

1996

***Amor propio* de Gonzalo Celorio y la novela latinoamericana reciente**

Cesar Ferreira

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Ferreira, Cesar (Primavera-Otoño 1996) "*Amor propio* de Gonzalo Celorio y la novela latinoamericana reciente," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 43, Article 9.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/9>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

AMOR PROPIO DE GONZALO CELORIO Y LA NOVELA LATINOAMERICANA RECIENTE

César Ferreira
University of North Texas

La primera novela del mexicano Gonzalo Celorio, *Amor propio* (1992)¹, parece indicar, contra lo que sostienen algunos de sus detractores, que la novela latinoamericana goza actualmente de buena salud. Luego de tres décadas de un fenómeno literario y editorial que le permitió a la narrativa del continente asumir su carta de ciudadanía en la república de las letras tras la aparición del “boom” y más tarde el “posboom”, se diría que la década de los 90 coloca a los nuevos narradores ante el compromiso de demostrar que las lecciones de la generación de Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes han sido bien aprovechadas. Este nos parece el caso de Gonzalo Celorio (Ciudad de México, 1948), cuyo debut literario, aunque algo tarde comparado con otros escritores, ha sido con pie derecho.

Acaso por esa obligada necesidad de meditar sobre el camino andado que impone el inicio de una nueva década, actualmente se debaten los diversos rumbos que ha emprendido la novela latinoamericana más reciente. Luego de las grandes novelas de carácter totalizante que dejaron los maestros del “boom” en libros como *Rayuela* (1963), *La casa verde* (1966), o *Cien años de soledad* (1967), a mediados de la década de los 70 el péndulo empezó a moverse en dirección contraria. Escritores como el chileno Antonio Skármeta, el peruano Alfredo Bryce Echenique, el mexicano José Emilio Pacheco y el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, entre otros, buscaron distanciarse del legado estético de sus hermanos mayores durante las dos décadas siguientes. Su respuesta sería un tipo de escritura menos hermética y más lineal, junto con la recuperación del melodrama, el cine y la música popular como discursos dignos de un nuevo status artístico en el marco literario. Al mismo tiempo, se optaría por un punto de vista narrativo que privilegiase el sentimentalismo confesional de un “yo”

protagónico, matizado muchas veces por el humor y el erotismo. El mundo de estos personajes ya no es el de la pampa o la selva devoradora; más bien es el del espacio urbano, generalmente instalado en una cotidianidad de referentes fácilmente identificables para el lector. La construcción de esta nueva estética no ocurre sin embargo con una intención parricida por parte de los nuevos narradores. Como bien ha anotado Elzbieta Skoldowska, “A partir de mediados de los setenta la evolución de la narrativa hispanoamericana consiste en la mutua apropiación de técnicas literarias entre los escritores consagrados por el “boom” y sus colegas más jóvenes o menos conocidos” (34). Recuérdense, por ejemplo, el rescate del discurso de la radionovela por Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor* (1977), o el de la novela detectivesca por García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada* (1981). En México, buen barómetro del quehacer literario latinoamericano, la producción editorial refleja los diversos rumbos de las letras del continente. En la década pasada basta recordar títulos como *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, *Arráncame la vida* (1985) de Angeles Mastretta, y más recientemente, textos como *Antes* (1989) de Carmen Boullosa, *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel o *Demasiado amor* (1990) de Sara Sefchovich, novelas que ilustran bien la línea intimista propuesta por el “posboom”. A ellas habría que añadir el saludable interés por la novela histórica en un libro como *Noticias del imperio* (1987) de Fernando del Paso, o la vigencia de la novela testimonial que tiene en Elena Poniatowska a una de sus más finas exponentes. Este rápido y desde luego incompleto recuento, no pretende sino confirmar que el afán por acuñar definiciones y términos capaces de diferenciar la escritura de los 80 de sus antecedentes inmediatos resulta, por decir lo menos, un ejercicio todavía prematuro y difícil. No sólo porque los nombres canónicos del “boom” aún se encuentran en plena actividad, compartiendo las lecciones de la generación más joven, sino porque estamos ante senderos literarios que constantemente se bifurcan y se entrecruzan, y por ende, ante la presencia de un tipo de escritura que todo lo desacraliza y lo subvierte.

A esta heterogeneidad del quehacer literario se suma, además, la consideración del fenómeno del posmodernismo, bajo cuya gran bandera ideológica se pretende abarcar este complejo diálogo literario. La propuesta posmoderna no hace sino intensificar el debate, al menos en lo que a la literatura se refiere, toda vez que hablar de posmodernidad en América Latina resulta siempre un hecho cuestionable, sobre todo para un continente que en muchos casos aún espera el arribo de la propia modernidad. Sin embargo, en dos ensayos recientes Adolfo Sánchez Vásquez y Jorge Ruffinelli han sabido rescatar del pensamiento posmoderno una cualidad que nos parece pertinente al hablar del caso latinoamericano y su literatura: me refiero a su carácter fragmentario, esto es, allí donde las nociones de tradición y ruptura se ven constantemente superpuestas. Sánchez Vásquez ha destacado “la reivindicación de lo fragmentario” en el pensamiento posmoderno; vale decir, cómo “frente

a las legitimaciones de las narraciones totalizantes [ahora] se hace hincapié en el carácter local o regional de ellas” (13).² Ruffinelli, por su parte, explica que:

En el ámbito del arte y la literatura, la Posmodernidad celebra la des-sacralización de los productos artísticos y su sustitución por el consumismo democratizador de la ‘cultura de masas’, la mercantilización del conocimiento y el arte; el culto al ‘pastiche’... y una concepción de la literatura... definida como ‘juego’ (32).

Ante la falta de un núcleo central como elemento estabilizador, la literatura latinoamericana de los años 80 “ha funcionado expandiendo hacia muchas direcciones esta des-centralización, y el proceso ha trabajado en lo que antes eran márgenes, periferia y zonas fronterizas” (38), hasta que lo periférico ha terminado por “ser observado centralmente” (32). De allí, explica el crítico uruguayo, la vigencia de discursos pertenecientes a la cultura popular, el feminismo y el testimonio como opciones que, si bien existentes en los 60 y 70, “encuentran su apogeo en la literatura de los años 80” (38). Un fenómeno semejante es el que describe Nelson Osorio. Este ve en la novela del “boom” el ejemplo de una “cultura ilustrada” que, al adquirir su madurez, se instala como un paradigma, se convierte en un “Centro” (245) estético e ideológico. En contraste con éste surgirá como respuesta una “cultura popular” ubicada conscientemente en la “periferia” y que, según Osorio, se verá plasmada en la escritura de los escritores del “posboom”. Así pues, no deja de llamar la atención que ante la solemnidad totalizante y apocalíptica de la literatura del “boom”, la novellística del “posboom” busque en cambio regodearse en la banalización del discurso literario y apunte hacia la fragmentación antes mencionada, apoyándose muchas veces en modelos estéticos antes considerados marginales o de escaso valor artístico como el bolero o la radionovela. Pero esa deliberada intención banalizadora, menos sentenciosa y moralizante que la de los años 60, no puede ser tomada literalmente, pues si efectivamente existe una condición posmoderna en los escritores del “posboom” y los que les siguen, sus formas expresivas esconden, bajo una apariencia de ligereza, una intención artística mayor. La escritura de Gonzalo Celorio parece tener plena conciencia de esta evolución en la novela latinoamericana al iniciarse la década del 90, pues ella es producto y consecuencia de la tradición y ruptura de las que actualmente se nutre el diálogo literario en el continente.

Tres momentos en la vida de Ramón Aguilar, el protagonista, componen la trama de *Amor propio*. En cada uno de ellos asistimos a tres cambios claves en la identidad del personaje: el joven Moncho de los años 50 se convierte más tarde en Ramón en la década de los 60 y 70, y finalmente en Aguilar al cumplir treinta años en los 80. En él se ilustra la existencia de una generación de la historia moderna de México que va del idealismo infantil y adolescente, a la combatividad juvenil universitaria, hasta arribar al tedioso desencanto del México actual. La Ciudad de México es el telón de fondo que se convierte en

el espejo de las tres etapas de la vida del protagonista. Con una prosa ágil y espontánea, donde el arrollador paso del tiempo parece alimentar el apremio por contar, todo el universo ficcional de Celorio es referencial y fragmentado, plagado de “fugacidad, tránsito y olvido”, como lo confirma el epígrafe de Onetti que abre la novela. Así, la vida del protagonista tiene como marco referencial la historia moderna de México, con todo su carácter contradictorio y violento, que viene a explicar el desencanto final de Aguilar al arribar a su madurez. No obstante, uno de los grandes logros del proyecto de Celorio es que su prosa está llena de tonos cambiantes, que van desde la irreverencia procaz hasta el sentimentalismo nostálgico, pues el autor logra fusionar con una notable economía narrativa una multiplicidad de voces y signos. Estos van desde la recreación del habla popular de la Ciudad de México, hasta la yuxtaposición de la cultura tradicional mexicana de la década del 50 y la nueva cultura pop norteamericana que invade México en la década del 60. A ellos se suma la intercalación de una gran variedad de referencias literarias en el relato, entre las que abundan alusiones a la literatura del “boom”. El resultado es un rico abanico de elementos culturales que inciden en la formación vital y sentimental del protagonista.

Dos elementos más contribuyen a forjar esa identidad: “un Volkswagen color mierda” (194) en el que Aguilar explora y descubre el espacio ciudadano en el que le toca crecer, y la música, convertida a la vez en testigo individual y memoria colectiva del paso del tiempo. En *Amor propio*, la música es catalizadora de su acto más obvio: la celebración de la fiesta, acto que está presente en cada uno de sus ocho capítulos y, en definitiva, se convierte en el andamiaje invisible sobre el que descansa todo el relato. Pero ésta es una celebración que opera en un comienzo como rito de iniciación, y más tarde como sepultura de un futuro mediocre y desencantado para el protagonista.

En la primera parte de la novela, la fiesta sirve de presentación de la niñez de Moncho. Desde el barandal de la escalera, éste observa la celebración de una fiesta juvenil de su hermano mayor Roberto. Ella, nos dice el narrador, es una fiesta en la que Moncho “no era personaje todavía. Apenas tramoyista” (15); no está invitado, pues “la fiesta no es para niños” (15). Las referencias a las canciones de moda, todas ellas norteamericanas, nos sitúan a fines de la década del 50 y principios de los 60. Cito un ejemplo algo extenso para dar una idea del uso del recurso musical en la elaboración narrativa:

Roberto abrazaba a su novia mientras bailaba o fingía bailar. No era un baile con abrazo sino un abrazo obligado a la cadencia. *Love is a many splendored thing*. El prominente copete se entreveraba con el alto crepé. Las manos de Roberto habían pasado de la espalda de ella a la cintura, y un poquito más abajo todavía. Los cuatro muslos se rozaban indistintamente. El aliento de Roberto se filtraba en el arete y el lóbulo chinito de la oreja de la novia. Ella le acariciaba, le rasguñaba suavemente la nuca. *Only You*. Sólo la flor negra de tul los separaba hasta que después del álbum completo del *Hit Parade* —

susurros, párpados cerrados, mejillas juntas, sudadas, olorosas, transmaquilladas — dejó de tamizar el corazón ardiente y cayó, marchita, apachurrada, sobre los mosaicos rojos. *Three Coins in the Fountain*. (16-17)

Otra referencia es la portada del disco “Fumando espero” de Sara Montiel, cuya voluptuosa figura Moncho contempla a escondidas y, de hecho, despierta su conciencia sexual cuando éste se halla en los albores de la adolescencia. Poco después, asistimos a la primera fiesta juvenil del protagonista; ella supone una celebración con los primeros cubas libres, el descubrimiento de los primeros amores adolescentes y la lectura de *Demián* de Herman Hesse. Al mismo tiempo, la Ciudad de México es un lugar de pujante progreso. En ese tiempo, apunta el narrador, “Estaban construyendo el anillo periférico” (25), dato que anuncia la futura explosión de México en una gran urbe. Poco después, al ingresar a la universidad, el parque de Chapultepec se convierte en otro símbolo de la identidad personal de Moncho: Chapultepec ya no es ese lugar idílico que Moncho recuerda como “florecedo de hortensias de penumbra donde transcurrió en velocípedo (como papá le llamaba al triciclo) alguna parte de su infancia” o “el parque de sus primeros paseos con Lucía” (43); ahora es un espacio atrincherado, que respalda la acción de los granaderos en una ciudad que “es una liga a punto de romperse” (43). De pronto el tiempo se ha devorado los primeros años de la vida del protagonista y estamos ante Tlatelolco y los sucesos del 68, hechos que han marcado a la generación a la que sin duda pertenece el autor. Para Moncho, esa crisis marca el final de su adolescencia y el brusco despertar a una serie de experiencias que dejarán una huella definitiva en su conciencia adulta.³

En la segunda parte de la novela, la más extensa, encontramos a Ramón en la efervescencia de su rebeldía juvenil. La celebración de la fiesta viene acompañada de una intensa bohemia y el espíritu libre de los años 60 que a México ha llegado algo más tarde. Es lo que el narrador denomina “La dimensión épica de la fiesta” (102), una época en que los símbolos culturales son una mezcla indiscriminada de lo mexicano y de lo foráneo, de:

la maxifalda y la minifalda, los suecos, los anteojos redonditos de aros dorados, las melenas jipitecas y las barbas intelectuales, la camisa con bordados triques, el kaftán, el huipil, el jorongo, el tatuaje sicodélico, el sombrero gaucho, la V de la victoria, el puño airado, Crosby, Still & Nash y Atahualpa Yupanqui, Jefferson Airplane y Oscar Chávez, Jim Morrison y el adagio de Albinoni, la meditación trascendental y el materialismo histórico, el peace and love y el psicoanálisis grupal, Freud y Fromm, las margaritas y la cibernética, la astrología y el estructuralismo, el zen y la antropología social, Woodstock y Miahuatlán... (104)

El estallido del 68 provoca la ruptura con los valores tradicionales de la burguesía para cederle el paso al amor libre, el toque de mota y el compromiso político. En rápidas pinceladas, Celorio retrata personajes arquetípicos que acompañan a Ramón en esta gran fiesta contestataria que, por cierto, el narrador no duda en ridiculizar: el izquierdista Artemio, por ejemplo, es un ex-seminarista convertido en marxista, “que estudiaba a los exégetas de *El Capital* (porque *El Capital* lo que se dice *El Capital* nunca lo leyó completo)” (71); o Belinda, “muchacha provinciana como él, que oscilaba constantemente entre La Virgen María Y Rosa Luxemburgo” (72); o Leti, “aquella compañera a quien Javier llamaba Maga aunque su pájaro no fuera el mirlo ni su color el amarillo ni su puente el Pont des Arts porque era incapaz de distinguir entre un mirlo y una paloma y de escoger uno entre todos los colores y no conocía más puentes que los del viaducto Miguel Alemán” (72); o Luis, el compañero gay para quien “todos los hombres sin excepción son homosexuales, si bien muchos lo ocultaran o no se lo permitieran a sí mismos sin saber que los más machos eran los más maricones, a ver, darling, por qué tanto abrazo y manoseo entre los piernudos futbolistas cuando meten un gol...” (76-77). La rebeldía personal de Ramón viene acompañada del abandono del espacio familiar tradicional y su convivencia con Susana, tras la farsesca celebración de una boda o “ritual profano” (104). A ello se une su declarado compromiso con la literatura. Pero no como disciplina académica, sino como recetario vital, porque la literatura para Ramón “no es un objeto de aprendizaje sino una manera de vivir” (119). *Rayuela* es el texto que guarda todo el código vital al que es necesario atenerse. A falta de poder ir a París para ser escritor en el Barrio Latino, está México, convertida en una ciudad “tan desastrosa como fascinante” (123), donde el “ruido”, “las prisas”, “las colas infinitas y las congestiones automovilísticas” son compensadas por “el anonimato que la gran urbe otorga a sus habitantes” (101). La vibrante y caótica identidad de la urbe se refleja así en la psicología individual de Ramón en esta época experimental de su vida. Al mismo tiempo, vivir de la literatura y emprender el compromiso revolucionario son imposibles sin el ejercicio de una intensa bohemia. El bar “La Providencia” es donde Ramón y los demás intelectuales de café mezclan la cerveza con la militancia política, ante la mirada satírica del narrador. En “La Providencia”, “El mundo se divide en dos: los que creen que la justicia debe de estar por encima de la libertad y los que creen que la libertad debe de estar por encima de la justicia”. Allí, “Cabrera Infante es un gusano vendepatrias”; “Los argentinos progresistas detestan a Borges por reaccionario y respetan a Octavio Paz por su calidad literaria”, aunque “Por ser Borges, Marx hubiera dado todo su capital”, porque “Revolucionar el lenguaje es hacer la revolución” y “Pues la verdad a Paz muchas veces no se le entiende absolutamente nada”; además, “Carlos Fuentes, con su traje psicodélico muy cotorro, parece pachuco de *El laberinto de la soledad*; Yo sé más de México por Juan Rulfo” (138-142). La conclusión de un diálogo tan disperso y lleno de lugares comunes — sin duda, uno de los

pasajes más logrados de la novela — bien podría pertenecer al propio Cantinflas: “el mundo se divide en dos: los que dividen al mundo en dos y los que no lo dividen” (142). O como sentencia el narrador sobre estos típicos intelectuales de café: “De las miles de palabras que pronunciaron durante la tarde, sólo quedaron despojos de diálogos cada vez más pastosos, indiferenciados, apenas reconocibles, flotando por ahí en la atmósfera viciada de La Providencia sin que la memoria de sus dueños los haya reclamado todavía”. (138)

Además de guardar los secretos de una sagrada bohemia, *Rayuela* también es para Ramón el recetario para la seducción erótica. Leemos:

Ramón vio a Valeria con las mismas ganas con las que había leído los capítulos imprescindibles de *Rayuela*. Apenas él le amalaba el nopema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apelsonando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimaciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fíulas de cariaconcia.

— ¿Tú te tordulas los hurgalios? — le preguntó a boca de jarro, siguiendo el ejemplo de Juliette.

— ¿Qué cosa dices? — preguntó ella, extrañadísima.

— Nada — dijo él —, que si te podría aproximar suavemente mis orfelunios — y se rió a carcajadas, hasta las lágrimas.... (84-85)

Las repetidas alusiones a la novela de Cortázar le añaden al texto de *Amor propio* una dimensión en la que vale la pena detenerse. Alfredo Bryce Echenique ha sugerido que “Todo el mundo de Celorio es referencial, y apunta siempre a la literatura del boom, de la cual es comentario sumamente fértil y maduro” (56). Y añade: “la prosa narrativa de Celorio es inaugural y de quiebra”, en la medida en que ésta es “el constante despojo de lo que se mira ya como útil referencia, pero que se banaliza en la recreación...”. (56)⁴ En efecto, si *Rayuela*, es el símbolo de la rebeldía del protagonista, su reiterada mención en el relato sirve también para entablar un diálogo intertextual con la tradición que antecede a la novela de Celorio. Y es que si *Rayuela* representa la escritura fundacional a partir de la cual la novela latinoamericana adquiere su mayoría de edad — vale decir, su modernidad —,⁵ esa misma libertad narrativa que Cortázar introduce en la narrativa del continente es la que ahora le permite al autor mexicano la fusión de discursos canónicos y discursos que pertenecen a la cultura popular. En tal sentido, nos parece acertado el comentario de Elzbieta Skoldowska cuando señala que la dialéctica de herencia e innovación que proveen el “boom” y el “posboom” en la narrativa más reciente es generadora también del florecimiento de un nuevo discurso paródico (34). Dice Skoldowska:

No entendemos aquí la parodia en el sentido restringido de su definición tradicional (perversión burlesca de un texto preexistente), sino como una actitud metadiscursiva que se generaliza en circunstancias histórico-literarias específicas, pero es inherente a toda literatura. Una parodia lograda mantiene un balance perfecto entre su fuente y su propio discurso y en vez de destruir el original logra complementarlo, muchas veces (auto) irónicamente. (34)

Tal es sin duda el caso de la novela que aquí nos ocupa. La novela de Celorio es a la vez homenaje y ruptura de un tipo de escritura que le rinde tributo a sus fundadores, pero que busca también distanciarse saludablemente de ellos como un discípulo aprovechado. Esa necesidad de distanciamiento explica la dimensión fragmentaria y la carencia de centro que reclama para sí el pensamiento posmoderno, asunto que en buena medida ejemplifica la existencia de Ramón Aguilar. Así, en medio de un humor que resquebraja el discurso tradicional al que la novela se debe, la prosa de Celorio logra mantener su propio equilibrio, gracias al talento e inteligencia con que el autor organiza sus elementos narrativos.

En última instancia, la rebeldía institucional de Ramón lo conduce al vacío. El vitalismo y la actitud gozosa ante la existencia que encontramos en los capítulos iniciales del relato contrastan con el desencanto y la soledad de los últimos dos de la novela. Aguilar es ahora un ser huérfano de amores y de ideales. El anhelado viaje a Europa con la esperanza de ser escritor llega tarde en su vida. El espacio ajeno europeo y el discurso del diario íntimo le sirven al autor para ilustrar la psicología de desaliento que caracteriza ahora al protagonista. Leemos:

Tengo veintiocho años y me siento demasiado viejo para dormir en los soportales de la Galería de los Uffizi como tantos latinoamericanos. Se me pasó el tiempo y mi primer viaje a Europa es tardío, lleno de remilgos pequeñoburgueses: he ahorrado durante tantos años para sofocar, con algunos dólares, el terror del viaje, de la aventura, de la soledad. Y sin embargo, soy tan chavo en Europa. Mucho más que en México... Es que allá, donde la mitad de la población debe de tener menos de quince años, yo soy de la minoría de los viejos, mientras que aquí, donde no hay niños, soy de la minoría de los jóvenes. Allá soy padre cuando aquí sería hijo; allá soy maestro cuando aquí sería estudiante todavía. (159)

El paso del tiempo ha dejado su huella y Aguilar llega al autorreconocimiento de que toda la celebración anterior no fue sino una farsa. La suya, dice, es una "generación [que] se quedó sin bailar" porque "la represión estudiantil del 68 modificó las fiestas en México" (163). Así, en el último capítulo, Aguilar celebra solitario la llegada de sus treinta años escuchando boleros en un ruinoso bar del centro de la ciudad. México y su historia le han jugado una mala pasada a él y a su generación y la ciudad es ahora el espejo de esa frustración. Al final de la novela, el protagonista se pasea por el mismo

espacio que en tres lustros lo ha visto pasar de la inocencia a la desesperanza. Leemos:

Con las manos en los bolsillos, las solapas del saco levantadas, los hombros encogidos (como conviene salir de un bar a las tres de la mañana), Aguilar camina hacia el superviviente Volkswagen color mierda, que había estacionado lejos, del otro lado de la Catedral, atrás de Palacio, en la calle de La Soledad. Solitarios, los semáforos cambian gratuitamente sus colores. A esas horas, el Zócalo está casi desierto y el alma, *a medios chiles*: tanta plaza, tanta historia, tantos siglos guardados en permanente proceso de restauración. Cuántas palabras ahí pronunciadas, cuántas mentiras y promesas y latrocinios y borracheras y bochinchas, cuánta mugre, cuánta costra, cuánto juramento inútil. (189)

Así pues, en la figura derrotada de Ramón Aguilar se encarna la historia individual y colectiva de un México moderno que, como gran parte del continente, es un espacio acosado por sus contradicciones históricas y sus promesas incumplidas. Esa frustración explica en gran medida la quiebra psicológica de sus actores. Sin embargo, como si cada etapa de la vida tuviera una canción para explicarla, Celorio aprovecha con maestría el recurso musical para plasmar una narración que recoge los diversos fragmentos de esas psicologías individuales y, desde el espacio de la ficción, retrata la conciencia colectiva de toda una generación.

Si en un contexto nacional *Amor propio* continúa la tradición de la novela urbana mexicana, la recuperación del lenguaje soez e irreverente de la literatura de la onda y revisa las heridas que dejaron los hechos del 68, en un contexto mayor, la novela de Celorio recoge y subvierte el lenguaje fundacional de los grandes maestros del continente y demuestra que con imaginación es posible contar una historia conocida como se vuelve a escuchar la nueva versión de una vieja canción. Con una prosa dinámica y pulida, llena de una sutil irreverencia, la escritura de Gonzalo Celorio es capaz de plasmar una renovada visión objetiva y subjetiva del México moderno. Por ello, el nombre de este nuevo escritor mexicano merece ingresar, por derecho propio, al gran concierto literario de la novela latinoamericana más reciente.

NOTAS

1 Véanse al respecto las reseñas de Alfredo Bryce Echenique y Verónica Méndez Maqueo.

2 Sánchez Vásquez cita las palabras de Simón Marchán Fiz quien dice que en el arte “la fragmentación tiene que ver con el abandono de los cuadros permanentes, de las jerarquías de los estilos o las tendencias homogéneas”. (13)

3 Mempo Giardinelli ha llamado la atención sobre la importancia de los hechos de Tlatelolco en la literatura contemporánea de México. Dice: “la represión que aplastó el movimiento estudiantil en la irónicamente llamada Plaza de las Tres Culturas — ubicada en el céntrico barrio capitalino de Tlatelolco — en la semana que culminó el 2 de octubre de 1968, ha signado de manera insoslayable, concluyente, la narrativa que se escribió después. A tal punto que hoy se habla de “la novela del 68” como un género dentro del género. A ese segmento pertenecen casi todos los autores que ahora tienen entre cuarenta y cincuenta años, es decir, aquéllos que de un modo o de otro se vieron envueltos en esos horribles episodios...” (23-24)

4 Bryce destaca cómo la escritura de esta novela “va de lo genérico a lo particular y de la temática histórica a la individual” (56), cualidades que podemos encontrar en una serie de novelas del “posboom”. Piénsese, por ejemplo, en *Ardiente paciencia* (1985) de Antonio Skármeta o *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco. Esta última mantiene una serie de denominadores comunes con la novela de Celorio, tanto en su temática, como en sus recursos narrativos y en la psicología de sus protagonistas. Véase también al respecto el comentario de Jorge Edwards sobre la novela hispanoamericana reciente.

5 La facilidad de Ramón para citar el capítulo 68 de *Rayuela* lo “instala de lleno en la modernidad” (85), comenta el narrador.

OBRAS CITADAS

Bryce Echenique, Alfredo. “La descomposición de la fiesta”. *Oiga*, Lima, 30 marzo 1992: 56.

Celorio, Gonzalo. *Amor propio*. Barcelona: Tusquets Editores, 1992.

Edwards, Jorge. “Situación actual de la novela en América Latina: la continuidad, la revisión, el cambio”. *Insula* 512-513 (1989): 68.

Giardinelli, Mempo. “Panorama de la narrativa mexicana en los 80’s”. *Insula* 512-513 (1989): 22-25.

Méndez Maqueo, Verónica. “Amor propio”. *Quimera* 110 (1992): 70.

Osorio, Nelson T. "Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual". *Literatura mexicana hoy: Del 68 al ocaso de la revolución*, Karl Kohut, ed. Frankfurt: Vervuert, 1991: 243-260.

Ruffinelli, Jorge. "Los 80 ¿ingreso a la posmodernidad?" *Nuevo Texto Crítico* 6 (1990): 31-42.

Sánchez Vásquez, Adolfo. "Radiografía del posmodernismo". *Nuevo Texto Crítico* 6 (1990): 5-15.

Skoldowska, Elzbieta. "Ardiente paciencia y *La casa de los espíritus*: Traición y tradición en el discurso del post-boom". *Discurso Literario* 1, Vol. IX (1991): 33-40.