

COMPROMISO INTELECTUAL Y OLVIDO EN DOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE JOSÉ EMILIO PACHECO

Jesús Rodero

University of Strathclyde, Glasgow

jesus.rodero@strath.ac.uk

RESUMEN: La crítica reciente ha destacado el carácter transgresor y subversivo de lo fantástico por el énfasis que este modo narrativo pone en el cuestionamiento de valores sociales y culturales mediante el juego con los límites entre lo real y lo irreal. Muchos escritores/as latinoamericanos/as han usado lo fantástico como recurso metafórico para cuestionar específicamente la realidad social y política del continente o de sus países concretos. José Emilio Pacheco es un ejemplo paradigmático en México. En muchos de sus cuentos se produce una problematización mutua de lo real natural y lo irreal sobrenatural que tiene como propósito poner en tela de juicio los valores político-sociales dominantes. En cuentos como “Langerhaus” y “La fiesta brava” Pacheco explora la situación política y social de su país para interrogarse sobre las estructuras de poder y los valores ideológicos que rigen esa realidad. En este sentido, lo fantástico en estos cuentos de Pacheco, lejos de ser un escape inofensivo, toma una orientación abiertamente política.

PALABRAS CLAVE: Pacheco, cuento, fantástico, político, cuestionamiento

ABSTRACT: Recent criticism on the fantastic highlights the transgressive and subversive nature of this narrative mode for its questioning of social and cultural values by playing with the limits between the real and the unreal. Many Latin American writers have made use of the fantastic as a metaphorical device to challenge the social and political reality of their continent or their particular countries. José Emilio Pacheco is a paradigmatic case in Mexico. In many of his short stories Pacheco presents a mutual challenging of the real natural and the unreal supernatural with the purpose of questioning dominant socio-political values. Both ‘Langerhaus’ and ‘La fiesta brava’ explore social and political issues in order to question the power structures and ideological values that shape Mexican reality. In this sense, the fantastic in these short stories, far from being an inoffensive form of escapism, takes on an overtly political orientation.

KEYWORDS: Pacheco, short story, fantastic, political, challenging

La mayor parte de la crítica sobre lo fantástico, sobre todo desde Todorov hasta nuestros días, suele asumir dos premisas aparentemente inquebrantables. La primera, que lo fantástico funciona como instrumento de cuestionamiento y trasgresión de la realidad cotidiana, o mejor, de la presunción de realidad (y sus convenciones culturales) asumida colectivamente. La segunda, que lo fantástico se encuentra siempre en relación de oposición con lo alegórico ya que, según Todorov, lo alegórico

ofrece una explicación didáctico-moral del hecho sobrenatural y anula el esencial elemento de incertidumbre que debe caracterizar lo fantástico. Creo que se imponen algunas puntualizaciones, necesarias para poder entender ciertas manifestaciones de lo fantástico en Latinoamérica desde la mitad del siglo XX hasta nuestros días; sobre todo para entender lo que denominamos fantástico socio-político, cuya presencia en la narrativa latinoamericana de las últimas décadas es más que meramente circunstancial.

Cuando la crítica habla de trasgresión o subversión de la realidad asumida y de sus convenciones culturales, debemos entender que se refiere al marco de referencia ideológico que sustenta nuestra percepción e interpretación de la realidad en un momento histórico determinado. A este marco se refiere Irène Bessièrre cuando afirma que:

No existe un lenguaje fantástico en sí mismo. Según las épocas, el relato fantástico se lee como el reverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicopatológico, y no existe más que por ese discurso que descompone desde el interior. [...] El relato fantástico recoge y cultiva las imágenes y los lenguajes que, en un área sociocultural, parecen normales y necesarios para fabricar lo absolutamente original, lo arbitrario. (Bessièrre, 2001: 87-88)

Rosemary Jackson es más explícita al destacar que lo fantástico, debido a su raíz psicológica, revela el fundamento inconsciente de las estructuras sociales y las normas culturales que sostienen nuestro entendimiento de la realidad y, al mismo tiempo, abre huecos en esas normas culturales problematizando las categorías de verdad, es decir, las asunciones ideológicas que sostienen una cultura determinada. De tal manera que es posible entender lo fantástico “como el deseo de algo que resulta excluido del orden cultural; más concretamente, el deseo de todo lo que se opone al orden capitalista y patriarcal dominante en la sociedad occidental a lo largo de los dos últimos siglos” (Jackson, 2001:147). Es decir, lo fantástico necesita lo real, entendido como construcción sociocultural, para poder formular su subversión.¹

Todo lo cual implica que si hay (como ocurre históricamente) un cambio en las convenciones culturales de ese marco de referencia ideológica también se producirá un cambio en el funcionamiento y estrategia de lo fantástico para trasgredirlo. En el siglo XIX y parte del XX la narrativa fantástica trataba de crear el terror a lo desconocido para cuestionar el racionalismo empírico y una interpretación de la realidad sustentada en valores seguros e inamovibles: religión, tradición, control social, etc. Con las vanguardias, la eclosión del psicoanálisis y de las teorías relativistas las certezas de ese mundo estable y monolítico se pierden, o al menos se cuestionan. De esta manera, lo fantástico se instala en la realidad cotidiana, una realidad que ya no es unívoca, ni estable ni inmutable. Como afirma David Roas: “Vivimos en un universo incierto, en el que no hay verdades generales, puntos fijos desde los cuales enfrentarnos a lo real. Eso supone abolir la concepción positivista que se tenía en el siglo XIX de la realidad como una entidad inmutable y ordenada” (Roas, 2004: 51).

¹ Aunque, como muy bien apunta Jackson, la literatura fantástica no es necesariamente subversiva: “Afirmar que la fantasía es transgresora por definición sería adoptar una posición demasiado simplista y errónea. Los elementos que han sido designados en bloque como “lo fantástico” [...] han sido rehechos, reescritos y recubiertos constantemente para *servir*, antes que para *subvertir*, a la ideología dominante” (Jackson, 2001: 145-46). Jackson pone como ejemplo de ello las fantasías religiosas que crean mundos secundarios trascendentes y compensatorios para dar sentido a una realidad desordenada e insuficiente. Pensemos en las obras de JRR Tolkien o CS Lewis.

Se plantea así un problema adicional: si no hay una visión estable y precisa, colectivamente asumida, de la realidad, ¿cómo trasgredirla? Esto da pie a la formulación de lo que Jaime Alazraki llama lo neofantástico. De acuerdo con Alazraki, en lo neofantástico la duda sobre la naturaleza de los hechos narrados, típica de lo fantástico tradicional, se convierte en duda metafísica sobre la interpretabilidad del mundo. Por una parte, lo neofantástico responde al contexto literario histórico de las vanguardias: la relativización y el cambio radical en el concepto de realidad de la época y su reflejo en el arte. Por otra parte, lo fantástico nuevo funciona como representación simbólica de esta destrucción de la certeza y toma la forma, como dice Alazraki, de metáfora epistemológica sobre ese nuevo concepto de realidad. Se produce, así, lo que Bessière define como una doble trasgresión: la recusación mutua de lo real cotidiano y de lo sobrenatural imposible para crear una realidad textual ‘otra’ y diferente que subvierte los códigos culturales que compartimos en cada momento histórico y aceptamos como reales, aunque parte de esos códigos digan, paradójicamente, que no hay valores culturales imperecederos ni permanentes para interpretar ese horizonte socio-cultural que llamamos realidad. Es este horizonte socio-cultural lo que subvierte lo fantástico nuevo. De manera que los cuentos neofantásticos desechan la inclinación a explotar los miedos y terrores a lo desconocido de lo fantástico tradicional (lo que algunos críticos llaman la desfamiliarización) para sacar lo oculto y perturbador de su armario inconsciente y convertirlo en parte integrante de la realidad. Es decir, en lo neofantástico el otro lado se familiariza al poner lo sobrenatural en un contexto conocido, visible y aceptable. Una consecuencia de la familiarización de lo sobrenatural es que abre el camino a la socialización y politización de lo fantástico. Las metáforas neofantásticas de carácter metafilosófico se transforman en metáforas socio-políticas con las generaciones posteriores al boom. Esta modalidad socio-política de lo fantástico, ya presente en algunos cuentos de Cortázar, adquiere plena relevancia en autores como José Emilio Pacheco, Rosario Ferré y Cristina Peri Rossi, por mencionar solo algunos.

Lucie Armitt señala que este nuevo modelo estratégico de lo fantástico posee la capacidad de funcionar como instrumento de trasgresión y desestabilización permanente por su condición de impulso constantemente abierto e incontenible. Lo cual hace, añade Armitt, que el texto fantástico represente “a dangerous threat to established notions of fixity and conformity, a characteristic that obviously makes the fantastic a particularly appealing form for the exploration of socio-political marginality and excentricity” (Armitt, 1996: 33). Sean cuales sean los parámetros culturales e ideológicos que rigen nuestra percepción e interpretación de la realidad, lo que permanece en lo fantástico es, en palabras de Neus Rotger, “la desestabilización de los límites en los que se negocia el sentido” (Rotger, 2007: 243). El límite puede cambiar, alterarse, moverse, repensarse, pero la búsqueda de sentido permanece como una necesidad básica. Lo fantástico se plantea como un discurso de los límites, es decir, se sitúa en el límite entre sentido (realidad) y sinsentido (irrealidad) y juega con ese límite para cuestionar, trasgredir o, a veces, simplemente proponer una evasión de ese sentido impuesto por los valores culturales e ideológicos dominantes en un momento histórico determinado. Por ello, resulta especialmente interesante y relevante la tendencia de los/as escritores/as mencionados/as a usar lo fantástico como instrumento de cuestionamiento del sentido social y político, como elemento de desestabilización de los valores y discursos ideológicos y culturales que

han dado sentido, que han definido y conformado la realidad de muchos países latinoamericanos durante gran parte del siglo XX.²

En muchos casos, estos relatos toman una forma alegórica. Lo cual nos lleva al segundo presupuesto mencionado al principio: lo alegórico anula lo fantástico al dar una interpretación metafórica, normalmente de carácter moral y didáctico, al hecho sobrenatural, eliminando así la duda inherente que lo debe caracterizar. Sin embargo, aunque generalmente aceptada, algunos estudios han rechazado esta afirmación de Todorov y han tratado de demostrar que la alegoría no cancela lo fantástico, sino que a veces incluso lo refuerza. En este sentido, Christine Brooke-Rose afirma que:

If the main condition of the fantastic (the sustained hesitation of the reader) is fulfilled, this will automatically produce a text with, at least, two meanings, two levels, both present at every moment; and this paradoxical element is very much part of traditional allegory where two levels of meaning, one literal, one abstract, are present. (Brooke-Rose, 1981: 69-70)

Por todo ello, Brooke-Rose concluye con una pregunta retórica bastante clarificadora: “Is not the fantastic as defined by Todorov a modern development of medieval allegory – two among various ways of writing metaphorically, or on several levels, or paradigmatically?” (Brooke-Rose, 1981: 70). En definitiva, la alegoría no sólo no neutralizaría lo fantástico, sino que puede ser usada como un instrumento para reforzar su naturaleza trasgresora. También Jaime Alazraki, en su definición de lo fantástico nuevo, viene a exponer las mismas ideas de forma implícita. Las alegorías neofantásticas de carácter metafilosófico de Borges y Cortázar toman un carácter socio-político en muchos relatos del post-boom, incluso en algunos cuentos tardíos de Cortázar. Tal y como afirma Susana Reisz, en algunos de estos últimos relatos de Cortázar parece “como si los viejos vampiros, hombres-lobo y sanguinarios fantasmas consagrados por la literatura del siglo pasado renacieran en el hombre corriente de su país y de otros países hermanos bajo el disfraz de la ideología política” (Reisz, 1985: 221). Este empleo de lo fantástico para reflexionar sobre la problemática socio-política y, sobre todo, para criticar y cuestionar los valores ideológicos y culturales dominantes se acentúa con las generaciones posteriores. José Emilio Pacheco representa un papel fundamental en la configuración de lo fantástico socio-político en México en particular, y en Latinoamérica en general. Ciertamente en su novela *Morirás lejos*, pero también, en gran parte de sus relatos.

Bárbara Bockus Aponte señala “la fascinación por la historia, por la repetición, por la presencia del pasado en el presente” (Bockus, 1987: 137) como una de las características temáticas de gran parte de la obra de Pacheco, y en concreto de sus cuentos fantásticos. Esto es particularmente cierto en cuentos como “La fiesta brava” y “Langerhaus”. Ambos relatos presentan la fascinación de Pacheco por la historia, por su recurrencia u olvido, y por su significación política en el presente. “La fiesta brava” gira en torno a la obsesión pachequiana por la repetición y la inversión / reversión de la historia. “Langerhaus” presenta un elemento de crítica y denuncia concreta de la realidad política mexicana del momento (matanza de Tlatelolco) más acentuado. Pero ambos aparecen unidos por la reflexión en torno al compromiso (del)

² Aunque no se trata de una tendencia únicamente identificable con el post-boom. Por ejemplo, muchos de los relatos incluidos en las tres últimas colecciones de cuentos de Julio Cortázar (*Alguien que anda por ahí* de 1977, *Queremos tanto a Glenda* de 1980, y *Deshoras* de 1983) se inscriben plenamente en esta modalidad político-fantástica. Véase en este sentido el artículo de Susana Reisz en la bibliografía.

intelectual con la historia y el presente así como por el énfasis ideológico en la necesidad de luchar contra el olvido.

“Langerhaus”: la conveniencia del olvido

El cuento, narrado en primera persona por Gerardo, relata el extraño caso vivido por él mismo y sus amigos de generación con respecto a un tercer personaje, Langerhaus. Una mañana Gerardo descubre en el periódico que su antiguo amigo y compañero de colegio, Langerhaus, ha muerto en un accidente de tráfico. Langerhaus, recuerda Gerardo, era un niño prodigio, pianista virtuoso, del que se burlaba el resto de la clase. Tras un brillante concierto con el que se vengaba de sus burladores, Langerhaus se traslada a Europa. A su regreso a México parece haber perdido sus dotes musicales y ofrece una interpretación lamentable que le convierte de nuevo en el objeto de burla general. Por ello, Langerhaus decide abandonar su carrera musical y dedicarse a los negocios inmobiliarios, tras lo cual el narrador pierde el contacto con él hasta el momento de su muerte, anunciada en los periódicos. Después de asistir al velorio, comienza a manifestarse lo inexplicable. En una reunión con sus viejos amigos y compañeros de clase para celebrar el nombramiento de uno de ellos, Morales, para un puesto político, Gerardo menciona la muerte de Langerhaus. Ninguno de sus antiguos compañeros de estudios (el ya mencionado Morales, además de Cisneros y Valle) recuerda a Langerhaus, quien parece no haber existido en sus vidas, y toman el asunto como una broma: “No cambias –me dijo el subsecretario–. Sigues inventándote cosas. Cuándo tomarás algo en serio” (Pacheco, 1997: 107-08).

Ante la incredulidad general, Gerardo continúa insistiendo en la existencia de Langerhaus. Cisneros decide, por mera curiosidad, hacer una apuesta con él y seguir investigando lo que hay de cierto en la historia de Gerardo. Ambos revisan las fotos de los anuarios escolares: Langerhaus no aparece, ni su nombre ni su foto. Es más, significativamente, la imagen que Gerardo identifica con Langerhaus en primera instancia es la suya propia. Lo cual se presenta como un posible indicio de desdoblamiento de personalidad. Gerardo es ahora quien cree ser objeto de una broma pesada por parte de los otros. Sospecha que todo es un montaje, sus amigos han falsificado los anuarios. Pero tanto Cisneros como el mismo Gerardo mantienen la verdad de su versión y deciden comprobar el ejemplar del periódico con la noticia de la muerte del personaje. Tampoco aquí aparece ni fotografía, ni texto de la noticia sobre el accidente. Acuden a la funeraria, tampoco hay rastro. Gerardo insiste en continuar la búsqueda, ahora en la casa donde vivía Langerhaus. El asunto empieza a tomar visos preocupantes y Cisneros decide abandonar la búsqueda. Tras despedirse, Gerardo regresa a su casa, la narración se desliza hacia el futuro. Un futuro incierto y repetido, como el de M en *Morirás lejos*:

Manejaré hasta la casa donde vivo solo. Subiré a mi cuarto. Antes de acostarme tomaré un somnífero. Dormiré una o dos horas. La música me despertará. Pensaré: he dejado encendida la radio en alguna parte. Sin embargo la música llegará desde la sala en tinieblas, la inconfundible música del clavecín de mi infancia, la sonata de Bach cada vez más próxima ahora que bajo las escaleras temblando. (Pacheco, 1997: 112)

La ambigüedad deliberada de este final deja la puerta abierta a la especulación interpretativa, característica de lo fantástico desestabilizador. Podemos especular, como ha hecho la escasa crítica de este cuento, con el desdoblamiento esquizoide del

personaje y dar una interpretación psicoanalítica al relato³. Pero esto no haría sino cancelar la apertura cuestionadora implícita de principio a fin en el texto. Esta apertura otorga al texto su cualidad de objeto fantástico trasgresor que explora elementos marginales y marginados, olvidados y expulsados de la historia socio-política mexicana.

Lucie Armitt apunta, citando a Foucault, que el concepto de lo fantástico y el concepto de trasgresión han ido de la mano como elementos de cuestionamiento socio-político: ambos siguen una trayectoria similar en su impulso subversivo (Armitt, 1996: 33-34). Lo fantástico, como lo trasgresor, “is an action which involves the limit, that narrow zone of a line where it displays the flash of its passage [...] it is likely that transgression has its entire space in the line it crosses” (Armitt, 1996: 33-34).

En efecto, el relato de Pacheco sitúa al lector en ese punto desestabilizador que juega con los límites, los resitúa y los cruza para forzar una recapitulación de las conciencias, no solo a nivel psicológico sino, y sobre todo, a nivel político. Si prestamos atención a la presentación de los hechos, parece evidente que Pacheco pone especial cuidado en dejar claro que ninguno de los personajes miente o está gastando una broma pesada al otro. Gerardo, como narrador de la historia, da todo tipo de detalles sobre la vida de Langerhaus, de los otros y de sí mismo. Cisneros, Valle y Morales no dejan indicio a la duda tampoco. Obviamente, no están representando una superchería convenientemente montada. Nada hace pensar que se trata de un montaje o de una mentira por ninguna de las partes. Parece obvio que lo imposible ha ocurrido: la muerte de Langerhaus ha tenido lugar en el mundo de Gerardo, mientras que dicho personaje nunca ha existido en el mundo de los demás. Existe para Gerardo: sea como desdoblamiento, sea como fantasma que todavía rige su vida o sea como personaje real de su juventud. Pero además, hay en el cuento constantes referencias a la realidad histórica de México imbricadas con el hecho imposible que permiten un acercamiento político al mismo. El narrador establece un claro paralelismo entre el olvido o liquidación mental de Langerhaus y el esfuerzo oficial de la clase política por olvidar y silenciar la matanza de Tlatelolco de octubre de 1968.

Gerardo, Langerhaus y los otros pertenecen a la generación de los años 40. Durante sus años de secundaria, en los 50, Langerhaus sufre los abusos y las burlas de Cisneros, Valle y Morales, todos ellos jóvenes de clase media llamados a convertirse en la clase dirigente en México en los años 70. Recordemos que la reunión de antiguos compañeros de estudios se produce con motivo del nombramiento de Morales como subsecretario en el nuevo gobierno. Además, Gerardo menciona varios hechos históricos anteriores significativos y claramente imbricados con los acontecimientos inexplicables que se narran: Langerhaus regresa a México en julio de 1968, durante la Olimpiada Cultural, parte de los actos organizados con motivo de los juegos olímpicos y, significativamente, poco antes de los acontecimientos de Tlatelolco. El concierto de Langerhaus resulta una decepción, su interpretación es mediocre y acaba siendo silbado por el público. En este punto, Gerardo comenta que entonces el centro de la ciudad de México “estaba lleno de granaderos y Morales me

³ El análisis de Ruisánchez Serra es sintomático de este tipo de aproximación: “La presencia-ausencia de Langerhaus, [...] esos recuerdos que solo él posee desembocan en el derrumbamiento del orden simbólico que el personaje ha dejado de compartir con la sociedad. [...] Gerardo está condenado al colapso psicótico, al encuentro con el fantasma de sí mismo, de su futura desaparición, de su actual importancia casi extinta” (p. 429).

dijo en el intermedio que la situación empeoraba: de continuar las manifestaciones, tanques y paracaidistas saldrían a reprimir a los estudiantes” (Pacheco, 1997: 103).

La referencia a la matanza de la Plaza de las Tres Culturas⁴ establece una correlación evidente con la historia de Langerhaus. El paralelismo nos presenta al personaje como correlato de la situación histórica. La liquidación/olvido de Langerhaus va en paralelo con la liquidación/olvido de los hechos de 1968: “En aquella atmósfera violenta los críticos, que a veces son brutales y hablan sin el menor respeto humano, se burlaron de Langerhaus y lo consideraron liquidado” (Pacheco, 1997: 103). Este paralelismo se ve reforzado por la llegada a puestos de responsabilidad política de los compañeros de Langerhaus y Gerardo, tanto dentro del partido como en los siguientes gobiernos del PRI. En su razonamiento para negar la existencia del personaje, Valle afirma: “– ¿En el 68? ¿Cuál concierto? Gerardo ¡por favor! En esas condiciones y con el puesto que ocupaba en el PRI ¿crees que tenía ganas de ir a conciertos?” (Pacheco, 1997: 107). También, los comentarios explícitos del narrador conectan la liquidación/olvido de Langerhaus con la posición política que ocupan sus compañeros de estudios:

La gente de mi edad llega al poder como una concesión a esa juventud que se rebeló en 1968 y a la que ya no pertenecemos. Es decir, escala posiciones sobre los muertos del 2 de octubre en Tlatelolco. Desde luego ninguno de nosotros participó en el movimiento. Sus líderes estaban en la cárcel o en el exilio. Los políticos del viejo estilo habían sufrido un desprestigio irreparable. Empezaba la hora de los economistas: Morales era el adelantado de la generación que conduciría al país hacia el siglo XXI. (Pacheco, 1997: 105)

Evidentemente, la generación de Gerardo debe olvidar, bloquear en su memoria, negar el pasado ominoso e ignorarlo. Se trata de hacer desaparecer el pasado literalmente para tranquilizar sus conciencias y poder asumir sin remordimiento sus posiciones de poder. En ese contexto se inscribe el desasosiego final de Cisneros, que decide abandonar la búsqueda de Langerhaus ante el vértigo, ante el horror de lo imposible que se quiere instalar en su tranquila realidad cotidiana, una realidad construida a base de negaciones y olvido.

Este conveniente y necesario olvido se produce en el relato de forma literal, no se trata de una impostura o montaje para negar la historia, cuyo significativo obvio es Langerhaus. Lo fantástico en el relato viene dado por la confrontación de dos realidades verosímiles pero contrapuestas, la del narrador Gerardo, que afirma la existencia de Langerhaus, y la de sus antiguos compañeros de colegio, que niega esa existencia. Bessière enfatiza esta cualidad de lo fantástico:

El relato fantástico no se especifica únicamente por su inverosimilitud, [...] sino por la yuxtaposición y las contradicciones de los diversos verosímiles, es decir, las vacilaciones y las rupturas de las convenciones colectivas sometidas a examen. Instala la sinrazón en la medida misma en que concierta el orden y el desorden, que el

⁴ Recordemos brevemente los acontecimientos. Desde septiembre de 1968 se suceden las protestas y manifestaciones estudiantiles en la ciudad de México contra el monopolio político del PRI y por la democratización del país. Éstas culminan con la matanza en la Plaza de las Tres Culturas, en el barrio de Tlatelolco, el 2 de octubre. Aún hoy en día no existen cifras fidedignas de la cantidad de muertos: mientras algunas fuentes hablan de más de 300 muertos, las cifras oficiales oscilan entre 40 y 50. Aunque en su momento fuentes gubernamentales reconocieron una cifra de algo más de 100 muertos. La cifra real no ha sido nunca publicada, aunque parece claro que se contabilizó el número de muertos y se ha mantenido en secreto hasta ahora. Unos días después, el 12 de octubre se inauguraron los Juegos Olímpicos de 1968.

hombre adivina en lo natural y en lo sobrenatural, bajo el signo de una racionalidad formal. (p. 86)

En efecto, la confrontación de ambas realidades en el relato produce una ruptura de ambos órdenes, el natural y el sobrenatural, y refuerza el correlato simbólico de Langerhaus como representación de la historia política reciente de México. Langerhaus, el músico, es liquidado de la memoria de los personajes de la misma forma que conviene liquidar, olvidar oficialmente el pasado ominoso, la matanza de Tlatelolco. Sin embargo, parece querer decir Pacheco, el pasado no se puede enterrar en el olvido, siempre vuelve, siempre ha estado ahí (recordemos a M., recordemos *Morirás lejos*), en este caso a través de la identificación de ambos personajes, Gerardo y Langerhaus, para intentar mantener la memoria de los hechos en la nueva clase política que ha elegido el olvido por conveniencia y necesidad.

Por lo tanto, el relato indica de forma diáfana hacia donde se dirige la crítica de Pacheco: la clase dirigente del PRI es un caso perdido, como representantes del poder y de su discurso ideológico siempre se refugiarán en el olvido, en la negación del pasado. Sin embargo, los que no están comprometidos con esa negación, representantes de cierta clase media intelectual como Gerardo, tienen la responsabilidad de mantener la memoria de los hechos para que la historia de la ignominia humana no se clausure, ni se olvide, ni se repita. En el momento en que Gerardo acepta la realidad de esa negación (al final del relato se da por vencido en su búsqueda de Langerhaus y se muestra dispuesto a pagar la apuesta que hizo con Cisneros) ingresa en la realidad negada, en la realidad de Langerhaus, que se hace presente para repetir incesantemente la música del pasado olvidado.

“La fiesta brava”: la venganza de los olvidados

Esta misma preocupación por las consecuencias del olvido y la presencia del pasado en el presente se da en “La fiesta brava”. Pero, al contrario de lo que ocurre con “Langerhaus”, este relato ha merecido la atención reiterada de la crítica, quizás porque, como afirma Lauro Zavala, se trata de un antecedente directo del cuento postmoderno en México “por ser un ejercicio de escritura alegórica, cuyo sentido sigue siendo construido por cada generación de lectores, y por el contexto en el cual cada una de estas lecturas se convierte, de manera particular, en una relectura irónica de la historia” (Zavala, 1998: 70). Estas palabras enfatizan, creo, una de las claves del relato en relación con nuestra aproximación desde lo fantástico y su imbricación con el contexto social, histórico y político. Pacheco, como en otros relatos y en su novela *Morirás lejos*, ofrece aquí una reflexión compleja, contradictoria y abierta sobre las relaciones del pasado y el presente, sobre la historia y su recurrencia, sobre el papel del escritor y su compromiso, o falta de él, con la realidad social y política. Todo ello a través de un juego complejo de paralelismos, inversiones y reversiones históricas con la dicotomía vencedores/vencidos, verdugos/víctimas, colonizador/colonizado como eje de esa reflexión, cuyo fin último parece ser la lucha contra el olvido.

Efectivamente, creo que ésta es una de las propuestas básicas de la mayor parte de los cuentos político-fantásticos de Pacheco. Se trata de escenificar metafóricamente la ignominia histórica del sacrificio humano, pero también las contradicciones que lo acompañan, para resaltar la necesidad de no clausurar la memoria, de no caer en el olvido para no tener que repetir esa historia.

Ya sea desde aproximaciones semiótico-estructuralistas (Jiménez de Báez), ya sea desde un punto de vista psico-sociológico post-estructuralista (Ruisánchez Serra), la

crítica parece estar de acuerdo en que “La fiesta brava” se inscribe en esta concepción de la escritura de Pacheco como instrumento de lucha contra el olvido. Y en ello lo fantástico juega un papel fundamental a la hora de hacer explícito el necesario cuestionamiento de los límites impuestos a la escritura y a la realidad por los valores culturales y políticos dominantes en cada momento histórico. En el caso de los cuentos que nos ocupan: el mundo de la guerra fría y el México del PRI de los años 60 y 70.

Si bien la mayor parte de los estudios críticos de este cuento hacen énfasis en los aspectos históricos y socio-políticos del mismo, muy pocos relacionan estos aspectos con los elementos imposibles que aparecen en la narración, ni establecen el papel de estos elementos en la concepción de la literatura y la historia de Pacheco. Russell Cluff relaciona lo fantástico en el autor mexicano con el teatro del absurdo sin detallar su relación con la realidad socio-política que se describe en los cuentos. A. Gabriel Meléndez, siguiendo a Cluff, reflexiona brevemente sobre la aportación de lo fantástico a la exploración de valores y relaciones sociales para concluir que lo fantástico en Pacheco es “un espejo de nuestro propio mundo con todas sus incongruencias e injusticias” (Meléndez, 1988: 98). Sin embargo, no examina en su breve análisis del relato las implicaciones ideológicas de la presencia de lo fantástico en el mismo, salvo que, ciertamente, sirve para “afirmar los efectos del ciclo histórico de dominación y destrucción que caracteriza la historia humana” (Meléndez, 1988: 101). El análisis que sigue, por lo tanto, pretende desentrañar la función de lo fantástico en el relato como mecanismo de desestabilización y trasgresión, función que se inscribe en la concepción pachequiana de la literatura como instrumento político contra el olvido. “La fiesta brava”, como señala Zavala, cuenta dos historias, “la historia de un cuento y la historia del cuentista que lo escribió” (Zavala, 1998: 70). En efecto, nos encontramos ante una narración intercalada dentro de otra narración: por un lado, el cuento titulado “La fiesta brava” escrito por Andrés Quintana por encargo de su antiguo amigo Ricardo Arbeláez para ser incluido en el primer número de una nueva revista con capital norteamericano; este primer relato representa el plano de la ficción dentro de la ficción. Por otro lado, el cuento que leemos, en el cual se explica la génesis del relato anterior, se da información sobre los antecedentes biográficos de Quintana y sus circunstancias personales y, finalmente, se narran los pormenores de su desaparición. Este segundo relato representa el plano de la realidad narrativa.

Pero, hay dos observaciones fundamentales que hacer: primero, ambos relatos se encuentran enmarcados por un anuncio de prensa inicial que pide información sobre el paradero del desaparecido Andrés Quintana. Este anuncio completa el relato y da unidad a las tres secuencias que conforman el cuento: “La fiesta brava” de José Emilio Pacheco, del que “La fiesta brava” de Andrés Quintana es solo una parte. En segundo lugar, es esencial destacar también que las dos narraciones mencionadas acaban imbricándose al final del cuento con la entrada del autor Quintana en el mundo ‘ficticio’ de su relato.

Este hecho imposible produce el efecto fantástico al final del relato. Esta invasión mutua entre el plano ficticio y el plano de la realidad es central para la comprensión del mundo narrativo que nos presenta Pacheco. Esta trasgresión de los límites entre lo real/histórico y lo irreal/imaginario en el cuento sirve al propósito fundamental de cuestionar y subvertir nuestra percepción ideológica y cultural de la realidad y de la dialéctica histórica. Pero, además, al contrastar la trasgresión fantástica apuntada con la dialéctica establecida a lo largo del cuento en la dicotomía víctima/verdugo (vencedor/vencido, colonizador/colonizado) la narración dirige nuestra atención a una

interpretación socio-política del relato. Pacheco nos ofrece una metáfora fantástica de la historia. Una metáfora que, como toda metáfora, sugiere y no impone soluciones o interpretaciones definitivas. El texto plantea un enigma, la desaparición de Andrés Quintana, autor de “La fiesta brava” y a través de ese enigma, en la presentación de las circunstancias que llevan a esa desaparición y mediante constantes indicios, se establece una dialéctica de la historia entre víctimas y verdugos: el capitán Keller / los conquistadores españoles son los representantes históricos de los verdugos; los vietnamitas / aztecas son los representantes de las víctimas. Pero esa dialéctica no es fija ni inamovible, es y puede ser reversible o trasvasarse entre unos personajes y otros o funcionar en paralelo en el tiempo y en el espacio. Keller acabará siendo víctima de sus actos pasados y en él ejercerán su venganza las víctimas. Los aztecas, víctimas de los conquistadores españoles, también jugaron su papel (y ahora con la venganza contra Keller) en el sacrificio humano, constante histórica irrefutable. Quintana es víctima (de su tiempo, de su generación, de su incapacidad para ver la realidad de su país más allá de sus obsesiones lingüísticas) pero también vencedor de Arbeláez en el pasado cuando le arrebató a su amor Hilda, lo cual provoca el fin de las actividades político-literarias del grupo y el fin de las veleidades revolucionarias de Arbeláez (y del mismo Quintana).

Pero vayamos por partes. En el relato ‘ficticio’ de Andrés Quintana “La fiesta brava”, el capitán Keller, veterano de la guerra de Viet Nam, se encuentra en México de turismo. Pronto, y a pesar del rechazo que siente por los incivilizados habitantes del país, comienza a sentir una “fascinación aberrante” (Pacheco, 1997: 70) por el arte prehispánico, en concreto por la figura de Coatlicue, diosa madre del panteón náhuatl, en la que reconoce “algo que usted ha intuido siempre, capitán” (Pacheco, 1997: 70). Un día, a la salida del museo antropológico que visita repetidamente, un vendedor de helados le invita a conocer “algo que nadie ha visto y usted no olvidará nunca” (Pacheco, 1997: 71) y le cita para el viernes 13 en la estación de metro Insurgentes. Tras vencer sus reticencias iniciales, el civilizado ex-militar Keller decide asistir a la cita, quizás movido por su fascinación aberrante por lo bárbaro.⁵ El vendedor le conduce por una serie de túneles y pasadizos subterráneos donde se preservan algunas de las ruinas de la antigua Tenochtitlán hasta que acaba encerrado en una cámara circular donde es sacrificado según el rito azteca. Significativamente, cuando el metro de Keller está a punto de partir en la estación de Insurgentes ve a través de la ventanilla en el andén opuesto “a un hombre de baja estatura que lleva un portafolios bajo el brazo y grita algo que usted no alcanza a escuchar” (Pacheco, 1997: 72). Ese hombre no es otro que el mismo Quintana, quien de vuelta a casa tras ver rechazada la publicación de su cuento (ese mismo que estamos leyendo) en la revista de Ricardo Arbeláez, cree ver a su personaje Keller en un vagón de metro poco antes de su desaparición (la de ambos, Quintana y Keller).

El relato de Quintana parece obedecer a una lógica dialéctica simple y obvia: el capitán Keller, representante histórico de los verdugos, de los dominadores y colonizadores termina sufriendo la venganza de las víctimas de la historia encarnadas por los aztecas (o el grupo que remeda sus sacrificios) y los vietnamitas. No creo que sea necesario insistir aquí en lo que ha apuntado constantemente la crítica: la repetida identificación solidaria (sus “ojos oblicuos”) de las víctimas humilladas de la historia en el relato o la arrogancia temeraria del representante del colonialismo. Me parece de mayor interés ver de qué manera aparece el correlato civilización/barbarie para

⁵ La tradicional dicotomía civilización / barbarie aparece en el texto como correlato obvio y necesario de la dialéctica apuntada víctima / verdugo. Volveremos sobre ella y sobre las formas en que el texto la trasgrede más adelante.

cuestionar convenciones y estereotipos culturales así como para subvertir el discurso de poder colonizador.

Desde el principio del relato de Quintana, los turistas norteamericanos (Keller entre ellos) manifiestan inequívocamente sus prejuicios culturales: el rechazo, desprecio y miedo a lo desconocido que les producen los incivilizados mexicanos. Su comida es atroz, son seres inferiores que solo reaccionan a la imposición y a la humillación, la ciudad de México “es siniestra y en cada esquina acecha un peligro mortal” (Pacheco, 1997: 70). Pero, sobre todo, su barbarie se manifiesta en el horrible espectáculo de la corrida de toros, de la fiesta brava:

[a]parecen en el ruedo los matadores y sus cuadrillas, sale el primer toro, lo capotean, pican, banderillean y matan, usted se horroriza ante el espectáculo, no resiste ver lo que le hacen al toro, y dice a sus compatriotas, salvajes mexicanos, cómo se puede torturar así a los animales, que país, esta maldita FIESTA BRAVA explica su atraso, su miseria, su servilismo, su agresividad, no tienen ningún futuro, habría que fusilarlos a todos. (Pacheco, 1997: 71)

Irónicamente, el lector ha asistido algunos párrafos antes a la descripción de otro sacrificio, en este caso un sacrificio humano de vietnamitas bárbaros por parte del mismo capitán Keller, representante del civilizado y civilizador ejército norteamericano. Los paralelismos entre ambas descripciones no dejan lugar a la vacilación:

Bala, cuchillo, bayoneta, granada, lanzallamas, culata, todo se vuelve instrumento de muerte, al terminar con los habitantes incendian las chozas y vuelven a los helicópteros, usted, capitán Keller, siente la paz del deber cumplido, arden entre las ruinas cadáveres de mujeres, niños, ancianos, no queda nadie porque, como usted dice, todos los pobladores pueden ser del Vietcong, sus hombres regresan sin una baja y con un sentimiento opuesto a la compasión, el asco y el horror que les causaron los primeros combates. (Pacheco, 1997: 68)

La confrontación irónica de estos dos textos lleva a una inevitable subversión de la dicotomía tradicional entre civilización y barbarie más allá de un contexto estrictamente latinoamericano. La inversión de papeles entre civilizado y bárbaro, entre verdugo y víctima del sacrificio subvierte el discurso de poder dominante y lleva al lector a cuestionar las convenciones y prejuicios culturales que definen la relación con el otro. Es más, Pacheco apunta al cuestionamiento general de este tipo de dicotomías simplistas y maniqueas a través de un juego de identificaciones, paralelismos y reversiones constantes: el imperio español y el imperio norteamericano representan una ‘civilización’ dispuesta al exterminio del otro, al sacrificio sin contemplaciones de los ‘bárbaros’ aztecas y vietnamitas, pero al mismo tiempo ambos se convertirán en víctimas de la historia, del sacrificio humano constante en la figura de Keller. De la misma manera, las víctimas aztecas, antiguo imperio también, llevan a cabo su ritual de sacrificio humano en el presente. La fiesta brava, el sacrificio ritual del toro, es una tradición ‘bárbara’ impuesta a los antiguos mexicanos por un imperio ‘civilizador’. En definitiva, parece decir el relato, ¿dónde está la civilización y dónde la barbarie? La respuesta obvia es que toda construcción cultural e ideológica de este tipo se sostiene en el discurso de poder que le da validez y no en esencias identitarias inamovibles. Las convenciones y prejuicios culturales dominantes cambian con la historia como cambian los sistemas de dominación, pero hay una constante inalterable en la historia humana: el sacrificio. Sean cuales sean las circunstancias históricas

concretas de cada momento, siempre ha habido víctimas y verdugos, perseguidos y perseguidores, colonizados y colonizadores.

Pero, no olvidemos que éste es el relato “La fiesta brava” de Andrés Quintana contenido en el relato “La fiesta brava” de José Emilio Pacheco. En efecto, la tercera parte del cuento de Pacheco (siendo la primera el anuncio de prensa inicial y la segunda el relato escrito por Quintana) ofrece una explicación de la génesis del relato de Quintana así como los detalles biográficos del personaje hasta su desaparición final. La vida anterior de Quintana, junto con su actitud hacia la realidad social y política que le rodea, es esencial para entender las claves simbólicas del cuento. Quintana es un escritor fracasado y frustrado. Él, su esposa Hilda y Ricardo Arbeláez, el editor de la nueva revista que le encarga el cuento, fueron parte durante la segunda mitad de los años 50 de un grupo de estudiantes izquierdistas aspirantes a escritores e intelectuales. Arbeláez era el líder ideológico del grupo siempre dispuesto a alabar las habilidades como escritor de Quintana, pero los amores de Quintana con Hilda (de quien está enamorado también Arbeláez) disuelven el grupo. Con el tiempo y tras la invasión de Checoslovaquia, Arbeláez termina desilusionado con el socialismo real soviético y Quintana, tras el fracaso de su primer y único libro de cuentos, acaba reducido al ostracismo, incapaz de escribir, y ganándose la vida como traductor. Los personajes pierden contacto entre ellos a principios de los 60 hasta que Arbeláez contacta a Quintana para encargarle el cuento en 1971, presente de la narración. Éste redacta el relato en una sola noche y visita a Arbeláez al día siguiente para presentárselo. Tras leer el cuento junto con el editor jefe, Mr. Hardwick, Arbeláez hace una crítica demoledora del mismo: “Te falta precisión. No se ve el personaje. Tienes párrafos confusos [...] ¿Vanguardismo a estas alturas? Por favor, Andrés, estamos en 1971, Joyce escribió hace medio siglo” (Pacheco, 1997: 94). Y termina tachando el relato de panfleto antiamericano burdo y tercermundista. A pesar del rechazo, Arbeláez paga 200 dólares a Quintana. En su camino de regreso a casa, Quintana decide echar a la basura su cuento mientras espera la llegada del metro. De repente nos percatamos de que está siguiendo el mismo trayecto que su personaje Keller antes de desaparecer. Cuando desciende en la estación Insurgentes ve en el convoy opuesto “a un hombre de camisa verde y aspecto norteamericano” (Pacheco, 1997: 98). Es Keller, quien no alcanza a entender el grito de Quintana mientras su tren avanza hacia el túnel. Al llegar a la superficie, Quintana es capturado por “tres hombres que estaban al acecho” (Pacheco, 1997: 98) y desaparece. La nota de prensa inicial ofrece gratificación a quien pueda aportar alguna información que ayude a encontrar a Andrés Quintana.

Finalmente, el hecho imposible que produce el efecto fantástico tiene lugar: la ficción escrita por Quintana ha invadido la realidad. En una paradoja espacio-temporal imposible, Quintana entra en su propio mundo ficticio. Su realidad se ve engullida por la ficción. Esto genera toda una serie de indicios paralelos entre los hechos y personajes de los dos relatos que nos llevan ineludiblemente a una interpretación socio-política del cuento en su conjunto en el marco de la dicotomía mencionada: víctima / verdugo.

En el plano de la realidad, Arbeláez y Quintana invierten sus papeles a lo largo de la historia: en el pasado Arbeláez es la víctima de Quintana al perder a su amor Hilda mientras que en el presente Quintana se convierte en la víctima de Arbeláez al ver su cuento sometido a una crítica demoledora y feroz. Pero a su vez se da una identificación entre ambos, en su fracaso vital, en su renuncia a sus proyectos: “Me traje a su terreno. / Va a demostrarme su poder. / Él ha cambiado. / Yo también. / Ninguno de los dos es lo que quisiera haber sido. / Ambos nos traicionamos a

nosotros mismos. / ¿A quién le fue peor?” (Pacheco, 1997: 89). Esta confrontación / identificación nunca se resuelve y se manifiesta a través de la dialéctica de poder mencionada.

En el plano de la ficción, como se apuntó antes, Keller, en el pasado reciente verdugo de vietnamitas, y significativo de todos los perseguidores/colonizadores de la historia, se convierte en el presente en víctima del sacrificio ritual azteca, significativo de la venganza de todas las víctimas de la historia.

Finalmente, también se produce una identificación entre los personajes principales del mundo ficticio y el mundo real: entre personaje y autor, entre Keller y Quintana. Ambos son capturados y desaparecen. Pero, mientras sabemos a ciencia cierta lo que pasa con Keller y la razón de su sacrificio, la desaparición de Quintana resulta más problemática. Los indicios proporcionados por el narrador son deliberadamente ambiguos. Por un lado, se insinúa una posible explicación racional: Quintana simplemente es víctima de un robo y posible asesinato (se enfatiza varias veces que cambia de lugar los 200 dólares entregados por Arbeláez durante su viaje en metro mientras es observado por tres pasajeros), sin relación con la historia de su personaje. Sin embargo, esta posibilidad queda negada por la cierta y efectiva imbricación / fusión de los dos relatos. Es más, la desaparición de Quintana sigue el esquema de la de Keller con su viaje en metro, la presencia de hombres desconocidos y el cruce de miradas entre ambos. Todo lo cual parece indicar que Quintana sufre el mismo destino que su personaje. Podríamos decir que Quintana se convierte en víctima de su propia ficción desde el momento en que decide deshacerse del cuento. Esto le hace ingresar en esa realidad ficticia para convertirse en personaje de su relato. Esta interpretación se ve reforzada por la enigmática apelación “al taxista” en la nota inicial para que proporcione información que ayude a localizar a Quintana. Esto enfatiza la identificación entre Keller y Quintana ya que, de hecho, Quintana nunca toma un taxi al abandonar el edificio donde se reúne con Arbeláez. Las únicas referencias a un taxista aparecen en la narración ficticia en relación con Keller, quien toma un taxi justo después de su conversación con el vendedor de helados que le cita para conocer lo nunca visto antes.

El problema que se nos plantea es: ¿por qué esta identificación entre ambos? ¿Por qué Quintana parece sufrir el mismo destino que su personaje? ¿Es acaso un verdugo / colonizador como Keller? La interpretación de Jiménez Báez nos parece interesante pero quizás demasiado simplificada:

Andrés es capturado por tres hombres [...] y desaparece en el subsuelo de su país, espacio no contaminado por el colonizador, identificado con lo prehispánico como símbolo de vigencia de lo nacional y defensa de la superficie colonizada. Al desaparecer, Andrés Quintana expía su deserción del presente y de la Historia, así como su pasividad cómplice con el colonizador. Keller que [...] representa el poder colonizador, es ajusticiado por el pasado prehispánico. (Jiménez, 1979: 131)

Habría que recordar que Pacheco introduce un elemento de (auto)crítica irónica de las dicotomías maniqueas y simplistas que pueblan el relato de Quintana a través de la diatriba de Arbeláez contra el relato. Pero, por otro lado, también hay indicios claros de que es su incapacidad para comprometerse con el presente social y político de su país, al igual que Gerardo en “Langerhaus”, lo que le lleva a ingresar en su propia historia, en su propia ficción y, aparentemente, convertirse en víctima de esa burda simplificación de la historia. Hacia el final del relato, justo antes de ver a Keller en el vagón de metro de la estación Insurgentes, Quintana “leyó una inscripción grabada a punta de compás sobre un anuncio de Coca Cola: ASESINOS, NO OLVIDAMOS

TLATELOLCO Y SAN COSME” (Pacheco, 1997: 98).⁶ Esta referencia directa a la realidad de la represión política en México en los años 1968 y 1971 solo produce en Quintana un comentario indiferente y formal sobre la corrección lingüística de la frase: “Debe decir: “*ni San Cosme*”, corrigió Andrés mientras avanzaba hacia la salida” (Pacheco, 1997: 98). Como apunta Jiménez Báez, esta deserción del presente puede ser uno de los motivos de la desaparición de Quintana. Su incapacidad para comprometerse, sea con el presente sea con la historia, le hace desaparecer, pero no necesariamente sufrir el mismo destino que su personaje, que el verdugo Keller.

En este punto Pacheco es suficientemente ambiguo como para dejar abiertos los posibles desenlaces de su enigma, como ocurre en *Morirás lejos*. Por eso, nos parece un tanto reductor asumir que Quintana también es sacrificado por los insurgentes subterráneos de su ficción. Al fin y al cabo, Pacheco representa una posición de escepticismo crítico y comprometido en la literatura mexicana. Escepticismo por su conciencia de que la historia no se reduce a dicotomías inquebrantables y presenta demasiadas fisuras y contradicciones; crítico y comprometido porque, a pesar de lo anterior, es consciente de que la historia de la humanidad ha operado siempre reproduciendo esas dicotomías burdas y simplificadoras que critica Arbeláez: vencedores y vencidos, víctimas y verdugos, oprimidos y opresores, y en última instancia quienes tienen el poder imponen sus valores ideológicos y su interpretación de la realidad. Por todo ello, se da en los relatos de Pacheco una especie de corriente contradictoria en la que se mezcla la necesidad de la denuncia contra las ignominias de la historia (y del presente) con la necesidad de no clausurar esa denuncia, de no dar una interpretación definitiva a la historia.

En este sentido, podemos concluir que el olvido funciona como concepto estructurador de estos dos relatos político-fantásticos de Pacheco. Los dos personajes principales, Gerardo y Quintana, representantes de cierta clase media intelectual mexicana, acaban condenados a repetir la historia por su incapacidad para comprometerse con las víctimas del pasado y del presente. Gerardo finalmente se da por vencido y acepta la negación y la caída en el olvido de Langerhaus. Quintana desecha su propia interpretación de la historia (su cuento) y se muestra incapaz de identificar la repetición de esa historia en el presente (Tlatelolco / San Cosme). Ninguno de los dos representa el discurso de poder hegemónico, pero es su incapacidad para identificarse y comprometerse con la realidad histórica del pasado y del presente lo que los condena a vivir repetida y metafóricamente la historia negada. El uno, Gerardo, desdoblándose en el personaje olvidado y sumergiéndose en un futuro continuo; el otro, Quintana, ingresando en su propia ficción y convirtiéndose en personaje de esa historia burdamente anticolonialista.

Estos dos hechos imposibles crean lo fantástico en los relatos al confrontarse con la realidad asumida. Esta confrontación apunta al cuestionamiento y trasgresión del discurso socio-político dominante y de los valores culturales que ese discurso instaura en la realidad. En el caso de los relatos que nos ocupan, ese discurso trata de imponer la necesidad del olvido y la inevitabilidad de la colonización. De nuevo, Irène Bessière lo expone de forma diáfana cuando afirma que el relato fantástico no es solo

⁶ Curiosamente, en la primera edición de *El principio del placer* la inscripción aparece sobre un anuncio de cigarrillos Raleigh, y no de Coca Cola. En su reedición de 1997 Pacheco decidió cambiar la marca de cigarrillos por un referente más evidente del colonialismo cultural norteamericano. Las connotaciones son obvias y se inscriben en el cuestionamiento y denuncia general en el relato del discurso ideológico hegemónico en las sociedades post-coloniales. El artículo de Jiménez Báez ofrece un análisis semiótico detallado de las referencias a la presencia cultural norteamericana en México en “La fiesta brava” y sus implicaciones ideológicas.

un objeto estético sino que “introduce en su narración los elementos más significativos de la cultura, aquellos que componen la psique colectiva: lo sobrenatural y lo “surreal” son los medios para diseñar las imágenes religiosas, científicas o, más aún, las del poder, de la autoridad” (p. 102). En efecto, en estos dos cuentos Pacheco nos presenta una metáfora fantástica y exasperada del contexto histórico, social y político de la época en que fueron escritos. Susana Reisz afirma, en relación con algunos cuentos fantásticos de Cortázar:

En los cuentos de los últimos años, aquellos escritos bajo el impacto de los genocidios practicados por los regímenes militares de Argentina y Chile [...], los problemas latinoamericanos [...] se abren paso repetidas veces y se instalan con sorprendente naturalidad en un género que no parecería ser el más apto para hacer de la ficción un medio de desenmascaramiento y denuncia. (Reisz, 1985: 218)

Lo mismo ocurre en estos relatos de Pacheco, en los cuales la presencia de lo fantástico afirma categóricamente que la experiencia estética no está reñida con la reflexión ética.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime: “¿Qué es lo neofantástico?”, en Roas, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco, pp. 265-82.
- ARMITT, Lucie (1996): *Theorising the Fantastic*. London, Arnold.
- BESSIÈRE, Irène. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en Roas, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco, pp. 83-104.
- BOCKUS APONTE, Bárbara. “José Emilio Pacheco, cuentista”, en Verani, Hugo J. (ed.) (1987): *José Emilio Pacheco ante la crítica*. México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 133-52.
- BROOKE-ROSE, Christine (1981): *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge, CUP.
- CLUFF, Russell M (1978): *Estructuración y temática en tres prosistas mexicanos contemporáneos: Ricardo Garibay, Sergio Pitol y José Emilio Pacheco*. Tesis doctoral, University of Illinois.
- JACKSON, Rosemary: “Lo oculto de la cultura”, en Roas, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco, pp. 141-52.
- JIMÉNEZ BÁEZ, Yvette: ““La fiesta brava”, relato de José Emilio Pacheco”, *Semiosis*, 1979, 2, pp. 111-41.
- MELÉNDEZ, A. Gabriel: “Lo fantástico en los cuentos de José Emilio Pacheco”, *Confluencia*, 1988, 4.1, pp. 97-107.
- PACHECO, José Emilio: “Langerhaus”, en *El principio del placer*. México D.F., Ediciones Era, 1997, pp. 99-112.
- PACHECO, José Emilio: “La fiesta brava”, en *El principio del placer*. México D.F., Ediciones Era, 1997, pp. 65-98.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana: “Política y ficción fantástica”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 1985-86, 22-23, pp. 217-30.
- ROAS, David: “Contexto sociocultural y efecto fantástico”, en Morales, Ana María y José Miguel Sardiñas (eds.) (2004): *Odiseas de lo fantástico*. México D.F., CILF, pp. 39-56.

- ROTGER, Neus: “Fronteras rotas: una aproximación a la literatura fantástica”, en Morales, Ana María y José Miguel Sardiñas (eds.) (2007): *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*. Palencia, Cálamo, pp. 233-44.
- RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón: “Fantasma, represión y placer: el tropo de la historia borrada en *El principio del placer*”, *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 2004, 9.33, pp. 419-34.
- TODOROV, Tzvetan (1973): *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Howard, Richard (Trad.). Cleveland, Case Western Reserve.
- ZAVALA, Lauro: “Cuento y metaficción en México: a propósito de “La fiesta brava” de José Emilio Pacheco”, *Revista UNAM*, 1998, 564-65, pp. 68-70.

© Jesús Rodero



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C