua*. Ajbar Alrum, Egipto, 1990. pp. 87-97. (Traducción del autor).

B I B L I O G R A F I A

- 1.- ABOUD, Ahmed, et. al.; *El Sagrado Corán*; Centro Islámico de Venezuela, Venezuela, s/d.
- 2.- BENEDETTI, Mario; *Carlos Fuentes*; Aroa, España, 1984.
- 3.- CARBALLO, Emmanuel; *Diecinueve Protagonistas de la Literatura Mexicana*; S.E.P., México, 1986.
- 4.- CASO, Alfonso; *La Religión de los Aztecas*; S.E.P., México, 1970.
- 5.- CASTAÑEDA, Fausto; "En busca del tiempo perdido, en la obra de Carlos Fuentes"; *Revista de la Escuela Normal Superior*; México, octubre de 1970.
- 6.- DURAN, Gloria; *La Magia y las Brujas en la Obra de Carlos Fuentes*; UNAM, México, 1976.

- 7.- DURAND, Gilbert; *Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*; Taurus, España, 1981.
- 8.- ELIADE, Mircea; *Mito y Realidad*; Labor, España, 1968.
- 9.- FEIJOO, Glaedis; "Entrevista con Carlos Fuentes"; *Románica*; México, XIV, 1977.
- 10.- FERNANDEZ, Sergio; *Antología de la Novela Moderna y Contemporánea en México*; UNAM, México, 1972.
- 11.- FUENTES, Carlos; *La Nueva Novela Hispanoamericana*; Joaquín Moritz, México, 6a. edición. 1969.
- 12.- _____; *Zona Sagrada*; Siglo XXI, México, 19ava. edición. 1985.
- 13.- _____; *La Región más Transparente*; FCE, México, 7a. edición. 1988.
- 14.- _____; *Situación del Escritor en América Latina*; Gallimar, Francia, 1a. edición. 1988.
- 15.- _____; *Los días Enmascarados*; FCE México, 18ava. edición. 1989

- 16.- _____; *La Muerte de Artemio Cruz*; FCE, México, 6a. edición. 1992.
- 17.- GIACOMAN, Helmy F.; *Homenaje a Carlos Fuentes*; Las Américas, EE.UU., 1972.
- 18.- HASSAN, Slim; *La Literatura Egipcia Antigua*; Ajbar Alrum, Egipto, 1990.
- 19.- JANSEN, André; *La Novela Hispanoamericana Actual y sus Antecedentes*; Labor, España, 1973.
- 20.- JILL LEVINE, Suzanne; "Zona Sagrada: una Lectura Mítica"; *Revista Iberoamericana*; XL, N° 89 oct-dic, 1974.
- 20.- _____; JUNG, Karl; *Símbolos de Transformación*; Paidós, España, 1985.
- 22.- LEON ZAVALA, Jesús; *Análisis Discursivo de la Muerte de Artemio Cruz*; Facultad de Filosofía y Letras UNAM, México, 1991 (Tesis de Maestría en Letras).
- 23.- LEVI-STRAUSS, Claude; *Antropología Estructural*; Eudeba, Argentina, 1970.

- 24.- MAHFPUZ, Naguib; *El Palacio del Deseo*; Alcor, España, 1990.
- 25.- _____; *Entre dos Palacios*; Alcor, España, 1990.
- 26.- _____; *La Azucarera*; Alcor, España, 1992.
- 27.- _____; *Hijos de Nuestro Barrio*; Alcor, España, 1989.
- 28.- ORDIZ, Francisco Javier; *El Mito en la Obra Narrativa de Carlos Fuentes*; Universidad de León España, 1987.
- 29.- PADILLA, Ignacio; "Por Fin Mahfouz"; *Uno más Uno*; México, 10 de agosto de 1991.
- 30.- SABATO, Ernesto; *El Escritor y sus Fantasmas*; Aguilar, España, 1985.
- 31.- SHUKRY, Galy; *El Leal: en árabe Un Estudio sobre las Obras de Naguib Mahfouz*; Dar Al Maeref, Egipto, 1969.
- 32.- VALDES, Mario J.; *Toward a Theory of Comparative Literature*; XI Congreso Internacional de Literatura Comparada, Francia, 20-24 de agosto de 1985, Vol. 3.

- 33.- _____; "El Intertexto Cultural"; Cuadernos de Comunicación; México, N° 100, diciembre de 1990.
- 34.- _____; ZERAN, Faride; "Entrevista con Carlos Fuentes"; La Jornada Semanal; México, No. 141, 23 de febrero de 1992.