

Hitos de la literatura mexicana del siglo XX: autores y obras

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ

Un hito representa un acontecimiento que abre caminos, marca cambios y delimita tradiciones, corrientes o tendencias –en este caso en la literatura mexicana del siglo xx y la actual–. Puede ser un autor, una obra, una experimentación formal, etc. La confluencia de la suerte y de la ocasión –como diría Søren Kierkegaard¹– juegan un papel crítico en esos momentos de elección: se incoa la memoria histórico-literaria como resultado de coincidencias entre sujetos y hechos que lograron salir de la ignominia gracias a la mirada de un tercero con autoridad: el lector. El hito delimita fronteras temporales, marca un antes y un después que permite comprender la historicidad y fundar una tradición.

Existen, desde luego, masas verbales o prácticas discursivas que no se pueden ver a partir de categorías como “obra”, “autor”, “lector”, “hecho histórico”, y han sido analizadas por Mijaíl Bajtín y Michel Foucault, entre otros. Sin embargo, para cierto tipo de reflexión historiográfica, estas categorías resultan fundamentales, sobre todo cuando se trata de definir hitos o de reforzar la identidad y la memoria, de afianzar la tradición o de establecer el canon. Sabemos que existen preguntas tales como: ¿qué es una obra?, ¿cuál es la función del autor?, ¿qué aspectos de la recepción literaria deben considerarse en una historia de la literatura?, entre muchas otras que resultan pertinentes a la hora de entender y analizar el fenómeno literario. No obstante, al margen de estas reflexiones teóricas, una cultura, un país, los estudiosos del arte, asumen y defienden su propia tradición, y para ello acuden a defensas ideológicas en

¹ Søren Kierkegaard, *Estudios estéticos* (t. I). Madrid, Guadarrama, 1969.

las cuales es posible ver pugnas de poder y diferentes concepciones estéticas y teóricas, y con estas defensas nombran lo que parece digno de recordarse.

Sin intentar obviar toda esta reflexión teórica sobre los conceptos enunciados, en este número cincuenta de *Tema y Variaciones de Literatura* –con el cual llegamos a nuestro vigésimo quinto aniversario– hacemos un alto historiográfico en las nociones de *autor* y de *obra* en el ámbito de la literatura mexicana del siglo xx y actual. Reflexionamos por qué una obra o determinado autor –incluso un periodo específico– resultan fundamentales en el ámbito de la identidad, la memoria, la tradición o el canon, intentando no caer en lugares comunes, sino destacando la interacción o dialéctica entre estas cuatro variables. Incluimos, por lo pronto, reflexiones de carácter antropológico y socio-histórico; también las que contrastan entre forma y contenido para decantarse por la forma; la que acude a la enfoque foucaultiano y los ensayos que problematizan los estudios culturales, poscoloniales y subalternos para defender una *epistemología del sur*. No falta la perspectiva psicoanalítica o la que postula la importancia de cierta novelística indígena a partir de la premisa de la transculturación narrativa. Cada artículo contribuye, desde su particular perspectiva, con una visión novedosa al estudio de nuestra memoria e identidades literarias.

Hemos organizado los textos por géneros, es decir, temáticamente –poesía, narrativa, teatro–, y también cronológicamente, aunque por la naturaleza de la reflexión, esto último no sucede con los que abordan el fenómeno poético.

El primero de los ensayos es de Gabriel Yaír Ramos. Se titula “Alternativas de la forma libre en la poesía mexicana de la década de 1960”. El autor explica por qué la década de los sesenta representan un hito o quiebre en la poesía mexicana del siglo xx. A partir de ese momento –dice–, el poema se entiende, se crea y se experimenta de otra manera; se reformula el ritmo, se extiende el texto y se libera la forma: el verso, la puntuación, la estrofa. Es una poesía de rebelión inscrita en el presente, en el yo, y tiene como afluencia el surrealismo y el movimiento *beat*. Mucha de la producción aparece en la revista *El Corno Emplumado*, donde los temas recurrentes son la verdad en la vida y en el arte, el rechazo al materialismo y a la enajenación. Se trata de una liberación de la forma que ama el jazz. Entre los impulsores de esta transformación están La Espiga Amotinada, José Carlos Becerra, Octavio Paz, Sergio Mondragón, Homero Aridjis, y de cada uno, el autor realiza un análisis resaltando sus aportaciones.

Por su parte, Karina N. González Zavala, en “Inicios e indicios de la poesía erótica mexicana del siglo xx”, más que referirse a la llamada genéricamente poesía erótica, se propone hablar de ella a partir de su lenguaje. Siguiendo a Carlos Monsiváis, afirma que los primeros poetas que realmente resultan innovadores en la forma y atrevidos en cuanto los temas son José Juan Tablada

y Ramón López Velarde. Postula –con Ignacio Betancourt– a José María Facha como el primer poeta erótico del siglo xx, anterior incluso a Efrén Rebolledo. Sin embargo, este último es quien escribe primero ya de manera desinhibida sobre el cuerpo de la mujer y el deleite carnal, además de ser un poeta de corte clásico parnasiano que ayuda –según José Emilio Pacheco– a que López Velarde se atreva a publicar su propia poesía erótica, donde la figura femenina representa el centro de sus develaciones líricas, plenas de imágenes y metáforas erótico-religiosas. Facha, Tablada, Rebolledo y López Velarde son, pues, los primeros poetas realmente modernos y eróticos.

Marina González Martínez escribe “Josefina Vicens: quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose”. Lo que llama la atención en la obra narrativa de Josefina Vicens –*El libro vacío* y *Los años falsos*– no es lo que dice sino *cómo* lo dice, es decir, el proceso de discurso: forma es contenido. Con base en tres variables –narrador, temporalidad y poeticidad–, la autora fundamentará esta hipótesis. Toma como punto de partida teórico la idea de Paul Ricoeur de que el ser humano es lenguaje, y a partir de ella analiza la voz narrativa de *Los años falsos*. Se trata de un yo-nosotros indistinto que revela un trastorno de identidad. Pero este yo-nosotros paulatinamente se va transformando en un yo-tú. Esto significa que el habla no sólo es usada para emitir el discurso sino que representa el personaje principal: el lenguaje disfuncional nos dice lo que no dice el discurso narrativo. Por lo que hace a la temporalidad, se trata de la crónica de un instante. Dos horas en el tiempo real representan una extensión mayor, proustiana, discursiva. Y entonces la vida del protagonista-narrador nos pasa enfrente, y con ello esa problematización de su identidad. Dos recursos –las voces gramaticales y la yuxtaposición de temporalidades– convierten la novela en algo profundo y elusivo, que da cuenta de las dos identidades del narrador –él como él; él como su padre– y de la síntesis final que alcanza gracias al proceso narrativo. Y en esto descansa la poeticidad, en el poder icónico y autogestivo del lenguaje.

Antonio Durán Ruiz y José Martínez Torres hablan de “*Juan Pérez Jolote: el acierto técnico de Ricardo Pozas*”. Según los autores, la *Biografía de un tzotzil* presenta varios aciertos técnicos que la convierten en una gran obra. Primero, ser una autobiografía basada en el conocimiento directo que el autor tenía de la cosmovisión indígena. Segundo, presentar los hechos sin que se note la opinión etnográfica del escritor, con lo cual logra una notable verosimilitud y economía narrativas. Accedemos con fascinación a un pensamiento otro sin visiones complacientes o paternalistas y, haciendo uso de los instrumentos occidentales de la novela y de la autobiografía como recursos para mostrar la marginación social del chamula, Pozas logra que muchos la podamos ver. El

testimonio ficcionalizado resulta el mejor recurso –a la vez picaresco y transgresor– de los géneros literarios. En sentido estricto, se trata de una obra transcultural porque el protagonista deambula entre dos mundos, en una hendidura.

Alberto Torres Díaz y Sonia Morett Álvarez también se refieren a esta obra y escriben “De la compleja constitución de un hito literario en México: *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*”. Con referencias históricas y antropológicas, dan cuenta de su origen e importancia. Con su ensayo nos permiten conocer, desde las vivencias mismas, es decir, desde la microhistoria –incluidos su avatares de publicación–, el surgimiento de *Juan Pérez Jolote* y la manera en cómo se convirtió en hito literario. De paso, hacen algunas consideraciones sobre la fetichización de los géneros, en específico de la novela, pues en este caso la etnografía y la literatura se tocan profundamente hasta borrar sus fronteras.

“Los privilegios de la forma. Las instantáneas perdurables de Juan Rulfo”, es el título del ensayo de Carlos Gómez Carro. A partir de la idea de Roman Jakobson según la cual lo literario descansa en la forma más que en el contenido, Carro sostiene que toda gran literatura reposa en un principio formal. “La forma supedita el sentido.” A partir de esta premisa examina a Bocaccio, Cervantes, las fábulas, así como la literatura de terror y gótica. Pero, ¿existe una peculiaridad que le confiera identidad a la narrativa mexicana o latinoamericana y que la pueda poner al nivel de estos autores clásicos? La respuesta tajante es: no. Ni el Modernismo, ni las vanguardias poseen este signo, sólo fueron copias. Sin embargo, Rulfo sí alcanza un rasgo identitario con sus *instantáneas perdurables*, anteriormente usadas por Mariano Azuela pero ahora llevadas a la perfección. Se trata de “Pequeños fragmentos que en su conjunto conciben una historia inolvidable.” Esta técnica –que no precisa de la continuidad narrativa y estimula la prosa poética– llegó para quedarse y la practicarían Juan José Arreola, Elena Garro y otros escritores, entre los que descataca Julio Cortázar, quien la llevó a su refinamiento en *Rayuela*. De esta manera, el recurso llega a ser una peculiaridad de la literatura latinoamericana contemporánea.

Tomás Bernal Alanís, en “Tiempo y Revolución: el paisaje de la historia nacional”, exalta la importancia que *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, tiene como obra que compendia los ideales y contradicciones de la Revolución Mexicana, gesta omnipresente en todas las manifestaciones artísticas e intelectuales de la primera mitad del siglo xx. La técnica narrativa de la obra es magistral –argumenta Alanís–, pues permite, desde un personaje, expresar los imaginarios sociales en pugna y representa una especie de auto-gnosis del mexicano. Resalta el interés del autor en el pasado mexicano, sobre todo en esa parte mágica y subterránea que nos persigue. A través de esta obra, Fuentes y su personaje se convierten, en términos discursivos, en depositarios de

la historia y su novela en una radiografía de la Revolución Mexicana en sus distintos momentos.

Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama escribe "*Farabeuf* de Elizondo (literatura desde una perspectiva foucaultiana)". A partir de la idea de que Foucault prefiere hablar de las literaturas no representacionales, donde la fabulación es prácticamente inexistente, analiza al obra *Farabeuf*, de Salvador Elizondo. Relato fragmentario, juego de espejos cuyo erotismo puede verse a partir de las ideas bataillianas sobre la discontinuidad ontológica del ser humano, discontinuidad que es superable en la pequeña muerte —*le petite mort*— del acto erótico, donde dolor y placer se reconcilian por un instante en el éxtasis. A partir de ciertas pistas, como el *I Ching*, un cuadro de Tiziano y un manual de cirugía, el lector debe construir su propio relato a partir de la prosa poética de Elizondo. Cualquier interpretación es posible porque la literatura abre nuestra subjetividad, la interpela. Este tipo de obras abiertas surge a partir del vacío que dejó la muerte de Dios, según Foucault. Son expresión de una nuevo paradigma epistémico, que en la literatura comienza a finales del siglo XVIII, cuando el lenguaje se convierte en objeto de estudio científico. El tema central de la *novela* es el instante y la imposibilidad de conocerlo. Todo lo narrado es expresión de esa nada sin asideros, y también es expresión de una época donde la literatura no gira en torno al sujeto o al personaje sino en torno al propio lenguaje. Mientras Foucault explica la naturaleza de la *episteme* epocal, Elizondo y su *Farabeuf* resultan la expresión literaria paradigmática de una época donde el lenguaje y no el pensamiento están en el centro de la transgresión. Con ello, Elizondo sitúa a la literatura mexicana en la vanguardia universal —concluye Ito.

Antonio Marquet, en "Duelo, reparación y el ámbito de lo no-dicho en *Salón de belleza* de Mario Bellatin", analiza esta obra emblemática de la literatura gay, y lo hace desde una perspectiva psicoanalítica con el fin de señalar el conjunto de estigmas heterosexistas y supremachistas —homosexualidad, gaydad, jotería, mariconería— que actúan en el *Moridero*, lugar-símbolo donde llegan a morir los enfermos de aquello que no se debe nombrar... Marquet busca evidenciar la condición de denuncia de una historia contada de manera descarnada por el propio protagonista, historia con la cual da cuenta de su proceso de duelo y reparación por la pérdida de su madre cancerosa a la que abandonó, abandono del que es preciso curarse atendiendo a enfermos rechazados por un sistema gaycida. Nada tiene nombre, ni la terrible enfermedad, ni los personajes, ni los lugares, pero la acción habla por sí misma y hay una escritura-testamento que pone ante la mirada todo lo que se debe saber: las aventuras travestis, la prostitución, la decadencia del cuerpo, la enfermedad, la violencia, el abuso sexual, la marginación de los enfermos de sida en los

años ochenta... No nombrar es una forma de silencio, que a su vez es una forma de morir. Se trata de una vida amordazada, en reclusión, es preciso que se la reproduzca desde la ignominia, que quede claro que *ser* lo que no se debió ser –un homosexual e hijo ingrato– no puede quedar impune, por lo menos ante la propia conciencia. *Salón de belleza* representa una cura por la escritura, una ceremonia sin destinatario, la manera de recuperar el orden después de una vida desordenada, el sitio donde la agonía y la muerte acuden implacables y anónimas, sin dramas ni rituales institucionales o religiosos, aunque sí con dignidad.

En “Un escritor invisible teñido de rojo”, Vicente Francisco Torres nos habla de Bernardo Esquinca, un escritor que abreva de la nota roja y siente fascinación por los asesinos seriales. La hipótesis de Octavio Paz que hace suya Esquinca es que la enfermedad es el estado moral del hombre civilizado, y el autor de *Belleza roja* explora esta condición humana en su narrativa. La modernidad de este escritor descansa en el manejo que hace de la violencia descarnada, pues sabe que resulta muy actual y llama eficazmente la atención. Aficionado a las fotos de Enrique Matinides, conocedor del cine *gore* y *snuff*, Esquinca lleva este conocimiento a su narrativa y lo explota muy bien –dice Torres–, tanto a nivel de contenido como estructuralmente. A lo largo de su obra aparece la nota roja y los anuncios de ocasión, que representan la expresión humana sin hipocresía, sin simulaciones. También resulta revelador que los asesinos no sean sujetos meticulosos sino gente común y corriente. Otra nota fundamental es que los sueños resultan tan incomprensibles como la realidad y las ciudades parecen psiquiátricos gigantescos donde vivimos la ilusión de ser libres. Además, Esquinca se documenta, hace arqueología de sus ficciones, para recrear mejor la verosimilitud. Todo ello lo convierte –dice Vicente Torres– en uno de los mejores escritores de la actualidad.

Ezequiel Maldonado escribe “Dos novelas zapotecas, desafío a La Ciudad Letrada”. Primero hace algunas consideraciones sobre el nacimiento burgués de la novela, los momentos emblemáticos que marcan su consolidación en México y Latinoamérica y la oposición entre regionalismo y cosmopolitismo, todo para señalar lo que puede ser o no una obra de este tipo en una región donde conviven culturas y cosmovisiones diferentes. Después, reivindica la transculturación narrativa para dar paso al análisis de dos novelas indias. Es decir, nos invita a mirar desde otra perspectiva este género literario y propone dos obras –*Relación de hazañas del hijo del Relámpago*, de Javier Castellanos, y *Pancho Culebro y los naguales de Tierra Azul*, de Mario Molina Cruz– como ejemplo de esta renovación literaria ajena al canon occidental. Siguiendo a

Ángel Rama, toma en cuenta en sus análisis la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión, y a partir de ello resuelve si las obras son buenas representantes del género transculturado.

Por lo que hace al teatro, Alejandro Ortiz Bullé Goyri, en *“El gesticulador en tiempos de incertidumbre”*, analiza el contexto de recepción de la obra, sobre todo el revuelo político que causó, aunque no fuera la primera intención de Rodolfo Usigli. Lo que molestó –además del teatro de las gesticulaciones mediante el cual retrataba a la clase política– es que durante el alemanismo aún estaban en el poder viejos generales revolucionarios, los cuales se sintieron tocados con la figura del general Navarro, personaje antagonista. En su momento, casi toda la reacción de la crítica fue adversa, dispuesta a convalidar los intereses del régimen. Incluso el director del INBA, Salvador Novo, propinó un puñetazo a Usigli y el altercado se hizo célebre. Gracias a la obra, el término “gesticulador” y palabras afines se volvieron comunes para referirse a la actividad de los políticos. No obstante, Alí Chumacero observó en esta obra algo más que la contienda por el poder: vio el drama y auguró que permanecería en las letras nacionales. Por todo esto –dice Bullé Goyri– es la obra teatral canónica del siglo xx, porque expone un conflicto existencial: la auto-negación y pérdida de identidad, además de que constituye un espejo del mexicano y de su realidad social. Por si fuera poco, da origen a un teatro –afirma Guillermo Schmidhuber– temática, estilística y estructuralmente nacional. Y aunque hoy ya casi no se represente, *El gesticulador* resulta una obra muy estudiada por la academia y constituye una fuente para el conocimiento de la historia.

La sección *Variaciones* incluye dos ensayos. El primero, de Adolfo Colombres, “Hacia una revolución epistemológica”, plantea que la recolonización de América Latina pasa por la colonialidad del saber, a la que se encuentran subordinadas las ciencias sociales con su falsa neutralidad y supeditación a las lenguas europeas dominantes. Estas ciencias niegan otras formas de conocimiento ajenas al proceso civilizatorio único y eurocentrado. Contra esta imposición, el mito y la poesía representan saberes otros que apelan al poder de la metáfora y del lenguaje simbólico. Colombres aboga por la propuesta de Boaventura de Sousa Santos de una *epistemología del sur*, que consiste en una diálogo horizontal entre distintos saberes, donde el conocimiento llamado científico sea sólo uno más. Debemos pensar desde adentro y desde abajo. El *Sur* no debe ser considerado primordialmente un concepto geográfico, sino una metáfora anticapitalista, antiimperialista y anticolonialista. En este *Sur* subsiste un norte global que suele imponerse como colonialismo interno. Pero esta episteme alternativa busca, sobre todo, el Buen Vivir, defiende la interculturalidad y los saberes colectivos y milenarios.

En esta misma línea de recusamiento, Fernando Martínez Ramírez escribe "Ecumenismo y des-colonización". Caracteriza primero los conceptos griegos de *cosmos* y *ecumene*. El primero se refiere a una totalidad natural cuyo confín es la bóveda celeste; el segundo, a una totalidad geográfica y humana, donde cada cultura se siente el ombligo del mundo. A partir de esto, expone la manera en que los estudios poscoloniales y subalternos plantean como opción política la crítica a la modernidad y a su discurso eurocentrista con sus grandes relatos, mediante los cuales proclaman una sola historia, una sola episteme. De esta manera, Europa y Estados Unidos construyen sus propios intereses de dominación y afianzan el pensamiento único y su ideología. Siguiendo a Walter Mignolo, Martínez Ramírez asume que es necesaria una des-colonización epistémica, una defensa contracultural, contraideológica. Sin embargo –sostiene con Nelly Richard–, este posicionamiento, que también se da en los estudios culturales, sólo tiene como ámbito de influencia la academia. Es un simulacro posmoderno, un voluntarismo político que no toca las micro-realidades sociales. ¿Cómo escapar a este colonialismo interno que también alcanza al intelectual rebelde y a la academia? Lo que Martínez Ramírez argumenta es que todos estos alegatos restauran el viejo ecumenismo y su lógica de poder: cada cultura busca su propia centralidad. Con Gayatri Spivak, considera que los centros deben estar en constante movimiento, que no debe existir un solo núcleo de saber, pues existen muchas formas de comunicarse, de estar en el mundo. La subalternidad representa una estrategia, una opción política mediante la cual se busca hacer visible lo que antes era ignorado: la revuelta, la fuga, el carnaval, el rumor, la negociación y otras formas de diálogo como formas originales de estar en el mundo. Se trata, en fin, de alcanzar un ecumenismo sin barbarie.