

“Psicodelia y literatura”

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ | FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ
COORDINADORES

NÚMERO 59, SEMESTRE II, JULIO-DICIEMBRE 2022

Tema y Variaciones de Literatura, Número 59, Semestre II, julio-diciembre 2022, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades, Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • mrf@azc.uam.mx • Editor responsable: Mtro. Fernando Martínez Ramírez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-1999-102616323600-102, ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por María Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en octubre de 2022, con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Directorio

Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. José Antonio De los Reyes Heredia

RECTOR GENERAL

Dra. Norma Rondero López

SECRETARIA GENERAL

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Dr. Óscar Lozano Carrillo

RECTOR

Dra. Yadira Zavala Osorio

SECRETARIA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dr. Jesús Manuel Ramos García

DIRECTOR DE CSH

Dr. Saúl Jerónimo Romero

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Dr. César Daniel Alvarado Gutiérrez

COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

CONSEJO EDITORIAL

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ (DIRECTOR)

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ

TOMÁS BERNAL ALANÍS

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA

VICENTE FRANCISCO TORRES

ÓSCAR MATA JUÁREZ

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

IVONNE MURILLO

CARLOS GÓMEZ CARRO

ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ

MÓNICA RUIZ BAÑÜLS

COORDINACIÓN EDITORIAL DEL NÚMERO

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ / FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ

DISTRIBUCIÓN

MARÍA DE LOURDES DELGADO REYES

PORTADA Y DISEÑO DE INTERIORES: IVONNE MURILLO

IMPRESO EN MÉXICO / PRINTED IN MEXICO

INTRODUCCIÓN

Psicodelia y literatura

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ Y FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 5

TEMA

El rocanrol y los recuerdos del porvenir

EZEQUIEL MALDONADO, MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ VÁZQUEZ | 9

Metonimia y sinestesia en la psicodelia mexicana

CARLOS GÓMEZ CARRO | 31

Si no das el trancazo tú. Del paradigma anglofílico al “multicultural” en el rock hecho en México

JOSÉ HERNÁNDEZ RIWES CRUZ | 45

Psicodelia. Las puertas de la percepción.

La generación *beat*

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | 61

CREACIÓN

Rola marca y otras letras

URBANO RURAL | 77

VARIACIONES

Rafael Bernal y el mar

VICENTE FRANCISCO TORRES | 87

Los mineros: en las entrañas de la tierra

TOMÁS BERNAL ALANÍS | 99

La voz de la tribu. Entre la literatura y la antropología

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 111

La denuncia comunitaria y la honra a la memoria

en Pedro Uc Be

BERENICE ITZEL BOLAÑOS FRANCO | 129

**La semiótica cultural y tensiva: operación de reconstrucción
de la identidad de los personajes cinematográficos**

JESÚS MIGUEL DELGADO DEL AGUILA | 143

Dificultades para leer un poema

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE | 157

Cuatro lecturas alrededor de Vladimiro Rivas

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | 171

La verdad del silencio en José Carlos Becerra y Octavio Paz

MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ | 195

Addio*

NÉSTOR BRAUNSTEIN | 211

***Néstor Braunstein (1941-2022)**

ANTONIO MARQUET | 216

Psicodelia y literatura

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ
FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ

En este número 59 de *Tema y Variaciones de Literatura*, abordamos el tema “Psicodelia y literatura”, lo que nos permite recordar esos frenéticos años en que el rock, acompañado por la psicodelia y la impetuosa juventud, impuso no sólo una moda sino todo un estilo de vida, como lo propuso, vía el existencialismo, Albert Camus en *El hombre rebelde*: en todo acto o movimiento de rebeldía se barrunta la búsqueda de un mundo mejor, búsqueda que va desde el desencanto hasta la revolución, es decir, puede tomar cualquier cariz o excusa, inclusive las más aberrantes y esperpénticas, pero también las más dulces y psicodélicas.

En los años sesenta, en EU, dice Leonardo Acosta, el temor, la desilusión y el conformismo eran los sentimientos dominantes entre las juventudes urbanas, reflejados en la literatura *beat* –estereotipada como *beatnik*–, “la generación derrotada”, que tenía como Biblia la novela *On the road* de Jack Kerouac. Había surgido el *rock and roll*, el cual proporcionó a los jóvenes una vía de escape a su frustración ante las guerras inútiles, y encontraría resonancias en otras expresiones como el movimiento *hippie*.

En México, en 1975, y haciendo eco a otros movimientos *contraculturales* –como la llamada literatura de *La Onda*– surgen los *Infrarrealistas*, que testan las buenas costumbres y los rituales de la urbe letrada a través de la consigna: “Volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial”. Elvis Presley, los Beatles, los Rolling Stones, los Doors, Black Sabbath, Led Zeppelin, habían trastornado a una juventud que antes bailaba y *protestaba* con refritos de Paul Anka, Pat Boone y Ricky Nelson: puritanismo y ñoñería con grupos autóctonos que convirtieron en *cover* y en muy personal el desencanto. Es la traducción que hacen algunas urbes latinoamericanas de lo que algunos llaman penetración cultural e ideológica y que los medios de comunicación masiva traen e imponen, o rechazan y condenan, pero no pueden desaparecer. No sólo se trata de industria cultural: es el espíritu de una época que traduce su desilusión e idealismo en sedición y escándalo, en literatura y música. Puede verse

como una colonización del gusto a través de la música y el cine, de las historietas y la televisión, del llamado arte pop de la época, o puede interpretarse como “el escape de la banda” ante un mundo que debiera ser mejor y obliga a los jóvenes rockeros a refugiarse en los *hoyos funkies* y les permite huidas fugaces como el Festival de Avándaro.

En este número *Tema y Variaciones de Literatura* propusimos analizar, en el aspecto literario —y sus deslizamientos político-culturales e ideológicos—, el uso y manipulación de estas insurrecciones, de estas banderas de contracultura que, opuestas al sistema capitalista, con frecuencia terminan siendo absorbidas por el mismo, de esta psicodelia que también es expresión distópica y rebeldía anhelante. ¿Qué dicen los *covers* que marcaron a toda una generación al crear ídolos que proyectan la imagen de desobediencia, modelos de actitudes y comportamientos juveniles? ¿Cómo se convierten en fetiches y mitos imágenes como las del Che? ¿En dónde descansa la auténtica rebelión? ¿Qué canales y formas contestatarias resultan más genuinas o peligrosas? ¿Cómo influyó esa industria cultural o “cultura de masas”, con su fenómeno musical —rock and roll, pop, beat, yé-yé, gó-gó, hard, heavy metal, etc.— en la juventud mexicana? ¿Qué manifestaciones literarias alternativas dieron cauce y expresión a este espíritu?

Estas interrogantes se intentan responder desde la muy peculiar óptica de las contribuciones a este número. Ezequiel Maldonado y Miguel Ángel Hernández, con el título “El rocanrol y los recuerdos del porvenir”, abordan el tema desde la perspectiva del fenómeno rock y elementos constitutivos: literatura, cine y drogas. Si bien el rocanrol se le considera primordialmente como un fenómeno social, los autores analizan también su aspecto estético y el aporte literario de autores como Jack Kerouac y Tom Wolfe, en Estados Unidos, y en México, José Agustín, Gustavo Sáinz y Parménides García Saldaña, entre otros. Maldonado y Hernández revisan opiniones dominantes y consignas que se propalaron como rebelión de los jóvenes: revolución sexual y el surgimiento de una contracultura, opositora del *sueño norteamericano*. En el ensayo se analiza la psicodelia, vinculada a esta música, que sirvió como detonadora de uso masivo, en Norteamérica, del ácido lisérgico, LSD, de marihuana y diversos alcaloides. Revisan su significado en Estados Unidos, su influencia en México y sus derivados en la música de consumo y el entorno de la cultura popular. Al final, se esboza el significado del 68 mexicano y el crimen de Estado que impactó al pueblo de México con su cauda de enseñanzas y esperanzas en un futuro mejor.

Con el título “Metonimia y sinestesia en la psicodelia mexicana”, Carlos Gómez Carro discute la idea del descubrimiento de América y su repercusión

en la trata de esclavos africanos y sus manifestaciones culturales, como la música. En los Estados Unidos, dicha esclavitud contempla manifestaciones de dolor, pero también de esperanza. La música rock derivada de esos músicos negros, será apropiada por Elvis Presley y Bill Haley, entre otros artistas blancos, y de ahí, el traslado a la frontera de cristal mexicana. En los años cincuenta y sesenta del siglo xx, dice el autor, surge un movimiento juvenil como modelador de su devenir, y de sus utopías y distopías. Gómez Carro equipara las letras de varios rocks mexicanos con la poesía de Tomás Segovia. Es decir, las letras musicales en español rebasan el estereotipo de la metáfora poética y se afianzan en la metonimia y en la sinestesia. Dice que a finales de los años cincuenta y hasta el movimiento juvenil de 1968, se venía gestando una *rebelión de las masas* en México en las costumbres y en las artes, en el cine y en la música rock, y que esta rebeldía juvenil habría de ser reprimida el 2 de octubre de 1968. Ahí se incubó la represión juvenil por una clase paranoica en el poder.

Desde los estudios culturales, José Hernández Riwes, en “Si no das el tranco tú. Del paradigma anglofílico al ‘multicultural’ en el rock hecho en México”, se plantea, a partir del que fuera lugar común –“el rock se debe cantar en inglés–, la idea misma de lo que debe o no ser incluido en el género. Así, va dando cuenta de cómo se constituye el rock en español, en específico el mexicano, a partir –al principio– de la influencia anglosajona. Se trata, entre la juventud, de una forma de identidad generacional y contracultural que se va gestando desde finales de los años cincuenta, se afianza en los sesenta y, estigmatizado o relegado, lucha por sobrevivir en los setenta. En los años ochenta, poco a poco se fortalece el paradigma multicultural del género y el rock en español logra afianzarse y acepta la mezcla, fusión y amalgama de géneros, hasta que en los noventa esta división y el gusto quedan prácticamente difuminados.

Gloria Ito presenta “Psicodelia. Las puertas de la percepción. La generación beat”. Dice la autora que dicha generación coincide con el desencanto de una juventud estadounidense hastiada del confort y de las buenas conciencias puritanas; se rebelan y confrontan el *American dream*, sus convencionalismos y se muestran intolerantes hacia la banalidad y vacuidad del sistema. Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William Burroughs serán los profetas de esa generación en rebeldía, que va a potenciar la individualidad y el uso de un lenguaje espontáneo y coloquial en sus escritos. “El uso de las drogas como tecnología para escribir no sólo permite a estos autores la autocensura, sino que las drogas también permiten la representación auténtica de los ritmos de la mente.” Ito analiza el poema Aullido, *Howl*, de Ginsberg. Equipara a los beats con escritores como Carlos Fuentes en su faceta del realismo mágico mexicano.

Por último, señala a los escritores de La Onda como parte de la contracultura mexicana.

En nuestra sección *Variaciones* se abordan temas relacionados con Rafael Bernal, literatura indígena y antropología, el cine, cómo leer poesía, Vladimiro Rivas, José Carlos Becerra y Octavio paz. También incluimos la carta que con motivo de su adiós hiciera llegar Néstor Braunstein a sus amigos, entre ellos nuestro colega Antonio Marquet.

El rocanrol y los recuerdos del porvenir

EZEQUIEL MALDONADO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO
MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ VÁZQUEZ | INSTITUTO DE EDUCACIÓN MEDIA SUPERIOR Y
DIRECTOR ARTÍSTICO DE SINFONÍA PROLETARIA

Resumen

En este ensayo nos propusimos abordar el tema del número, “Psicodelia y literatura”, desde la perspectiva del fenómeno rock y elementos constitutivos: literatura, cine y drogas. Se ha considerado al rocanrol casi exclusivamente como un fenómeno social. Nosotros pretendemos analizar su aspecto estético y el aporte literario de autores como Jack Kerouac y Tom Wolfe, en Estados Unidos y, en México, José Agustín, Gustavo Sáinz y Parménides García Saldaña, entre otros. Revisamos opiniones dominantes y consignas que se propalaron: rebelión de los jóvenes, revolución sexual y el surgimiento de una contracultura, opositora del *sueño norteamericano*. La psicodelia, vinculada a esta música, detonó el uso masivo, en Norteamérica, del ácido lisérgico, LSD, de marihuana y diversos alcaloides. Así, revisamos su significado en Estados Unidos, su influencia en México y sus derivados en la música de consumo y el entorno de la cultura popular.

Abstract

In this essay we set out to address the theme of the number, “Psychedelia and literature”, from the perspective of the rock phenomenon and constituent elements: literature, cinema and drugs. Rock and roll has been considered almost exclusively as a social phenomenon. We intend to analyze its aesthetic aspect and the literary contribution of authors such as Jack Kerouac and Tom Wolfe, in the United States and, in Mexico, José Agustín, Gustavo Sáinz and Parménides García Saldaña, among others. We review dominant opinions and slogans that were spread: youth rebellion, sexual revolution and the rise of a counterculture, opposed to the American dream. Psychedelia, linked to this

music, triggered the massive use, in North America, of lysergic acid, LSD, marijuana and various alkaloids. Thus, we review its meaning in the United States, its influence in Mexico and its derivatives in consumer music and the environment of popular culture.

Palabras clave: rock, literatura, cine, psicodelia, juventud, contracultura, cultura popular, LSD, drogas.

Key words: rock, literature, psychedelia, youth, counterculture, popular culture, LSD, drugs.

Para citar este artículo: Maldonado López, Ezequiel y Miguel Ángel Hernández Vázquez, "El rocanrol y los recuerdos del porvenir", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 9-30.

Psicodélico: adjetivo que debería significar manifestando la psique, creado para calificar las experiencias producidas por el uso del ácido lisérgico (LSD) o de otras drogas, tomadas o consideradas revelaciones de una realidad más profunda que la que se manifiesta en la experiencia común y que es de naturaleza divina o es la divinidad misma inmanente en el mundo.

Nicola Abbagnano¹

Psicodelia y música rock

Hoy se habla de la psicodelia como un fenómeno ocurrido en los años sesenta del siglo xx en los EU y su despliegue a nivel mundial. Sin embargo, persiste en variadas manifestaciones contemporáneas: en la publicidad, el video clip, el cine y la aún llamada música psicodélica. Se le asoció a manifestaciones contraculturales en una época cuando los jóvenes norteamericanos hastiados y defraudados del *American Dream* y de un país embarcado en guerras neocoloniales los alistaba para combatir en Indochina, el sudeste asiático o donde estuviese en riesgo "la democracia". Esa contracultura era una apuesta a escapar de los límites impuestos a la

¹ Nicola Abbagnano y Giovanni Fornero (actualiza y aumenta), *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 2004.

conciencia y a su vida diaria por el sistema dominante. Para los jóvenes resultó muy atractiva la excitación sensorial manifestada con euforia y alucinaciones con el consumo de alucinógenos como el ácido lisérgico o LSD. Todo era preferible, hasta el suicidio en un pasón, a la apatía y la farsa del sueño americano.

Algunas interrogantes. ¿Entre los patrones de la música de consumo es posible aplicarse a la música rock? ¿El rock rompió algunos moldes comerciales o estableció sus propios moldes? ¿Cuál fue la influencia principal de esta música? Dice Leonardo Acosta que el rock es considerado por críticos casi exclusivamente como un fenómeno social, y se ignora el aspecto estético, y generalmente se le presenta como símbolo de una rebelión juvenil, revolución sexual y, por ende, el surgimiento de una contracultura². Hubo, en esa época, un abuso en interpretaciones psicológicas, filosóficas, culturalistas, sociológicas. Proliferaron textos y manuales sobre la aldea global, el principio del placer o los *apocalípticos e integrados*. Brillantes, sin duda, estas teorías para explicaciones esquemáticas y arbitrarias sobre la “explosión de los años sesenta” y la *resaca* de los setenta.

El *rock and roll* irrumpe en Norteamérica en los años cincuenta, década bastante gris con un dominio de la canción comercial tipo *Tin Pan Alley* y, al exterior, la difusión del “*Hit Parade* de los Estados Unidos”, que destacó supuestamente los éxitos su-

premos del momento. Una primera intermitencia de esta rebeldía la encontramos justo al inicio de su comercialización en los Estados Unidos. Para triunfar en la radio, segunda mitad de los 50’s, muchos de los primeros éxitos rocanroleros fueron regrabados por artistas blancos: cambian las letras llenas de doble sentido y el caló propio de los músicos negros. A estas regrabaciones se les llamó *covers*, del verbo *cover* (cubrir, tapar, disimular)³. Sin embargo, el racismo recalcitrante estadounidense pronto cedió ante la avalancha de productos que giraban alrededor de la música rock: discos, ciertos, tocadiscos, pantalones de mezclilla, chamarras de cuero, chicles, cigarros, motos, revistas y un largo etcétera.

En estos “tranquilos años cincuenta” el imperio yanqui parecía todo poderoso con la guerra de Corea, el intervencionismo en Irán (1953), Guatemala (1954), Libano (1958) y otros países. El macartismo florecía a través de la histeria anticomunista: los esposos Rosenberg, condenados por espionaje, habían sido electrocutados en junio de 1953. Las *listas negras*, “comunistas” o socialistas, imperaban en los estudios de cine y de televisión. En ese clima de terror, histeria y delación se llamó a declarar a Lillian Hellman, modelo de inteligencia y rectitud, junto con Dashiell Hammett, nunca delataron a sus camaradas, pese a que Hammett era un activo militante socialista⁴.

² Vid. Leonardo Acosta, “El fenómeno rock”, en *Música y descolonización*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982.

³ Nicholas Cook, *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 25.

⁴ Vid. Vladimir Acosta, *El monstruo y sus entrañas. Un estudio crítico de la sociedad estadounidense*, Caracas, Monte Ávila-Galac, 2020, pp. 666-681.

Hasta el genial Charles Chaplin, sin ser comunista, defendía causas como la paz, los derechos de los negros, la igualdad racial y condenaba la guerra, fue convocado a comparecer. La extrema derecha criticaba sus films por no ser *suficientemente americanos*, por no adquirir la nacionalidad estadounidense y por su escandalosa vida sexual⁵. En 1954 se estrena *Rear Window, La ventana indiscreta*, de Hitchcock: "fantasía a la vez, espionaje disimulado, paranoia colectiva y crisis de convivencia irónica y macabra de sospecha que expresa el clima de la época"⁶. Recuérdese al fotógrafo inmovilizado, James Stewart, que espía a sus vecinos y descubre un asesinato; en su momento, sólo vimos trama de suspenso. Vladimir Acosta recrea ese anticomunismo y el cine de distracción del Hollywood de los cincuenta:

El resultado de esas audiencias, incriminaciones, quiebras y expulsiones de actores, directores y guionistas de cine fue que este entrara en plena decadencia como cine crítico, capaz de mostrar y denunciar algunas de las numerosas lacras del país, como eran la desigualdad social, la xenofobia, el racismo, la discriminación y las restricciones a las libertades impuestas por el propio mccarthismo [...] La limpieza de Hollywood fue total. Se rindió frente al anticomunismo, buscando como siempre mante-

ner los elevados ingresos de que depende. Por un lado, se dedicó a hacer películas anticomunistas y a promover *documentales* del mismo corte [...] se impusieron banalidades musicales, comedias, espectáculos y cine de distracción en cinemascopio. Películas como *Ben-Hur*, *Los diez mandamientos* y obras de ciencia ficción de platillos voladores, marcianos, invasores de otros mundos dirigidas a mantener vivo el miedo [...].⁷

En esa era de prosperidad interna, se incubaba el temor, el desencanto y el conformismo juveniles, sentimientos reflejados en la literatura de los *beatniks*: Robert Lowell y Allen Ginsberg, los más célebres poetas *beats* norteamericanos; Ginsberg, sobre todo, rechaza los valores yanquis, la herencia puritana y la forma de vida yanqui. Dice en *Howl, aullido*:

He visto a los mejores cerebros de mi generación, destruidos/ por la locura, famélicos, histéricos, desnudos, / arrastrándose por las calles del barrio negro en la madrugada a la/ busca de una dosis rabiosa de droga,/ bohemios cabezadeangel ardiendo por el viejo contacto celestial/ con la dinamo estelar de la maquinaria de la noche[...].⁸

Esta "generación derrotada" leía con pasión *On the road*, y *Los vagabundos del Dharma*, novelas de Jack Kerouac. Ahí se predica la idea del hombre nuevo, libre de ataduras y convenciones sociales como,

⁵ *Ibid.*, p. 670. El célebre Chaplin fue convocado en 1952, para que pagase sus deudas políticas, por el Comité anticomunista pero, circunstancialmente, había viajado a Londres al estreno de *Candilejas* y ya no volvió a los EU.

⁶ José Luis Guarner, *Muerte y transfiguración*, Barcelona, Laertes, p. 59.

⁷ Vladimir Acosta, *op. cit.*, pp. 677-678.

⁸ Walter Allen, *El sueño norteamericano a través de su literatura*, Buenos Aires, Pleamar, 1976, p. 238.

de manera posterior, aparece en *Easy Rider* la idea de libertad a toda costa.

En ese marco aparece el *rock and roll*, una vía de escape al desencanto y latente rebeldía de los jóvenes. En 1955, surge la generación rockera por excelencia con Bill Haley, Chuck Berry, Elvis Presley y Little Richard⁹. Se inician protestas puritanas y se condena el contoneo *sexual* de Presley. La juventud, filón de oro para el capitalismo, con su música rebelde pronto encontró cabida en los medios masivos: cine, televisión y radio, controles que el gobierno utilizó para subir y bajar el volumen de la rebeldía rocanrolera. Cuando se consideró necesario, Presley y Berry, Lewis y Holly, convenientemente fueron desplazados de la escena musical por diversas problemáticas (servicio militar, cárcel, accidente aéreo). Otros “malos ejemplos” fueron sustituidos por baladistas descafeinados convertidos en ídolos gracias a buenas campañas publicitarias permitiendo continuar con el negocio.¹⁰

Estas primeras manifestaciones que escandalizan a las buenas conciencias yanquis no se comparan con los sucesos posteriores con los Beatles, Rolling Stones etc. que cuestionarían los valores tradicionales: sexualidad, subversión en política y, un ingrediente adicional, el uso masivo de drogas en la juventud norteamericana. La TV desplaza al cine y la radio en las preferencias masivas. El cine contra ataca con el Cinerama y el Cinemascope, mientras una emisora de

radio inicia un “Un radical cambio que consiste en la supresión total de las radio-novelas y seriales para crear un nuevo formato basado exclusivamente en música y noticias...”¹¹ Por supuesto, comerciales ocuparán un gran espacio.

La presencia de grandes *hits* y de *nuevos* ídolos no era nada gratuita: respondía a los sobornos que otorgaban las disqueras en la promoción de falsos éxitos y cantantes a través de la llamada *payola* que los monopolios *Columbia RCA Víctor* y otras compañías cedían a radiodifusoras yanquis. Con Presley, se pretendía “blanquear” una música en su origen negro pero acorde a consumidores de una clase media blanca. Esa apuesta por imponer música con ritmos inofensivos contrastó con actitudes desenfadadas y provocadoras de los rockeros, con gritos primitivos, frases de doble sentido y otras con connotaciones obscenas con los verbos *rock, roll, work*¹², etc. Dice L. Acosta *era simple o acaso simplista pero vital y refrescante*, ante ese ‘pasado musical con sus convencionalismos y la carga puritana. Las letras de sus canciones se caracterizaban por:

- a) la incoherencia, hasta llegar al puro disparate, al absurdo, o a lo que se condireaba asociado al grito primitivo (Ejemplos: *Be-bop-a-lula; a wop bop alubop, a wop bam bum*, etc.); b) simplicidad, antisofisticación e incluso un deliberado infantilismo. c) alusiones al

⁹ Vid. Leonardo Acosta, *op. cit.*, p. 248.

¹⁰ Gerardo Vargas y Miguel Ángel Gallo, *Historia del rock en historietas*, México, ASBE Editorial, pp. 2-60.

¹¹ Leonardo Acosta, *op. cit.*, p. 249. La radiodifusora que revolucionó los antiguos formatos fue la modesta KOWH, de Nebraska.

¹² *Ibid.*, p. 252.

erotismo y la sexualidad y d) alusiones a la vida contemporánea y cotidiana con una cierta obsesión por los Cadillacs y la velocidad.¹³

En 1958 el aparato existencial-musical-comercial del rocanrol sufrió un descalabro y vino un interludio donde la música *pop*, con su cauda comercial, desplazaba al rock duro y volvía la música de tonadas suaves, las baladas, cercanas a la vieja escuela de los *crooners* tipo Frank Sinatra o Al Martino, que deleitan a padrinos y mafiosos. Esas tonadas “no ofendían los prejuicios puritanos de los papás ni del *establishment*: cantantes intrascendentes como Pat Boone, Ricky Nelson o Paul Anka”¹⁴. En México, estaciones de radio colonizadas, la 620, por ejemplo, transmitían todo el día estas baladas frescas, con ellas bailamos y nos enamoramos en esa época. Lo peor, músicos y cantantes mexicanos las doblan al español e interpretan en tardeadas y en múltiples películas con enorme éxito.

La música rock resurge en los sesenta con la *invasión británica*, pues el cuarteto de los *Beatles* ya causaba furor en todo el universo con *Love do* y *Please please me*. Las opiniones políticas de los jóvenes, clases medias blancas, se habían radicalizado en cuestiones como los derechos civiles de los negros y la guerra de Viet Nam, de la *guerra fría* a la *caliente*. En 1957 la Unión Soviética puso en órbita el primer Sputnik. En 1959 triunfó la Revolución Cubana, y en 1960 sigue el proceso de descolonización en África.

¹³ *Ibid.*, p. 253.

¹⁴ *Ibid.*, p. 254.

En 1963 existía una brecha entre la música y la acción sociopolítica. Sin embargo, emergían las canciones de protesta de militantes progresistas y revolucionarios, pero en forma aislada. Éstos acudieron a entonar los *blues* rurales y la música *folk* campesina, como arma de lucha contra el *establishment*. Bin lo señala H. Zinn:

En una sociedad de complejos controles –brutales y, al mismo tiempo, refinados– se pueden encontrar pensamientos secretos en las artes, y así fue en la sociedad de raza negra. Quizás la música blues, por muy patética que fuera, ocultaba la cólera; y el jazz, por muy alegre que fuera, presagiaba la rebelión. Y también la poesía en que los pensamientos ya no son tan secretos [...] Estaba todo ahí, en la poesía, en la prosa, en la música; a veces oculto, a veces obviamente claro: como las señales de una gente sin derrotar, expectante, apasionada, en tensión [...] ¹⁵.

Mediante el arte, y sus pensamientos secretos, se canalizan decenios de explotación y servidumbre que encuentran cauces en la música y la poesía pero también en claves rebeldes que alertan a la clase dominante estadounidense.

Bob Dylan, Pete Seeger y Joan Báez, con sus guitarras, recorrían universidades y escuelas norteamericanas. El Dylan de esa época es un crítico feroz de la *modo de vida norteamericano* y de cowboys, de los viejos héroes de Hollywood y del paternalismo gubernamental.

¹⁵ Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos*, México, Siglo XXI, 2006, pp. 330-331.

Sus canciones reflejan el estado de ánimo de los jóvenes, mientras Kennedy mantenía ya quince mil *asesores* en Viet Nam. Con el asesinato de éste, y el ascenso de Johnson en 1964, se fabrica el *incidente de Tonkin* para iniciar bombardeos masivos contra Viet Nam. Los estudiantes empiezan a quemar sus tarjetas de reclutamiento¹⁶. Dylan se convierte en “héroe cultural” al expresar emociones y anhelos de los jóvenes y su música se inserta en una tradición popular, emplea medios muy simples (voz, guitarra y armónica). Más tarde Diría: *no defiendo la causa de nadie; no hay ala izquierda ni derecha[...] les digo que la política no existe*. El crítico John Landau señaló: “lo que los fanáticos de Dylan no comprendían era que Bob Dylan jamás tuvo ideas políticas”¹⁷

Bob Dylan, y aún los Beatles, carecían de ideas políticas definidas; sin embargo, eran excelentes artistas en el mundillo del espectáculo musical. Su ascenso a la fama fue en un contexto político-social explosivo y un descontento generacional pero con un capitalismo en ascenso que propició un poder adquisitivo mayor que en otras épocas.

Esta paradoja fue precisamente la que aprovechó el sistema para neutralizar la rebeldía [...] (pese a) la música rock y las inclinaciones

izquierdistas de miles de jóvenes, no existía una clara conciencia política ni mucho menos una teoría revolucionaria [...]”¹⁸.

Así, se abusó de múltiples lugares comunes sobre una revolución *cultural* juvenil o de una *contracultura*. Se habló de utopías individualistas y anarquistas¹⁹, se apeló a teorías místicas orientales y a drogas alucinógenas de efectos visionarios, o de naturaleza divina, como dice Abbagnano. En suma, se creó una mezcla entre rebelión y diversión. Las técnicas de

publicidad y manipulación convertían cualquier cosa en *mercancía* y al mismo tiempo en *diversión*; de esa manera tanto la cultura como la ‘contracultura’ se convertían en vehículos diversionistas²⁰.

Psicodelia, rock y ruedas

La psicodelia tuvo su auge en los Estados Unidos alrededor de los sesenta con Ken Kesey como protagonista principal y su grupo llamado “Los bromistas”. Recorren los Estados Unidos de costa a costa en un destartalado autobús escolar, que “despide destellos anaranjados, verdes, magenta, lavanda, azul cloro, pasteles fluorescentes de todo tono”²¹. Este vehículo lo conduce

¹⁶ Vid. Vladimir Acosta, *op. cit.*, p. 716. El incidente de Tonkin fue gracias a una Resolución yanqui que respondía a un supuesto ataque norvietnamita contra el destructor *Maddox* y otros buques yanquis. Ello fue “cheque en blanco para intervención generalizada contra La República de Vietnam”. Chris Cook, *Diccionario de términos históricos*, Madrid, Alianza, 1993, p. 486.

¹⁷ John Landau, “John Wesley Harding”, en *Crawdaddy*, 1967. Cit. por Leonardo Acosta, *op. cit.*, p. 261.

¹⁸ Leonardo Acosta, *op. cit.*, p. 262.

¹⁹ Vid. Abbagnano, *op. cit.*, pp. 1068-1069.

²⁰ Leonardo Acosta, *op. cit.*, p. 263.

²¹ Tom Wolfe, *Ponche de ácido lisérgico*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 19. Wolfe, escritor y reportero, se le consideró “el impulsor y teórico del llamado nuevo periodismo” con la utilización de monólogos interiores, diálogos y múltiples puntos de vista,

Neal Cassady, el mítico personaje de Kerouac. Durante el trayecto, alquilan mansiones, almacenes, tiendas de campaña gigantes, para promover su genial invento: el ponche de ácido lisérgico. Drogotas, no drogots, iniciados, intelectuales y curiosos, son convocados a la prueba del ácido que será amenizada por un grupo de rock liderado por Jerry García *The Grateful Dead* con su órgano eléctrico *Hammond*, guitarras y bajos eléctricos; mientras que *los Bromistas* arman el tinglado para la gran tocada:

La película y la máquina de luces de Roy Seburn lanzan rojos e intergalácticos mares de ciencia ficción hacia todos los rincones del recinto, y los coloridos del aceite y del agua y de la comida se aplastan entre hojas de cristal y se proyectan a un tamaño enorme de forma que el propio cieno de la Creación celular parece *ectoplasmarse* en el éter, y entonces aparecen los *Grateful Dead* con su inmenso vibrato submarino emitiendo vibraciones, trémolos, desde los escollos aleutianos hasta los acantilados mitológicos del Golfo de California. ¡El insólito sonido de los *Grateful Dead*! ¡Agonía en éxtasis! [...] A determinadas velocidades, las luces estroboscópicas se hallan tan sincronizadas con el patrón de las ondas cerebrales que pueden provocar ataques epilépticos en quienes padecen ese tipo de dolencia [...] sintonizadores, amplificadores, receptores,

altavoces, micrófonos, bobinas, cintas, cuernos de teatro, luces, grúas, plataformas giratorias, mezcladoras, sordinas [...].²²

Ken Kesey, el auténtico profeta del ácido lisérgico, será el encargado de propagar entre su tribu, los bromistas, y los jóvenes californianos la buena nueva para la liberación terrenal, el mensaje que inflama mente y corazón de quienes huyen de la promesa incumplida y siempre postergada del sueño norteamericano. Ahora acudían

*a la urgente necesidad de propagar el mensaje a todas las gentes[...], crea un ritual, en el que a menudo hay música, danza, liturgia, sacrificio[...], para alcanzar una expresión objetivada y estereotipada de la experiencia religiosa original y espontánea*²³.

En este mensaje se habla de éxtasis, de amor cósmico, de una increíble concentración de energía que estimule los sentidos e induzca a un estado hipnótico en donde

un hombre podría convertirse en cualquier otra persona, y podría tomar parte en cualquier aventura –real o imaginaria– concebible [...] Y cuando el Programa llegara a su fin, habría adquirido una memoria tan vívida como cualquier experiencia real de su vida [...] y de hecho indiferenciable de la realidad misma²⁴

novela de no ficción. Se les olvida que en 1957 el argentino Rodolfo Walsh ya había escrito *Operación masacre* con similares técnicas que fueron moneda corriente entre los nuevos periodistas norteamericanos.

²² *Ibid.*, pp. 256-265. En los años cincuenta la CIA “había administrado LSD a norteamericanos –sin su consentimiento previo para estudiar sus efectos”. H. Zinn, *op. cit.*, p. 410.

²³ Tom Wolfe, *op. cit.*, p. 243.

²⁴ *Ibid.*, p. 258.

Estas pruebas del ácido, dice Wolfe, supusieron todo un hito en el estilo psicodélico. Y las variadas pruebas desembocarían en lo que se llamó el Festival de los viajes en enero de 1966²⁵. Con ello, Wolfe certificó que Leary y Alpert, doctores de Harvard, no trascendieron el nivel masivo impulsado por Ken Kesey y sus bromistas.

Lo que más sorprende en esta época, desde 1964 y hasta 1966 con el Festival, es la tolerancia, la indiferencia o permisividad descarada de la justicia yanqui, de los grupos policiales en un país violentísimo, represivo y dispuesto a castigar la menor infracción de tránsito. Como ejemplo, Ken Kesey es detenido por posesión de marihuana y tiene que huir hacia México²⁶. En esta época, este personaje y su banda confrontan reiteradamente a la policía, se burlan de sus acciones pues

los Bromistas han sido detenidos por la policía de San Mateo, de San Francisco, por los federales de México, por el FBI, por polizones de todo tipo[...] [Auténtico juego de policías y ladro-

nes]. A lo largo de la velada hubo, como mínimo, unos seis tipos de policías: los de la ciudad Compton, los patrulleros de autopista, los ayudantes del *sheriff*, los agentes del Departamento de policía de Los Ángeles, los de la brigada contra el vicio y los estupefacientes[...] se limitaban a mirar, a hacer comentarios y a marcharse cuando llegaban a relevarlos [...].²⁷

En esta puesta en escena, las leyes norteamericanas no sólo toleran sino son permisivas a quienes deambulaban drogados e inofensivos en viajes de antemano programados por el sistema yanqui; mientras los *Black Panthers*²⁸, estos sí revolucionarios, eran diezmados por las fuerzas del orden.

En esa época, hubo quienes pensaron, con el magno Festival, que iniciaba una convención nacional de un movimiento *underground*, que derivaría, con la llamada generación de la flor, en un proyecto contracultural de la época. Nada más lejano de la realidad en un sistema capitalista que avizoró pingües negocios con los adictos al ácido pues el Festival

dio origen a un nuevo tipo de club nocturno-sala de baile. Bill Graham negoció con el auditorio Fillmore la celebración de un Festival de los

²⁵ Estas pruebas se organizaron en "Palo Alto, Portland, Oregón, dos en San Francisco, cuatro en Los Ángeles y sus alrededores [...], y tres en México [...]", p. 264. Dice Wolfe: "La prueba del ácido de Watts, en Los Ángeles, y antes el Festival de los viajes de San Francisco, habían hecho que la creciente y rápida ola psicodélica estallase a la luz pública con una intensidad que nadie jamás habría imaginado [...] Aquellas veladas de LSD de San Francisco y Los Ángeles, con jovencitos colgados y delirante rock and roll, propagaron la impresión de que el temible LSD habría prendido en la juventud como una infección." p. 300.

²⁶ *Ibid.*, p. 10. Wolfe comenta: (Kesey huye a México) "Se enfrentaba a una posible pena de cinco años de prisión, por reincidencia."

²⁷ *Ibid.*, p. 292.

²⁸ Howard Zinn en *La otra historia de los Estados Unidos*, México, Siglo XXI, 2006, comenta: en diciembre de 1969, policía de Chicago asaltó un departamento donde vivían Panteras Negras, "mataron a su líder Fred Hampton —de veintinueve años— mientras estaba en cama, también a Mark Clark... [un poco antes] Malcolm X, en un acto público, había sido asesinado [...]." pp. 341 y 343.

Viajes todos los fines de semana. Y fue un éxito rotundo²⁹.

Como exitosa fue la venta de *souvenirs* vinculados a esta generación: abalorios y cintas indias, cuentas devocionales y campanillas orientales, amuletos y mandalas, ojos de deidad y cuernos de unicornio, y un largo etcétera. Sin embargo, resultaron memorables y merecieron un sino diferente toda esa juventud que desplegó una enorme energía y talento digno de mejores causas pues muchos de esta generación se estacionaron en un viaje que ya no tuvo retorno. Por igual, en ese estruendo infernal con estímulos visuales y el viaje con LSD ¿se conseguiría la plenitud de la percepción musical, el disfrute tan propalado del *vibrato submarino* y *la agonía en éxtasis*?

La psicodelia en el rock: ¿rebelde o fresa? ¿o ambas?

El uso de las drogas dentro del mundo del rock es ampliamente conocido y está representado en el icónico lema *Sexo, drogas y rock and roll*, adoptado a finales de los años 60 por los hippies como fiel retrato de su estilo de vida.³⁰ Los Beatles y los Byrds plasmaron con novedosas técnicas de estudio y experimentaciones sonoras los estados provocados por el consumo de drogas en las primeras canciones que se consideran psicodélicas: *Eight Miles High*, *5D* y *Draft Morning* en el caso de los Byrds así como

Rain, I Want to Tell You, I'm Only Sleeping y *She Said She Said* de los Beatles. Con atmósferas etéreas, armonías vocales con ecos producto de su modificación en el estudio de grabación, estructuras circulares que rompen el clásico orden de estrofas y estribillo así como letras que narran los diversos estados alterados de la conciencia, estas primeras composiciones dan paso a un nuevo estilo dentro de la historia del rock.³¹

Hay otra historia en el rocanrol. El extraordinario compositor y multi-instrumentista italo-americano Frank Zappa, cuya presencia e influencia se mantuvo a lo largo de las décadas que van de 1960 a 1990, representa para muchos lo más fiel al espíritu beethoveniano de rebeldía³² y experimentación dentro del mundo del rock. Zappa, de múltiples influencias que van desde la música de concierto contemporánea pasando por el blues, es un Beethoven moderno que traspasó los límites y recursos del universo rockero para conjuntarlo con el len-

³¹ Simon Reynolds, *Después del rock. Psicodelia, post-punk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Buenos Aires, Caja Negra, 2010, pp. 85-103.

³² El musicólogo británico, Nicholas Cook, afirma que el culto a Beethoven ha permeado a tal grado en la cultura occidental que la rebeldía, búsqueda de autenticidad y progreso del lenguaje musical característicos del gran compositor alemán, podemos encontrarlos en la actualidad en todo aquel estilo musical que se reivindique rebelde y rompa estereotipos del pasado inmediato. En términos de la personalidad de los músicos, seguimos todavía en una *Era Beethoven*, ya que la rebeldía de este músico está presente hoy en día. Así, este compositor es la raíz del árbol de la rebeldía en la historia de la música contemporánea y el rock es una de las ramas de este gran tronco.

²⁹ *Ibid.*, p. 277.

³⁰ <<https://pabloadan.es/sexo-drogas-y-rock-roll/rock/C:\h>>. Consultada el 22 de junio de 2002.

guaje del jazz, de la música clásica, del reggae, del country, del soul, de la música electrónica entre muchos otros.

A contracorriente del estilo de vida general de un *rock star*, Frank Zappa detestó y combatió el uso de las drogas al grado de prohibirle a los músicos de su banda que las consumieran. Por ello, opinó que los hippies eran un grupo de jóvenes promotor de la desmovilización política: su única actividad era consumir drogas y regresar a casa de sus padres, ya sin dinero; establecían un círculo vicioso y estilo de vida conformista, favorable al sistema.³³ Zappa no veía necesario que los músicos se drogaran para componer; al contrario de la creencia general, sostenía que ésta disminuía sus capacidades intelectuales justo para la creación musical. Él no las consumía sorprendiendo a todos los que al escuchar su obra hubieran pensado lo contrario.

La cuestión de las drogas surge siempre en las entrevistas porque a la gente le cuesta creer que yo NO consumo. Dado que hay tantas personas de toda clase y condición que toman drogas, la opinión generalizada en Estados Unidos es que uno no puede ser 'normal' si no consume. Cuando digo que no tomo drogas, muchos me miran como si estuviera loco y me preguntan el motivo.³⁴

³³ <<https://culturacolectiva.com/musica/historia-de-frank-zappa-en-la-musica/>>. Consultada el 22 de junio de 2022.

³⁴ Frank Zappa y Peter Occhiogrosso, *La verdadera historia de Frank Zappa. Memorias*, Barcelona, Malpaso, 1989, p. 185.

De manera contradictoria, su disco *Freak Out!*, publicado en 1966 es considerado el segundo más influyente dentro de la música psicodélica. Pese a ser una parodia del mundo hippie, las formas musicales utilizadas por Zappa fueron retomadas como parte del estilo y lenguaje del rock psicodélico.³⁵

Rocanrol y literatura en el México de los sesentas

Entre 1953, 1955 y 1969 media un lapso en el cual se estrenan tres películas que impactaron al juvenil público norteamericano, pero también, y de singular manera, al mexicano y latinoamericano: *El salvaje* (1953), *Rebelde sin causa* (1955) y *Easy Rider* (1967)³⁶. Estas tres historias relatan las vicisitudes de una generación contestataria del *American Dream*, adolescentes rebeldes con un sistema de vida no convencional. En estas cintas aparece como signo y máquina infernal el motociclismo maléfico ante buenas conciencias y puritanismo reinante; la más perturbadora será *Easy Rider* con Peter Fonda y Dennis Hopper, este último, actor y director de

una modesta *road movie* articulada sobre uno de los temas clásicos de la cultura americana, el

³⁵ <<https://www.fritangarecords.com/los-7-mejores-discos-de-psicodelia/C:\h>>. Consultada el 22 de junio de 2022.

³⁶ La primera *El salvaje* cuyo título original *The Wild One*, dirigida por Laslo Benedek, *Rebelde sin causa*, de Nicholas Ray y *Easy Rider* de Dennis Hopper. Esta última, tuvo un éxito fulgurante, con una modesta inversión de 375,000 dólares, la distribuidora Columbia ganó más de 50 millones.

viaje. Pero en él Hopper mostró por vez primera las grandes líneas de la contracultura de los sesenta: la marihuana, el LSD, la música pop, el pacifismo, la protesta hippy, la crisis del Sueño Americano [...]»³⁷.

También se dice que esta cinta significó la presentación en sociedad –cinematográficamente hablando– de la *Norteamérica contestataria*³⁸.

En la película, Hopper inquiriere sobre las radicales transformaciones en EU y el trato discriminatorio hacia los moteros. Jack Nicholson, con un suéter estudiantil y gafas de intelectual, ante la inquietud de Hopper, discurre sobre el tema libertad:

No les das miedo, les da miedo a la gente lo que representas para ellos. Lo que representan ustedes es la libertad. Ven un individuo libre y se cagan de miedo. Aunque te pueden asesinar para demostrar que son libres. Una cosa es hablar de libertad y otra cosa es ser libre. En esta sociedad, es muy difícil ser libre cuando te compran y te venden en el mercado³⁹.

Inusual discurso en una cinta de motos, velocidad y drogas pero que evidencia en la década de los sesenta la alienación de jóvenes que encuentran en ese viaje, el viaje, una salida a sus frustración y desesperanza.

El crítico literario Jorge Ruffinelli al comentar la novela *De perfil* de José Agustín,

³⁷ José Luis Guarnier, *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano III*, Barcelona, Laertes, 1993, p. 76.

³⁸ *Ibid.*, p. 77.

³⁹ Trailer de *Easy Rider*. Cinematic, Sprock Films, 25/03/2020, YouTube.

señala la irrupción de la influencia norteamericana en la narrativa de la onda y apunta un hecho polémico: si bien Kerouac influyó de manera notable en estos narradores onderos, la principal influencia se debe a un

nuevo *tipo* juvenil en el cine norteamericano [...] Ese tipo lo impuso –primero a su propia cultura *teenager*– Marlon Brando en *The Wild One*, de 1953. La figura del rebelde, en ruptura radical e irracional con la sociedad, sin respetar las normas sociales, al contrario, violándolas reiteradamente para así dar muestras de su libertad y de su irresponsabilidad...⁴⁰.

Más adelante, Ruffinelli, respecto de Brando y James Dean, cita a Parménides García Saldaña quien comenta dos rasgos del nuevo lenguaje: el origen mimético, y la traslación de un anglicismo al español sin adecuada mediación. Dice García Saldaña:

Como el héroe habla inglés habrá que amoldarle un lenguaje que traducido respete su lugar de procedencia. De prisa, los imitadores de Marlon Brando buscan ese lenguaje equivalente, ese modo parecido de hablar, que atente contra las buenas costumbres. El único que tiene las palabras que más se acercan a la imagen del héroe y su modo de hablar es el habitante de los barrios bajos de México. Allí está el lenguaje: grasiento, espeso [...]. Antes de la llegada del rock a México, James Dean había infiltrado cierto lenguaje extraño a nuestra idiosincrasia

⁴⁰ Jorge Ruffinelli, “Código y lenguaje en José Agustín”, en *Crítica en marcha. Ensayos sobre literatura latinoamericana*, México, Premia Editora, 1979, p. 176.

en los adolescentes de clase acomodada. Estos primeros sirvientes del colonialismo mental del adolescente mexicano no decían, por ejemplo, no seas culero, sino no seas gallina, gracias a los subtítulos en español de los diálogos de la película *Rebelde sin causa* [...] Y decían no seas gallina, en el mismo tono en que le decían a James Dean: *You're a chicken*.⁴¹

En la cita, García Saldaña evidencia la presencia de otras áreas lingüísticas, cual aire renovado, pero también la dependencia frente a la cultura norteamericana, “mediante un contrabando ideológico que inscribe valores impropios o artificialmente apropiados (por ser ajenos) en el universo lingüístico mexicano”⁴². Fenómeno que rebasa a la narrativa de la onda y que enmascara en nuestra vida cotidiana el colonialismo en *nuestros gustos, nuestras aficiones, nuestros valores*. En línea similar, la narrativa ondera muestra una paradoja en el plano económico: sus autores y personajes pertenecen a estratos clasemedios o pequeñoburgueses y no tienen contacto con sectores proletarios y, sin embargo, recogen en gran medida, las estructuras de ese lenguaje *grasiento, espeso*, la jerga

ondera⁴³ expresado por ese habitante del barrio bajo.

Es un lugar común señalar las influencias de narradores norteamericanos, Faulkner y Hemingway, por ejemplo, en prominentes literatos mexicanos de la generación de medio siglo. En el caso de los narradores de la onda, se insiste en estos modelos y se añaden Burroughs, Salinger, Mailer y Styron⁴⁴. Pocos críticos han atisbado fuera de este canon y solamente conocemos el caso de Ruffinelli que polemiza sobre influencias lejanas de Marx y Freud y luego de Proust, Joyce y Kafka. Pero, la influencia primordial en la joven generación la encuentra en el existencialismo francés

se encuentra más cerca de estas coordenadas y viene a agregarse, como mentor mayor, a la inmediata *beat generation* norteamericana [...] el elemento peculiar de los años sesenta en México es la negación de los influjos nacionales y la apetencia, por el contrario, de la corriente existencialista que había encarnado en la nueva literatura y música estadounidense: Kerouac, el rock⁴⁵.

⁴¹ Parménides García Saldaña, *En la ruta de la onda*, México, Diógenes, 1972, pp. 55 y 63. Cit. por Jorge Ruffinelli, “Código y lenguaje en José Agustín”, *op. cit.*, pp. 176 y 177. Al escritor Parménides García Saldaña siempre se le denigró en nuestras letras, cual narrador de un texto para drogas, *Pasto verde*. Es gratificante que el maestro Ruffinelli le otorgue un amplio crédito y presente a *En la ruta de la onda* como uno de los pocos textos críticos de esta narrativa.

⁴² Ruffinelli, *op. cit.*, p. 177.

⁴³ Vid. Ruffinelli, “Sainz y Agustín en su contexto”, *ibid.*, p. 185.

⁴⁴ Al mencionar a dichos autores como modelos de esta narrativa, José Luis Martínez dice: “Los resultados han sido las más violentas e implacables revelaciones del horror de la condición humana, las ceremonias siniestras, las exhibiciones del absurdo, la crudeza lingüística, la cuidadosa exploración del erotismo y la pornografía y la competencia general para llegar a decir y describir lo que nadie se había atrevido.” Cit. por Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas*, México, Grijalbo, 1987, p. 170.

⁴⁵ J. Ruffinelli, “Código y lenguaje en José Agustín”, *op. cit.*, p. 176.

A narradores mexicanos de esta época ya les pesa como fardo la tradición de la narrativa de la Revolución o el indigenismo literario. Había que abandonar ese fardo, olía a campo y rusticidad, y perfilarse en la modernidad metropolitana, a la urbe de hierro.

Estos temas promoverán-difundirán, en adolescentes mexicanos un tipo de neocolonialismo cultural o norteamericanización de gustos-aptitudes-sensibilidades: especial veneración por la música rock y la antes *clandestina* mariguana, pues cargó con el *estigma* de una tradición popular, vinculada a *vagabundos* y *malvivientes*, el lumpen. La yerba adquiriría especial *estatus* en clase media y pequeña burguesía. Un sello que marca a esta generación fue su rechazo a los valores establecidos, la moral imperante, la adhesión fanática a las nuevas manifestaciones musicales: *rock and roll*, *beat*, *pop-rock*; literarias como la llamada literatura de la onda, principalmente con José Agustín, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña, Luis Carrión; la farmacológica con la mariguana, alucinógenos el peyote o mescalina, y drogas *sicodélicas* tipo LSD o sus derivaciones. Generación juvenil en rebeldía permanente con la confusa pretensión de crear una sociedad aparte, un lenguaje diferente y un rechazo confuso hacia la familia y los valores tradicionales.

En los años cincuenta del siglo xx, la educación juvenil se vuelve la gran tarea de la moralidad pública. Se construye Ciudad Universitaria para jóvenes clasemedieros; el joven proletario, deportista, contará con el Instituto Nacional de la juventud; además, el Estado mexicano impulsa el servicio mi-

litar y promueve múltiples oficios con una urbanización al alza y un campo con abandono acelerado. En resumen, se propaga la imagen del

joven (felizmente) integrado, escolarizado y deportista [...] Los jóvenes son *patrimonio de la nación*, poseedores de la inspiración, buscadores del beneficio común, cultos, con valores cívicos, creadores cultural y artísticamente, y además responsables, leales, honrados y limpios [...] ⁴⁶.

Tal imagen idílica contrasta cuando a finales de 1966 emergen versiones nativas de los hippies norteamericanos, en México se les llamará jipitecas: mugrosos, greñudos, irreverentes; muchos son clasemedieros de provincia, dicen rechazar el sistema y confrontan la enajenación reinante que, de seguro, detectan en sus padres: el gusto por boleros, música ranchera y alcohol.

La generación juvenil de esa época rechaza el honorífico título *Patrimonio de la nación* y, por el contrario, junto con la irreverencia apuestan por un antinacionalismo confuso pero genuino en ese contexto de patriotismo priísta de cartón y, por ende, se sumergen en un apoliticismo que raya en el valemadrismo con tal de no identificarse con caciques, diputados o senadores y con usos y costumbres de la clase dominante, menos con Díaz Ordaz, 1964-

⁴⁶ Maritza Urteaga, "Imágenes juveniles del México moderno", en *Historias de los jóvenes en el México*, México, SEP-IMJ, 2004. Cit. por José Antonio Pérez Islas, "Las transformaciones en las edades sociales. Escuela y mercados de trabajo", en Rossana Reguillo (coordinadora), *Los jóvenes en México*, México, FCE-CONACULTA, 2010, p. 72.

970, que repetía su fórmula favorita “El desorden abre las puertas a la anarquía o a la dictadura” y amenaza a ferrocarrileros, médicos y estudiantes: “no toleraré los relajitos”⁴⁷. Esa realidad mexicana la abominan y emprenden una ruta confusa con tal de no repetir rituales, tradiciones, estilos anquilosados y el trillado camino de sus padres: la oficina, los cuates, el fútbol, el trago.

La retórica nacionalista sobre la Revolución mexicana es letra muerta para esta generación que busca la utopía a costa de perder una cierta identidad que sus padres han forjado. Aún la idea de la utopía, con la novedosa mezcla de rock y mariguana, se intenta conducir a través de escritores místicos que propagan el viaje iniciático bajo las enseñanzas de Don Juan, vía la expansión de la conciencia”, y también se explora a Herman Hesse y su *Lobo estepario*. Se leyó *La nausea* y *El existencialismo es un humanismo* a J. P. Sartre, y también a José Emilio Pacheco sus *Batallas en el desierto*. Juan José Arreola y su *Confabulario*, Rulfo y *Pedro Páramo*. Discutimos *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa.

La llamada literatura o narrativa de la Onda cobra un papel primordial con José Agustín, *La tumba*, 1964, y *Gazapo*, 1965,

⁴⁷ Enrique Krauze, *El sexenio de Díaz Ordaz*, México, Editorial Clio, 1999, pp. 66-68. Escribe Krauze respecto del sexenio: “La paz y el orden que se respiraban tenían por fundamento el progreso, un progreso tangible...” También describe la vestimenta del Sr. Presidente: “Su táctica externa era la elegancia en el vestir. Compraba trajes hechos, finísimos, y se mandaba a hacer las camisas con sus iniciales a la casa Sulka en Londres. Le obsesionaba vestirse bien...”, p. 39.

de Gustavo Sainz. Una literatura que ubica y desarrolla el contexto social pues surge con un modo de vida que pretende ser novedoso a fuerza de adquirir hábitos, modos y estilos de vida contemporáneos, con una clase media acomodada, urbana, y que se aparta del mundo de sus mayores para adoptar código de valores y hábitos culturales propios y en busca de cierta autenticidad. Dice Ruffinelli:

Tanto *La tumba* como *Gazapo* asumen el discurso narrativo como eminentemente autobiográfico: el narrador cuenta episodios inmediatos de su vida adolescente, algunos de los cuales se corresponden también con los del autor. Pero la novedad inicial consiste en el tono elegido del relato: se opta por el discurso intrascendente, esto es, se le desnuda de todo ademán literario, se le desprestigia para adoptar el coloquialismo...⁴⁸

Desenfado en el uso de un lenguaje ordinario. Que la ampulosidad, lo trascendente y lo serio lo sigan utilizando el poder con sus discursos engolados y su formalidad exasperante.

Las dos novelas recrean el universo urbano de la ciudad de México e intentan de tomar distancia del campo o de la vida campesina. No se establece la contradicción campo/ciudad, agudizada en esta época, los narradores confiesan no conocer la vida de los pueblos ni les interesa. Ellos viven en la metrópoli y recrean hábitos y costumbres,

⁴⁸ Jorge Ruffinelli, “Sainz y Agustín en su contexto”, en *Crítica en marcha. Ensayos sobre literatura latinoamericana*, México, Premia Editora, 1979, p. 183.

rutinas ciudadanas. “*La tumba y Gazapo* se presentan como una literatura irreverente. Con respecto al mundo adulto, suponen un reto de rebeldía, y su lenguaje y contenido ideológico un acto de parricidio camuflado”⁴⁹ Esta narrativa no pretende dinamitar los bastiones de la cultura mexicana dominante, ni le interesa actuar políticamente; si desmitifica las costumbres institucionales, el patrioterismo en boga, el nacionalismo galopante y se apuesta por un cosmopolitismo distanciado de lo rural.

Rocanrol, motos, violencia, drogas: filón comercial e ideológico. El cine mexicano desplegó afanes comerciales y lanzó al estrellato a jóvenes rocanroleros, cantantes, bailarines, enamoradizos, motorizados y, casi siempre, violentos. A este coctel se añade una trama insustancial y frívola pero que permite el despliegue de grupos rocanroleros que, a la menor provocación o sin ella, entonan “Despeinada” o “Popotitos”. En *El salvaje, Rebelde sin causa, Semilla de maldad* y *Easy Rider* el cine encuentra estereotipos de jóvenes en motos, violentos, rebeldes, con problemas existenciales y muy desorientados; todo un compendio de educación sentimental a raudales.

Ahora habrá que adaptar con algunos ajustes las tramas y la actuación de los héroes nativos: César Costa, Enrique Guzmán, Julissa, Alberto Vázquez, Manolo Muñoz etc. Si se copian las tramas yanquis entonces también las canciones como dice Víctor Roura: “Ningún grupo como Los Teen Tops para copiar bien a Leiber y Stoller a

Marascalgo y Blackwell, ni nadie como Los Rebeldes para copiar a Medley y a Russell o a Engerman, ni nadie como Los Belmonts para fusilarse a Dave Clark Five, ni nadie como Johnny Dínamo para copiarse a Gary Puckett y sus Union Gaps”⁵⁰ El cine mexicano, transita del campo a la metrópoli con singular fortuna: de la comedia ranchera a la rockera pues el traje de charro cede ante la chamarra negra y el caballo ante la moto; no más pistolas ahora cadenas y boxers. *Orfeón* relega a la canción ranchera y promueve el rocanrol. Paradoja: los jóvenes que satirizaron tradiciones y costumbres de sus mayores ahora enfocan su rebeldía al llamado del rocanrol.

En 1962 se estrena en México *Twist, locura de juventud* con Enrique Guzmán en una trama inverosímil: éste es dueño del café Enrique’s, ahí se baila twist, y una “Liga de la Salud Espiritual”, declara a los bailarines enemigos de la moral y las buenas costumbres; en *La edad de la violencia*, 1964, jóvenes en motos atracan a ciudadanos y luego cantan y bailan al son del rocanrol; en *Juventud sin ley*, 1965, una leyenda inicial alerta: “La influencia del rocanrol en la juventud contemporánea. Un grupo de jóvenes creen que todo les está permitido. De pronto se encontrarán atrapados en una ola de violencia y crimen”⁵¹. Entre la sana y

⁴⁹ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁰ Víctor Roura, “Rock mexicano: La bodega de los entusiasmos intercambiables”, en *Comunicación y cultura en AL*, México-UAM-X, 1984, p. 55.

⁵¹ *Juventud sin ley*. La filmografía sobre estos temas es inabarcable pues fue un filón que explotaron las cadenas productoras ¿ya transnacionales?, cual aparatos ideológicos de la época que caricaturizaron a la juventud mexicana.

disparatada comedia, la nota roja y, siempre, la moralina, los jóvenes se mueven al ritmo que les impone productores, directores, guionistas, todos negociantes. Y el delirio con Juan Orol y *El fantástico mundo de los hippies*⁵² donde, por supuesto, son drogadictos y desmadrosos los jipitecas, ya sean yanquis o mexicanos.

Pero al tiempo, la natural inconformidad juvenil encuentra refugio en nuevos estilos de rock que permitían expresar con agresividad su malestar contra el sistema como el punk en la década de los 70's. Claro, hasta que nuevamente el aparato comercial logre desactivar estos nuevos brotes rebeldes. En breve resumen, la historia del rock es justo un péndulo que va de la rebeldía a la "fresaz" comercial impuesta por gobierno y medios masivos. Cuando la juventud no se identifica con los productos comerciales fresas surge nuevamente un brote de rebeldía en algún nuevo estilo de rock que, al tiempo, es nuevamente comercializado y controlado como parte del engranaje de este ir y venir del péndulo evolutivo del rock.⁵³

En nuestro país, como se ha visto, al comparar las primeras películas del género

tanto en Estados Unidos como en México, podemos advertir que la historia del rock mexicano empezó muy controlada y con los solistas protagonizando películas, programas de televisión y radio mediante baladas rock y versiones más familiares de los éxitos rockeros de Estados Unidos y Europa adaptados al español. Han sido pocos los momentos donde el rock mexicano ha podido escapar a este control. Por fortuna, hubo otras expresiones más agresivas del estilo rockero como lo fueron las canciones contestatarias de Javier Bátiz y Los Dug Dugs.⁵⁴

¿Todo tiempo pasado fue mejor?

"Yo no soy un rebelde sin causa ni tampoco un desenfrenado, lo único que quiero es bailar rocanrol y que me dejen vacilar sin ton si son [...]". Por fortuna esta divisa fue momentánea, en el fragor musical de los sesenta, pues una generación juvenil, la de 1968, bailamos rocanrol, pero no vacilamos "sin ton ni son": se cuestionó el orden que prevalecía y nos vimos inmersos en la "Revolución Cultural Mundial de 1968"⁵⁵. En un sentido similar dice Wallerstein: "Las consecuencias políticas de las revoluciones mundiales de 1968 fueron mínimas, pero sus repercusiones geopolíticas e intelectuales

⁵² Eduardo de la Vega Alfaro, *El cine de Juan Orol*, México, Filmoteca de la UNAM, 1985. De la Vega reseña: "En Nueva York, el agente secreto Frank Loyd investiga el tráfico de drogas que son consumidas por los hippies. Con la ayuda de Eva, joven bailarina hippie, Frank se introduce en el imperio, pero es descubierto por Leonel, líder de los hippies [...]", p. 95.

⁵³ Cristina Jara Villaroel, *Mercantilización del Rock: Análisis de la industria cultural musical desde la teoría crítica*, Revista *Pequén*, 2011, vol.1, núm. 1, Universidad del Bio Bio, pp. 60-71.

⁵⁴ <<https://gatopardo.com/arte-y-cultura/la-musica-que-sonaba-en-1968-2-de-octubre/>>. Consultada el 20 de julio de 2022.

⁵⁵ Vid. Carlos Antonio Aguirre Rojas, "La contribución del neozapatismo mexicano al desarrollo del pensamiento crítico contemporáneo", en *Contrahistorias*, México, núm. 25, sep. de 2015, p. 99.

fueron enormes e irrevocables.”⁵⁶ Quienes participamos en esa gesta ni por asomo avizoramos su trascendencia. Actuamos con un sentido ético ante un sistema que se desenmascaró agresivo, injusto, represor. Nunca nos propusimos impulsar una revolución, si fuimos rebeldes ante el sistema, el capitalismo, y el autoritarismo paterno y gubernamental, y la alienación imperante⁵⁷. Descubrimos el nefasto papel de senadores, diputados, partidos políticos, gobernadores, presidentes. Eso fue de vital importancia en nuestro presente y futuro: nos alertó contra las instituciones, la chabacanería de partidos políticos y de redentores o líderes iluminados.

A más de cincuenta años de ese 68, y ante la masacre del 2 de octubre en Tlatelolco, mucha tinta y sangre corrieron ante lo que se llamó el “milagro mexicano”, cierta prosperidad, relativa abundancia y empleo formal. El tono y el tipo de descripciones del atardecer tlatelolca estuvieron impregnadas del tipo de reportaje o nota periodística inherente a la nota roja. Esto fue una hazaña del régimen imperante en complicidad

con la partidocracia y los medios masivos de difusión. Pero, a la vez, esas páginas de la nota roja adquirieron un enorme valor que permiten la comprensión cabal de una sociedad, como bien lo dice Victoria Brocca:

En la reseña de estos crímenes no sólo se muestra la parte sombría del ser humano en el plano individual, sino también los límites y contradicciones de un orden colectivo, aún cuando tradicionalmente el género de la nota roja se haya circunscrito a la crónica de delitos de carácter individual y privado⁵⁸.

El *crimen* de Tlatelolco trascendió la nota roja policial y se instaló en todos los medios masivos de la época, eso sí, sin perder, su carácter sensacionalista, frívolo y vinculado a un crimen. Victoria Brocca al reseñar los crímenes de los sesenta dice:

Si bien a lo largo de esta década se cometieron numerosos crímenes, muchos de los cuales llenaron de horror a la población mexicana, ninguno habría de ser tan espectacular y despiadado como el perpetrado contra la multitud compuesta de jóvenes estudiantes, amas de casa, ancianos y niños reunidos la tarde del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, quienes al haberse congregado en ese sitio simplemente ejercían su derecho a manifestarse, convencidos de la existencia de las libertades civiles. Esa tarde se acabaron los mitos sobre el “milagro”[...] Las balas fueron más elocuentes que los discursos

⁵⁶ Immanuel Wallerstein, *La decadencia del poder estadounidense*, México, Era-Editores Independientes, 2005, p. 26.

⁵⁷ Vid. Ezequiel Maldonado, et al., *Memorial del 68: relato a muchas voces*, México, La Jornada, 1988. Hermann Bellinghausen cita a Cohn-Bendit: “Contrariamente a lo que se dice, ninguna de las personas del 68 se volvió ministro o presidente [...]. Mayo del 68 desgarró el paisaje tradicional de nuestras sociedades, las puso en movimiento [...]. Luego se desarrollaron los movimientos de mujeres, de homosexuales, ecologistas. Es el inicio de una puesta en tela de juicio de las tradiciones.” En “¿Fue traicionado el 68?”, *La Jornada*, 28 de mayo de 2018.

⁵⁸ Victoria Brocca, “La llama olímpica”, en *Nota Roja 60's. La crónica policiaca en la Ciudad de México*, México, Editorial Diana, 1993, p. 10.

oficiales sobre la democracia “a la mexicana” [...] Todo crimen involucra un fracaso, pues implica la incapacidad de apertura para el diálogo y el respeto[...] ello no sólo se aplica al ámbito privado de los intereses individuales [...] De la misma manera que se enjuicia al individuo ejecutor de un crimen, para continuar avanzando como sociedad, es indispensable que la justicia se aplique también con rigor a los crímenes de Estado⁵⁹

En el 68 olímpico, el movimiento estudiantil desplegó rebeldías y propuestas como el Pliego petitorio que demandó destituir a jefes policiacos y a granaderos, desalojo de las escuelas tomadas por el ejército federal y policía y organizó una impresionante marcha de más de 400 mil estudiantes que arribó a la Plaza de la Constitución. “Se trataba de la más combativa de las manifestaciones del movimiento que culminó con la desacralización del Zócalo y la inauguración de un nuevo tiempo”⁶⁰. Los voceros del Estado mexicano corearon:

complot contra México, manos extrañas, ajenas a nuestras tradiciones dirigen el movimiento. El secretario de gobernación, Luis Echeverría, declaró: El camino ascendente de la Revolución Mexicana se entorpece con la agitación y los disturbios⁶¹

Así, y después del liquidar al movimiento médico, de ocupar por el Ejército a la

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 137 y 157.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁶¹ E. Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, cit. por V. Brocca, *op. cit.*, p. 144.

Universidad de Sonora y a la Nicolaíta, la matanza de campesinos en Acapulco, el Sr. Presidente desplegó el espectáculo de “luz y sonido” al mismo tiempo que Ejército y policía se encargaban de reprimir.

Díaz Ordaz en su Informe de septiembre de 1968 pronostica y amenaza:

el desorden abre las puertas a la anarquía o a la dictadura [...] ya están dándose los pasos en conexión con las diferentes fechorías que han estado cometiendo, pueden incluir homicidios por omisiones en el servicio, asociación delictuosa, [...] procederemos en forma prudente pero vigorosa contra los responsables⁶²

Acto seguido, la masacre de las Tres Culturas y la detención de cientos de estudiantes a quienes se acusó por los delitos de invitación a la rebelión, daño en propiedad ajena, sedición, asociación delictuosa, ataques a los medios de información y a la autoridad, etcétera. Después del atardecer tlatelolca, y sin remordimiento alguno, con la convicción del deber cumplido, el tiranica señaló: “¡Por fin lograron sus muertos! ¡Y a qué costo! Y posiblemente asesinados por sus propios compañeros [...] fueron las balas asesinas de los jóvenes ‘idealistas’ disparando sus metralletas [...]”⁶³ Enrique Krause, cual biógrafo de Díaz Ordaz, cronista

⁶² Cit. por Enrique Krause, *El sexenio de Díaz Ordaz*, México, Clío, 1999.

⁶³ *Ibid.*, p. 88. En su etapa final, Díaz Ordaz se mostró tal cual, intolerante, racista y prepotente: “Se ha cumplido con este encargo como se debió cumplir [...]. Si algún día se ve, se verá y enhorabuena. Si no, me da lo mismo [...]. No busco el aplauso del pueblo, de la chusma, ni figurar en los archivos

del poder y de la clase dominante mexicana, anotó su visión de los hechos:

Por un corto tiempo, los estudiantes pensaron que el país era suyo. Pero aquella borrachera de júbilo contestatario, aquella explosión de energía parricida, aquella caricatura de la revolución instantánea, aquella desacralización colectiva de los símbolos patrios y nacionales, la bandera suplantada y las campanas de Catedral a vuelo, no les serían perdonadas por el sistema políticos mexicano [... sobre Díaz Ordaz apuntó:] sus decisiones partieron de una percepción bipolar de la política nacional: por un lado, la fuerza, la gravedad, la autoridad, la investidura, la majestad que sólo él encarnaba y representaba; por el otro, la amenaza de fuerzas oscuras, extrañas, que pretendían sembrar el desorden, la anarquía y el caos en el rompecabezas nacional. Ante la nación mexicana, Díaz Ordaz sólo ofreció la alternativa: con México o contra México.⁶⁴

Con el 68 mexicano floreció la alegría, el deseo de transformar el país, la participación lúdica como oradores juveniles, en la confección de carteles y volantes y la información a un pueblo receptivo y colaborador. Esa alegría fue incontenible en los festivales que organizó el comité Nacional de Huelga como el efectuado en Zacaten-co, *Festival de gala*, el 15 de septiembre con música folklórica y clásica, poesía social y pintura. Judith Reyes alegró diversas concentraciones con "Canción de los presos

políticos", "Corrido de la represión", "Las razones de Lucio", "Corrido a Camilo Torres". Judith Reyes "encarna la rebeldía y el activismo social, su razón de ser. Con Judith comprendemos la historia velada, los hechos ocultos, la otra cara de la Patria"⁶⁵ Por igual, la presencia de Amparo Ochoa y de Óscar Chávez con sus corridos y tributos a Macondo. Escuchamos a Los folkloristas y a Víctor Jara a José de Molina y Los Nakos, El mastuerzo y León Chávez Texeiro, genuinos representantes del canto latinoamericano contestatario. Se escribió sobre folkloristas y rockeros cual si hubiese un público en disputa.

El 10 de junio de 1971 es otra fecha luctuosa para un santoral que se teñía de sangre. Ese jueves de corpus los jóvenes volvían a salir a las calles y volvía el Estado mexicano a mostrar su faceta genocida. No se restañaban las heridas del 2 de octubre y ahora paramilitares le hacían el trabajo sucio a Luis Echeverría. Y al igual que en Tlaxi-cotlan, en San Cosme siguió la estela de impunidad. Tres meses después se organiza un festival rockero, ¿reminiscencia de Woodstock?, llamado "Festival de Rock y ruedas" que convocó a miles de jóvenes en Avándaro. Fue prohibido el rocanrol cuando los medios exageraran lo ocurrido en ese Festival; los rockeros se volvieron clandestinos. Los conciertos de rock buscaron refugio durante década y media en almacenes, bodegas, terrenos baldíos y en hoyos *funkys* de la periferia para sobrevivir. En nuestro país

de ninguna parte. Al carajo con el pueblo y con la historia [...]" p. 94.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 48 y 80.

⁶⁵ Liliana García Sánchez (portada del disco), *Alas de un canto libre. Tributo a Judith Reyes*, Ciudad de México, 2021.

el péndulo rockero ha tenido quien detenga su movimiento natural impidiendo que sus expresiones más duras y agrestes salgan del mundo *underground* durante gran parte de su historia.

A manera de epílogo

Con estos recuerdos del porvenir, intentamos recobrar un pasado que no clausuramos del todo y que nos pasa la cuenta. Bien lo dice Flores Galindo: “El pasado gravita sobre el presente y de sus redes no se libran ni la derecha ni la izquierda”⁶⁶. Un pasado que, en efecto, sigue gravitando en nuestra cultura, en nuestros pensamientos, en nuestra vida diaria. Aquella endeble certeza de haber enterrado sonidos musicales, olores, modas, y de estar en otra época no pasa de ser una ficción. Ese pasado nos interpela en las marchas, *2 de octubre no se olvida*, en las notas de una canción, en una melodía entrañable.

En ese aclarar el pasado, dijo Lezama Lima, que es fortalecer el presente, es vital rescatar la importancia político-cultural del 68 y valorar a un sector intelectual militante que luchó por una cultura genuina y por el común. Sectores que no transaron con el poder y mantuvieron una férrea intransigencia por sus ideales. Que vislumbraron la utopía que emergió en las pintas y el booteo, en las maratónicas asambleas y en las relaciones cotidianas. Cohn-Bendit señaló:

Contrariamente a lo que se dice, ninguna de las personas del 68 se volvió ministro o presidente [...] mayo del 68 desgarró el paisaje tradicional de nuestras sociedades, las puso en movimiento. Luego se desarrollaron los movimientos de mujeres, de homosexuales, ecologistas. Es el inicio de una puesta en tela de juicio de las tradiciones.⁶⁷

Ese pasado que marcó con fuego a toda una generación en las buenas y en las malas. En la rebeldía y el humor que desplegó esa juventud, en la desacralización del patriotismo y el rechazo a los valores tradicionales del sistema; pero también el estuendo, la energía desperdiciada, el ruido, el desplazamiento del goce musical por la potencia tecnológica. En esa época, como nunca antes el desenfreno de la comercialización y, la imposición de un colonialismo musical que no sólo impulsó la banalización de la actitud rebelde y contestataria que llevó a los íconos rockeros a la triste condición de mercancías. Muchos de nuestros músicos y bandas cayeron en el olvido, pero nos invitan a hacer un viaje, no alucinógeno sino puramente musical, para redescubrirlos(as) y volver a vibrar con el espíritu de aquel lejano y utópico año del 68. Simon & Garfunkel soprenden a todos con su canción *Sound of silence* que es fiel reflejo del desencanto generacional juvenil.

⁶⁶ Vid. Alberto Flores Galindo, *Los rostros de la plebe*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, p. 17.

⁶⁷ Citado por Hermann Bellinghausen, “¿Fue traicionado el 68?”, en *La Jornada*, México, 28/05/2018.

Bibliografía

Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*. Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982.

Acosta, Vladimir. *El monstruo y sus entrañas. Un estudio crítico de la sociedad estadounidense*. Caracas, Monte Ávila Editores, 2020.

Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.

Eco, Umberto. "El sonido y las imágenes". En *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona, Editorial Lumen, 1973.

Guarner, José Luis. *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano III, (1961-1992)*. Barcelona, Editorial Laertes, 1993.

Jara Villaroel, Cristina. *Mercantilización del Rock: Análisis de la industria cultural musical desde la teoría crítica*. Revista *Pequén*, 2011, vol. 1, núm. 1, Universidad del Bio Bio.

Krauze, Enrique. *El sexenio de Díaz Ordaz*. México, Editorial Clío, 1999.

Monsiváis, Carlos. "La naturaleza de la Onda". En *Amor perdido*. México, ERA-SEP, 1986.

Reynolds, Simon. *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires, Caja Negra.

Vargas, Gerardo y Miguel Ángel Gallo. *Historia del rock en historietas*. México, ASBE Editorial.

Vila, Pablo. "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales". En *Recepción artística y consumo cultural*. México, Conaculta-Juan Pablos, 2000.

Wolfe, Tom. *Ponche de ácido lisérgico*. Barcelona, Anagrama, 2000.

———. *Los años del desmadre. Crónicas de los 70*. Barcelona, Anagrama, 1979.

———. *En nuestro tiempo* (obra gráfica de T. W.). Barcelona, Anagrama, 1983.

Zappa, Frank y Peter Occhiogrosso. *La verdadera historia de Frank Zappa. Memorias*. Barcelona, España, Malpaso.

Metonimia y sinestesia en la psicodelia mexicana

CARLOS GÓMEZ CARRO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

A finales de los años 50 y hasta el 68 del siglo pasado, se había gestado una “rebelión de las masas” en México. En las costumbres, en las artes, en su cine, en la música. El rock and roll, surgido en los barrios negros de Estados Unidos, se manifiesta en el tiempo mexicano con algunas peculiaridades. Sus letras en español (*covers* libres y temas originales) abandonan, en gran medida, el clisé de la metáfora poética, para afianzarse en la metonimia y aun, en su psicodelia, en la sinestesia. Mensajes directos, sin ambages ni ambigüedades, que crean una rebelde, nueva y vigorosa cultura juvenil que habría de ser brutalmente reprimida por el Estado en el 68 mexicano.

Abstract

At the end of the 50's and until 68 of the last century, a “rebellion of the masses” had been gestated in Mexico. In customs, in the arts, in its cinema, in music. Rock and roll, which emerged in the black neighborhoods of the United States, manifests itself in 'Mexican times' with some peculiarities. His lyrics in Spanish (free covers and original songs) abandon, to a large extent, the cliché of poetic metaphor, to take hold in metonymy and even, in his psychedelia, in synesthesia. Direct messages, without caution, unambiguous, that create a rebellious, new and vigorous youth culture that would have to be brutally repressed by the State in The Mexican '68'.

Palabras clave: *covers* en español, rock mexicano, cine de la onda, metáfora, metonimia, sinestesia, música y poesía, el '68' mexicano.

Key words: covers in Spanish, Mexican Rock, 'de la onda' cinema, metaphor, metonymy, synesthesia, music and poetry, the Mexican '68'.

Para citar este artículo: Gómez Carro, Carlos, "Metonimia y sinestesia en la psicodelia mexicana", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 31-44.

En *La decadencia de Occidente* (1918),¹ Oswald Spengler concibe a la cultura –lo que los franceses suelen denominar civilización– como un ente orgánico. Esto es: las culturas nacen, se desarrollan y mueren como los seres vivos. Esto implica diversas consideraciones, entre ellas, la de que el organismo cultural se construye bajo una compleja ordenación de múltiples correspondencias entre sus órganos componentes, como sucede, precisamente, en un ser vivo. La música con su filosofía, la comida con sus ritos fúnebres, numen y poesía, amor y guerra, y así. Entradas (nacimiento) y salidas (muerte) de esos entes culturales orgánicos.

Esto permitió generar vertientes nuevas al momento de observar y analizar una cultura. Un poema integrado a la vida comunal, una melodía al espíritu de la época y como su leitmotiv. En el bosque o en el mar se vislumbraban las aspiraciones de un pueblo, lo mismo que en la arquitectura de sus ciudades y villas. El ser humano se veía multiplicado en el espejo de sus creaciones.

De ahí que fuera tan complicado situar, entre otros ejemplos, el significado del avizoramiento de las que serían las tierras americanas a finales del siglo xv. No había referentes (o se advirtieron mucho después en Occidente). Había que inventar el Nuevo Mundo, pues no existían los signos para denominarlo. El "descubrimiento" (o "encuentro"), que Todorov clasificaba en una vertiente particular sobre su significado: su cruda conquista (Todorov, 2007).² La palabra "descubrimiento" como un eufemismo elegante de una delirante, no siempre en su mal sentido, empresa de depredación. Y la "conquista", también, como describiera Paz, en un doble sentido, quizá más pleno y afectivo: avasallamiento y seducción. El conquistador quedaba seducido por las nuevas tierras y su gente. El azoro y ambición ante el "otro", pero también la atracción. Como Monsiváis se refiriera, simpáticamente, acerca de una visita a Madrid y su público: "me sentí descubierto". "Descubrir" se convirtió en una noción común de las tierras americanas y de sus habitantes, foráneos y nativos, ante un extraño espejo que dispersaba sus simetrías. El Nuevo Mundo se convirtió en una tierra

¹ Vid. O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Barcelona: Austral, 2012. Se trata de una intensa y metódica filosofía de la historia en dos volúmenes.

² Cfr. T. Todorov, *La Conquista de América. El problema del otro*, México: Siglo XXI, 2007.

en la que sus pobladores eran susceptibles de ser conquistadores o conquistados, colonizados y colonizadores, lo mismo que su entorno: descubrir, conquistar, inventar. La invención del Nuevo Mundo.

Y del Viejo Mundo partían bergantines con mujeres y hombres cargados de esperanzas, de encontrar fortuna y mejor vida, dejar limitaciones y miserias. Pero también de otros personajes arrumbados en las peores condiciones, extraídos de África como esclavos sobre los que se ceñía el infortunio. ¿Cuánto de sus viejos cantos y mitos podría reverberar en los nuevos espacios colonizados? ¿Cuánta de su visión del mundo se trasladaría a América? Y si muchas de esas travesías fueron registradas en múltiples documentos, más aún tenemos que inventar, descubrir: la de esos esclavos que, si bien les iba, sobrevivirían, primero, a la travesía del mar océano para ser esclavos en el Nuevo Mundo. El Nuevo Mundo era, muchas veces, una repetición del orden colonial del Viejo, la simetría era la misma. Las tierras americanas no fueron para ellos tierra de sosiego y esperanza, sino de calamidad reiterada. No solo se trasladó a las nuevas tierras la mirada de conquistadores en ciernes, sino de conquistados en tierras africanas, con un mundo de sueños en sus pieles a los que aún les falta una escritura que los inventara desde su perspectiva, más allá de Conrad y adláteres. Más al modo, quizá, de Ukawsaw Gronniosaw (c. 1705-1775) o Olaudah Equiano (c. 1745-1797).

Situados en el espacio americano, las diversas manifestaciones culturales traídas por los esclavos, masacrados e infamados, se expresaron lo mismo en su comida, en

el sincretismo de sus rituales, en su música y pensamiento. En lo relacionado con su música, la impregnaron decididamente de lenguaje y de su cuerpo, en una equivalencia desusada. Si la música era, en Occidente, una manifestación del alma, para ellos su letra era la expresión verbal de alegrías y desazones varias. El cuerpo se fusionaba en el alma. En el Brasil profundo, en las costas caribeñas, en la rivera del Golfo de México, adquirieron diversos ritmos, que desde Occidente se veían con algún sospechoso carácter de siniestras manifestaciones paganas y aun diabólicas.

En Occidente, la comunión entre música y verbo se había visto sin suficiente convencimiento, la música sacra de Occidente (el ‘Gloria’ de Vivaldi, digamos, exaltación pura del numen), algunas piezas aisladas, la coral 9ª Sinfonía de Beethoven, especialmente, lo habían intentado sin que evitaran ser el blanco de críticas de diversa laya. Wilde las resumía bien al declarar que la música no tenía ninguna relación con el idioma alemán, en una época plagada por el purismo estético. La música era el arte sublime por excelencia –el supremo misterio, le llamaría George Steiner;³ *Mysterium Tremendum*, acotaría, antes, Nietzsche– y transferirle letra solo ocasionaba una perturbación en su búsqueda de manifestación diáfana. La ópera, por supuesto. Pero la ópera se concibió

³ “La música solo irrumpe y provoca ‘impresiones enteramente originales’”. G. Steiner (), *Entrar en sentido*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, p. 144. *Apud*. Ronaldo González Valdés (2021), “Lidiar con lo inefable: Steiner, Cioran y la música”, <<https://circulodepoesia.com/2021/02/lidiar-con-lo-inefable-steiner-cioran-y-la-musica/>>.

como una síntesis de todas las demás artes. El 'bel canto', con el que se asocia la ópera no podría admitir más que una exaltación apolínea. Y la música negra es, por definición, dionisiaca.

Pero estas disquisiciones intelectuales no alteraban el mundo de la negritud americana, básicamente porque las ignoraban. Tanto así que lo pagano y lo sacro se encontraban indiferenciados en su carácter. Siglos de esclavitud y de marginación habían creado en la música un refugio no solo de sus almas y en la danza de sus cuerpos, sino de su identidad. Su orfandad en el Nuevo Mundo —que no era de ellos ni para ellos, aunque de ellos fuera también— se refugiaba en la entonación de ritmos semejantes a la exaltación de sus antiguas deidades, dentro de un sincretismo inevitable y heterodoxo. Esos esclavos harían su propio Nuevo Mundo. También lo inventarían hasta que el espejo de las simetrías los reflejara.

Si denotaban para el gentil y receloso occidental la expresión pura de la barbarie, explicación última que en Occidente les permitía a los colonizadores y esclavistas justificar su inhumanidad manifiesta, las expresiones musicales de la negritud americana habrían de exaltar, por tanto, lo que la música occidental deploraba como impuro. El cuerpo humano, por lo pronto.

Si el martirio del cuerpo era la expresión de la Voluntad superior del alma sobre el cuerpo para el ser occidental, la negritud se sentía a salvo de esos dilemas. Si en el mundo hegeliano, la razón era la arquitecta de la historia; para el mundo de la negritud, el cuerpo era la manifestación palpable de

lo divino. Una negritud que encontraba una simbiosis entre su liberación de la esclavitud de siglos con la libertad de sus cuerpos, expresión de los sentidos, con la divina oblea y su sangre. El cuerpo de ébano era la manifestación de la divinidad en la Tierra. Y el delirio su manifestación más profunda. El cielo era el espejo de su abismo.

Lo que habría de enfatizarse, especialmente, en el curso de la vida de los Estados Unidos de América a partir de sus dilemas frente a los bemoles de la esclavitud. Arrancada de sus orígenes terrestres africanos, la negritud más que asombrarse de su soledad ante el Cosmos, encontraba su continuidad con el numen en el ritmo de la fogosidad de sus cuerpos y su integración con los sonidos y letras surgidos de su alma corpórea. El *carpe diem* de su vitalidad rítmica habitaban sus sentidos. En el ritmo corporal y musical, dioses y humanos encontraban la comunión que el occidental solo hallaba en su flagelación ante la cruz. El Reino de este mundo estaría en el cuerpo y sus sentidos. Baile y melodía serían la dualidad de esta nueva música, y la letra, su concreción comunitaria.

A partir del siglo XIX, con el fin de la esclavitud formal promulgada en los Estados Unidos de América, surgiría con mayor plenitud las manifestaciones negras de su música, producto de su situación histórica y del sentido de sus vidas. Del ragtime (antecedente del jazz), al gospel (de influencia cristiana en el espíritu negro), jazz, soul (derivación secular del gospel) y el hip hop se difundieron con una enorme energía que cambió para siempre los sonidos de la música universal. El mundo musical contem-

poráneo nacía de la negritud. Pero es la invención del rock and roll el ritmo y estilo musical que culminaría toda esta nueva experimentación del que en su origen fue denominado Harlem Renaissance. Sus orígenes podríamos ubicarlos en el África subsahariana. El centro de un nuevo Renacimiento americano, impregnado de sentimiento y plenitud negra que contagiaría toda el alma americana y sus sentidos.

Sin embargo, el fenómeno del racismo, en el que se debate la potencia americana en esos días (y sigue vigente), sacude sus cimientos. En los años cincuenta del siglo pasado, la luminaria que exalta la nueva creación de la música negra denominada rock and roll lleva el nombre de Chuck Berry (Charles Edward Anderson Berry, 1926-2017). El primer cantante negro capaz de llegar a un público blanco y, por ello, romper las barreras raciales entre los jóvenes. Si

Elvis Presley fue la primera estrella del rock pop adolescente [para tranquilidad de las buenas conciencias], Berry fue su maestro teórico y genio conceptual, el compositor que entendió lo que los jóvenes querían antes de conocerse a sí mismos

según *The New York Times*.⁴

⁴ J. Pareles (2017), "Chuck Berry, el genio que definió la actitud del rock and roll", en *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/es/2017/03/18/espanol/chuck-berry-el-genio-que-definio-la-actitud-del-rock-and-roll.html#:~:text=Chuck%20Berry%20C%20quien%20con%20sus,Polic%3ADA%20del%20Condado%20de%20St>>

Es extenso hablar de toda esa historia rica en matices. De Bill Haley, quien sacara poco antes del primer tema de Berry (*Maybellene*) su popular melodía *Around the Clock*. Del mismo Elvis, ya famoso en esos mismos días, o Little Richard, otro endemoniado negro lleno de talento. Señalar que, como en el caso de Presley, se trataba de música negra interpretada por músicos y cantantes blancos, pero todo eso ya ha sido más o menos digerido a lo largo de la historia musical. El asunto es que esa música se trasladó, en algún momento, al otro lado de lo que Fuentes llamara "la frontera de cristal",⁵ a mediados del siglo pasado. La frontera de los "vecinos distantes"⁶ impregnó los deseos de aquellas generaciones de jóvenes mexicanos y hablantes del castellano de gestar una 'rebelión de las masas'.

De la metáfora a la metonimia

El rock, como final y genéricamente fue llamado (a pesar de diversos apellidos: roll, metálico, progresivo...), contrariaba una tradición centenaria de, con cierto encanto, ocultar en la metáfora el sentido de lo dicho por la poesía. La metáfora es la reina de los tropos poéticos, aquí y, quizá, en todas partes. Y aunque puede alegarse con buenos argumentos (y así se ha hecho) que todo sustantivo es necesariamente una metáfora, pues sustituye a un objeto "real" con un término verbal. Aun así, lo cierto

⁵ Vid. C. Fuentes, *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*, México: Alfaguara, 1995.

⁶ Cfr. A. Riding, *Vecinos distantes: un retrato de los mexicanos*, México: Joaquín Mortiz/Planeta, 1984.

es que también el lenguaje metafórico necesita y demanda una “interpretación de lo que “oculta”. Para el estructuralismo, la metáfora es un “indicio” cuyo sentido debe buscarse fuera del texto, a diferencia de la metonimia, que tiene su comprensión en el sintagma mismo. De ahí que el rock and roll se sienta en la piel, antes que en el espíritu. En esto consiste la eficacia de trasladar el peso de la metáfora a la metonimia.

Por otra parte, se ha hecho casi una tradición ubicar la poesía como un proceso metafórico y la prosa, como un desgaje metonímico. ¿Qué pasaría si la metáfora, en la poesía, pierde su disfraz que oculta su sentido y en el significado predomina la metonimia? Aparece una rebelión literaria que comulga como nunca con los sentidos. Eso es, también, el rock. Y en castellano fue, además, un acto de subversión. Los jóvenes crearían su poesía. ¿En qué dirección? Veamos.

En *La nueva música clásica*, José Agustín (rockero de corazón y acción) solo considera una banda en español entre sus registros, Los locos del Ritmo.⁷ Una banda asentada en sus orígenes en el norte del país y que había incursionado en un concurso de rock en la “urbe de hierro” y ganado el segundo lugar (en el show de Ted Mack).⁸ Su canción de ese momento era muy explícita, es decir, muy metonímica:

Yo no soy un rebelde sin causa
Ni tampoco un desenfrenado

⁷ Vid. José Agustín, *La nueva música clásica*, México: Universo, 1985.

⁸ G. Zamora (2013). *Bienvenidos*, <<https://loslocosdelritmo.wordpress.com/>>.

Yo lo único que quiero es bailar rock and roll
Y me dejen vacilar sin ton ni son...
¡Ay! Y que me dejen vacilar sin ton ni son

Una exigencia predomina en sus anhelos, liberarse, de una vez por todas, del corsé de la metáfora: “vacilar sin ton ni son”. Aquí no hay son que valga. “Vacilar” es ir de aquí a allá y de vuelta. Desenmascarar lo “oculto”, sin el truco mágico de la metáfora. Nada de que “tu párvula boca / que siendo tan niña / me enseñó a pecar”, como de manera magnífica apunta Agustín Lara en uno de sus boleros. En donde, necesariamente, debemos “traducir” lo oculto. “Párvula”, quizás quiere decir inmaculada, virgen; enseñar a “pecar” es felación, casi sin duda. ¿Por qué no es posible decirlo abiertamente? Para algunos no sería poético, y hasta enfermizo (la relación de una púber y un hombre maduro). De modo que “poético” se entiende, en ocasiones, como el arte de ocultar el sentido. O bien, mostrarlo de manera “sugerida”. En el verso “puro” esto es regla: ocultar. Al mostrarse la rima del verso, se oculta su sentido. Escribe Lorca (“La casada infiel”): “Sus muslos se me escapaban / como peces sorprendidos, / la mitad llenos de lumbre, / la mitad llenos de frío. / Aquella noche corrí / el mejor de los caminos, / montado en potra de nácar / sin bridas y sin estribos”. ¿Qué es correr “el mejor de los caminos”? Bueno, muy posiblemente la “penetración” del hombre en el cuerpo de la amada, de la amante, y su culminación orgásmica (“corrí / el mejor de los caminos”). Los dos desnudos: “sin bridas y sin estribos”. Pero decirlo con franqueza no es “poético”. Hacerlo es, casi siempre, salirse del terreno que atribuimos

al arte apolíneo. ¿Mentiras verdaderas o verdades mentirosas?

La fuerza dionisiaca del canto negro es innegable, aunque nunca se haya hecho un manifiesto. La irrupción que esto significó en la canción tradicional mexicana, plena no solo de “romanticismo”, sino de convicciones definitivamente metafóricas, fue un choque cultural que no duró mucho tiempo. Sobre esta rebelión se cernían los más abyectos despropósitos.

La oda inglesa

Por supuesto, el hallazgo de la música negra no solo alteró los cimientos de la música estadounidense, la psicodelia musical (sinestesia de los sentidos y alteración del tiempo regular) arribó con una fuerza inusitada al Reino Unido. Más allá de estar separados “por una lengua común”. como sentenciaran Wilde y algunos más, el idioma facilitó el traslape. Más allá de Jimmy Hendrix (residente un tiempo en el Reino Unido), la guitarra y requinto estadounidense más alucinante que ha concebido el planeta del rock, la aparición de sectarios como los Stones, Beatles, Yardbirds, Animals y demás bestezuelas rockeras, animarían sus propias distopías. Lo primordial no era el bel canto, sino la distopía psicodélica (los franceses la llamaron “la imaginación al poder”). Y de eso se llenaron las bocas y oídos de todo el mundo, y las pieles. De todo ello se puede escarbar más material de lo que aquí se propone. Baste sugerir que en los años cincuenta y sesenta surgen los jóvenes en la historia, es decir, como modeladores de su devenir, y sus utopías y distopías son, des-

de entonces, las dominantes. Una de esas bandas se denominó The Kinks. El surtido era muy variado y delirante en ambos lados del Atlántico (Janis Joplin, Jim Morrison, Santana...). Difundió algunos discos con su respectivo éxito en los Stended y Long Play de la época (discos de vinilo). Su distopía alteraba, en este caso específico, el orden común de la heterosexualidad sagrada en una rola de nombre *Lola* (Ray Davies y The Kinks, 1970). Un nombre de mujer que ya aludía de una forma lateral al de la protagonista de una novela del escritor de origen ruso Vladimir Nabokov, que poco antes había causado un especial furor por su tema (el enamoramiento de un hombre maduro de una púber, lo ya dicho de la canción citada de Lara): *Lolita* (1955).⁹ La letra de la canción del grupo inglés dice lo siguiente:

I met her in a club down in old soho
Where you drink champagne
And it tastes just like cherry-cola c-o-l-a cola.
She walked up to me and she asked me to
dance,
I asked her name and in a dark brown voice
She said Lola l-o-l-a Lola lo-lo-lo-lo Lola.
Well I'm not the world's most physical guy
But when she squeezed me tight
She nearly broke my spine
Oh my Lola lo-lo-lo-lo Lola.
Well I'm not dumb but I can't understand
Why she walked like a woman
And talked like a man
Oh my Lola lo-lo-lo-lo Lola lo-lo-lo-lo Lola.

⁹ V. Nabokov, *Lolita*, Barcelona: Anagrama, 2016.

Well we drank champagne
 And danced all night under electric candlelight
 She picked me up and sat me on her knee
 And said dear boy won't you come home with me?
 Well I'm not the world's most passionate guy
 But when I looked in her eyes
 Well I almost fell for my Lola
 Lo-lo-lo-lo Lola lo-lo-lo-lo Lola
 Llo-lo-lo-lo Lola lo-lo-lo-lo Lola
 I pushed her away

I walked to the door
 I fell to the floor
 I got down on my knees
 Then I looked at her and she at me
 Well that's the way that I want it to stay
 And I always wanted to be that way for my Lola
 Lo-lo-lo-lo Lola.
 Girls will be boys and boys will be girls
 It's a mixed up muddled up shook up world
 Except my Lola
 Lo-lo-lo-lo Lola.
 Well I left home just a week before
 And I'd never ever kissed a woman before
 But Lola smiled and took me by the hand
 And said dear boy I'm gonna make you a man!
 Well I'm not the world's most masculine man
 But I know what I am and I'm glad I'm a man
 And so is Lola
 Lo-lo-lo-lo Lola lo-lo-lo-lo Lola
 Lo-lo-lo-lo Lola lo-lo-lo-lo Lola...

Un chico asiste a un bar y queda impresionado por una chica de voz varonil. Vaya. Advierte que no solo es su voz, sino todo lo demás, pero viste como una chica, una muy fuerte chica, un travesti. Alguna distancia quiere, pero lo que hace es tropezarse y

quedar a los pies de esa Lola tan masculina, tan femenina. Y descubre que ahí, a los pies de esa dama es donde tiene que estar, donde quiere estar. Para esos jóvenes, la sinestesia literaria y psicodélica no consiste solo en la alteración de los sentidos, ver con los oídos o escuchar con los ojos, sino en desvirtuar todo el orden establecido. El Orden.

De la oda al relajo

En tanto, los rockeros mexicanos toman las rolas en inglés y hacen *covers* donde dicen lo que quieren, no lo que deben: en eso consiste su rebelión. Unas letras donde surge un feminismo peculiar, en el cual (a diferencia del machismo predominante en el país) las mujeres toman para sí los símbolos del poder. Un matriarcado en ciernes. Los Locos del Ritmo nos siguen persuadiendo con esas letras en donde la metáfora es sustituida por una metonimia persistente: "Esa chica alborotada, es un poquito alocada / Y si acaso tú la buscas te dirá que tú le gustas / Es mi chica alborotada y nunca cambiará / Si la miras caminar te pones a temblar / falda a la rodilla / ¡Ay!, qué pantorrillas / Au au au". Y un requinto, a la vez, herencia del empleado por los tríos nativos y del rock importado. El sentido es directo, sin mediación metafórica. Una chica alborotada que te toma sin recato ni mediación alguna, y ese es su encanto. Su rebelión y la de su época y generación.

Su influencia en la poesía establecida de la época fue poca y diferida, lateral. Un ejemplo mayor, y purista, fue la experimentación que hiciera Tomás Segovia con unos

sonetos que llamó, en un principio, “votivos”. En los cuales renovaba, en un erotismo diáfano, metonímico, las formas tradicionales del soneto que parecía anclado en otra época y que el poeta refrescaba con cierta enérgica y maravillosa insolencia. Un ejemplo:

III

Entre los tibios muslos te palpita
un negro corazón febril y hendido
de remoto y sonámbulo latido
que entre oscuras raíces se suscita;

un corazón velludo que me invita,
más que el otro cordial y estremecido,
a entrar como en mi casa o en mi nido
hasta tocar el grito que te habita.

Cuando yaces desnuda toda, cuando
te abres de piernas ávida y temblando
y hasta tu fondo frente a mí te tiendes,

un corazón puedes abrir, y si entro
con la lengua en la entraña que me tiendes,
puedo besar tu corazón por dentro.

No es que se evite la metáfora, sino que el efecto metonímico es lo que encausa la sobriedad técnica del poeta. El efecto no es distante del que buscaban rockeros nativos y foráneos: una sinestesia de los sentidos en el que las cosas nombradas son lo mismo que parecen. Anulaba, de tajo, la distinción entre ser y parecer. La sinestesia es eficaz y

la forma casi inmóvil del soneto en renovada con inusitada eficacia por Segovia.¹⁰

Había una ola mexicana, pero que solo habitaba, básicamente, los territorios de la patria suave. Pero con eso tenía. La idea era alejarse, y en eso coincidía con la música negra del rock, de las ideologías dominantes (aunque también fuese una ideología), pues se oía el peligro que no tardaría en aparecer. Nada de enfrascarse en lucha de clases o de asirse a las bondades de la democracia capitalista, había que evadir esas disputas y disfrutar de lo que “sí se pudo”. Coincidía o se amoldaba con esa condensación de saber que implicaba lo que Jorge Portilla denominó la fenomenología del relajo:¹¹ La solemnidad que se evade con el chascarrillo inopinado, la burla desdeñosa, la desfachatez desnuda. Sus temas son el vacile de la vida cotidiana, y su lirismo es el de los cuerpos reunidos (“Mi amor, Corina, es para ti”). Uno de esos grupos, Los Rockin’ Devils, interpretaban su “Perro lanudo”, traducción libre, desfocalizada, de una canción de Mickey Lee Laney, Shaggy Dog (1964):

Cada vez que yo voy a tu casa por ti
Se me acerca tu perro y viene a mí
Ese perro lanudo que empieza a ladrar
Le digo: “baja tus patas, que me das mucha lata”
Quítate ya de aquí, perro lanudo
Déjame estar solo con mi novia
Si te quitas de aquí te doy un hueso, sí

¹⁰ T. Segovia, “Cinco sonetos votivos”, en *Plural*, México: *Excelsior*, 1975.

¹¹ J. Portilla, *Fenomenología del relajo*, México: FCE, 1984.

Oye perro lanudo que empieza a ladrar
 Le digo que se calle y ladra más
 Ese perro lanudo, déjame en paz
 Le digo: "baja tus patas, que me das mucha
 [lata"

Quítate ya de aquí, perro lanudo
 Déjame estar solo con mi novia
 Si te quitas de aquí te doy un hueso, sí
 Quítate ya de aquí, perro lanudo
 Déjame estar solo con mi novia
 Si te quitas de aquí te doy un hueso, sí
 Pero, eh-eh-eh, eh-eh
 Eh-eh-eh, eh-eh
 Pero, eh-eh-eh, eh-eh, oh, yeah
 Pero, eh-eh-eh, eh-eh
 Eh-eh-eh, eh-eh
 Pero, eh-eh-eh, eh-eh, oh, yeah
 Pero, eh-eh-eh, eh-eh

La traducción literal del *cover*, poco que ver con su original, donde un pájaro no es un pájaro, Un perro es un sucio perro, y un sucio perro que es como una rana, un tronco, un falo. Metáforas, pues. Pero en la letra en castellano se vuelve el encuentro con la novia y su perro chaperón que evita que estén a solas. No pretende trascender con la letra y ser ritmo puro, y es ahí donde trasciende la melodía. Su ideología, pues, es la del relajó. Nada de "Polvo serán, mas polvo enamorado" (Quevedo) o "A mis soledades voy, de mis soledades vengo" (Lope de Vega), "quiero minar la tierra hasta encontrarte" (Miguel Hernández), "Me gusta cuando callas porque estás como ausente" (Neruda), "Ayer naciste y morirás mañana" (Góngora), "Volverán las oscuras golondrinas" (Bécquer). Otro mundo que no es la trascendencia, sino la vida misma. La

idea es deshacerse de un lanudo perro para poder estar, al fin con la novia y gozar del instante perpetuo. El fin de la poesía es un nuevo comienzo.

La transgresión a los signos del poder y el poder a la basura de la historia, en donde lo único real es el relajó. Un relajó que tiene, popularmente, otro nombre: echar desmadre. Y eso no lo soportó el poder y su ideología del sometimiento. La rebelión de los pies en movimiento era intolerable, sobre todo, porque no la inventó un Vasconcelos o un Novo. Surgía de las entrañas profundas del mestizaje. Canciones puñeteras. En 1966, José Agustín hace el guion y las letras de una película "intrascendente": *Cinco de chocolate y uno de fresa* (Carlos Velo, 1966). Las letras son irreverentemente anodinas y crepusculares. La estrella de la cinta es la, entonces, llamada "novia de México", Angélica María, fresa como la más, pero curiosa con los hongos psicotrópicos en la cinta. En lo personal, me parece es una de las dos películas rescatables del cine mexicano de los sesenta, la otra es *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1967),¹² cuando la llamada "época dorada" del cine mexicano sufría una debacle pavorosa y preludia el cine de ficheras.¹³ La historia de *Cinco*

¹² J. Ibáñez (1967), *Los caifanes* (película completa), <<https://www.youtube.com/watch?v=SGIZaH4aFWs>>.

¹³ Hay que agregar, sin duda, *El gallo de oro* (1964). Película crepuscular de la época dorada del cine mexicano. Grandiosos los protagonistas (Lucha Villa, Ignacio López Tarso, Narciso Busquets), la impecable dirección de Roberto Gavaldón y, claro, el soberbio argumento homónimo de Juan Rulfo. La adaptación cinematográfica fue de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez.

de chocolate y uno de fresa es simple y simpática, sin dejar de tener el título su doble sentido (Brenda/Esperanza, interpretada por Angélica María, es una novicia, Esperanza, con una personalidad oculta de tonos contestatarios, Brenda, lo que le da un sabor especial a la cinta). Esperanza está a punto de ofrecer sus votos. Curiosa como es, y absolutamente cándida, roba unos hongos de Oaxaca que le han enviado a una de las monjas encargadas de la cocina del convento donde habita. Los prueba y sufre goza el cambio hacia su otra personalidad tremebunda, oculta, que se hará llamar Brenda. Una chica reventada que decide, por las noches, conquistar la Ciudad de México. Se mete a la fiesta, sin invitación, de unos riquillos de la zona de San Ángel y les dice, musicalmente, sus verdades de manera mordaz y crítica, mientras baja una ostentosa escalera, vestida de manera sexi, a diferencia de su atuendo de monja, con un público vestido de rigurosa etiqueta. Les canta:

Fiesta de sociedad¹⁴

Es preciosa la casita
Y la gente
Presente y formal
Que hay aquí:
¡Sus prejuicios tan hipócritas me enferman!
¡Su dinero y sus costumbres me dan risa!
¡Lucen falsas siempre todas sus sonrisas!
¡Qué triste sociedad!

¹⁴ Angélica María (1967), "Fiesta de sociedad" (letra de José Agustín), <https://www.youtube.com/watch?v=Q7_t4e2SnsU&t=38s>.

Les ofrezco mi desprecio
Y deseo se destruya
Su cruel mundo
Decadente, triste y fugaz...

Los juniors, entusiasmados hijos de papi, deliran con los desplantes de la bella y deciden seguirla hasta los confines del mundo: han encontrado un sentido a sus vidas, más allá de esperar heredar las fortunas y empresas familiares. Y, como en el *Dr. Jeckill y Mr. Hide*¹⁵ (de la que es la cinta una variante mexicana),¹⁶ al pasar el efecto de los hongos regresa a su vida cotidiana en el convento, de día. Las letras de José Agustín, tocadas por la banda de los Dug Dugs son, decididamente psicodélicas, sinestésicas:¹⁷

Los fillos del sol

Si pudiera sentir
La luz que habla por ti
Tal vez los fillos del sol
Podrían llenar tu canción.
No hay paredes sin fin
Ni hay un mundo de sal,

¹⁵ Vid. R. L. Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, México: Austral, 2021. (Publicada originalmente en 1886.)

¹⁶ Recordar, para el caso, la versión de la novela de Stevenson que hiciera en 1963 (estrenada en el 64) Jerry Lewis (*The Nutty Professor*). Un opaco profesor revela su audaz personalidad con la ingestión de una sustancia que él mismo inventa. En el caso de la comedia mexicana, es en una mujer donde opera la metamorfosis.

¹⁷ Angélica María (1966), "Los fillos del sol" (letra de José Agustín), <<https://www.youtube.com/watch?v=5d-FTtFlh9A>>.

Tú irás cambiando tu ser,
Limando tu ser, tú irás.

Poco a poco
Tus miserias se deshojan,
Llamaradas verdeazules
Te agigantan,
Ese hielo
Que antes era una mortaja
Es fuego, te lo doy...

Desde hoy el mar se encendió,
Desde hoy la paz es pasión,
Desde hoy las voces serán,
Las luces serán,
Tus cielos serán,
Tus mundos serán
Y todo lo que eres tú será...

Una letra extraña para el medio mexicano. Extraña y psicodélica. Quiere despojarse, entre "llamas verdeazules", de los antiguos atavismos y su canon. Más que metáforas, como se ha indicado, es plena de sinestesias. Las miserias son hojas deshojadas, de las que la heroína (no el polvo) de la película se deshace para ser ella misma. Su naturaleza no es el ser callado de una monja, sino la chica alborotada que se la pasa en el relajo y en busca de nuevas y delirantes jaladas (Angélica María experimentaría con la misma dualidad en otra película posterior: *La verdadera vocación de Magdalena*, Jaime Humberto Hermosillo, 1972). Ser realmente ella: un "cambio de piel". La sinestesia, podría decirse, es clave de toda psicodelia. Una melodía influida, en este caso, más por el rock inglés al estilo de *Lucy in the Sky with Diamonds* (1967) o *I Am the*

Walrus (1967). Además de las drogas de diverso calibre. Extraña metamorfosis, pues anuncia un cambio de mentalidad que en la sociedad mexicana no llegó a fructificar. ¿Por qué?

México: Olimpiadas de 1968

Había furor en ese tiempo mexicano, circular. Se olía, casi, el gran salto hacia el mañana. Y es que la psicodelia no desplazó al bolero ni a las rancheras. La Sonora Santanera estaba en su clímax, lo mismo que el mambo de Pérez Prado. Policromía sonora. ¿Entonces? El mundo era un laberinto de naipes. El asesinato de John F. Kennedy, en 1963, y el ascenso de su vicepresidente (principal sospechoso del magnicidio), Lyndon B. Johnson, el hombre del complejo militar-industrial de EE. UU., se haría cargo de romper los platos. Uno de sus agentes en México, según supimos después, dispondría del mando presidencial en 1964.¹⁸ Tomaba, así, forma la carambola en México (y en el resto del planeta). Gustavo Díaz Ordaz, un psicópata, confidente de Winston Scott, el agente de la CIA en México, con el que compartía, convencido, la convicción de que el Movimiento Estudiantil de 1968 era inspirado en la Habana y Moscú. Y sus adláteres otro tanto. Antes, en agosto de 1965, se advertirá de modo sintomático, estaba programada una visita a Ciudad de México del grupo inglés The Beatles, grupo que ya causaba un furor planetario. El regente

¹⁸ Vid. J. Morley, *Nuestro hombre en México: Winston Scott y la historia oculta de la CIA*, México: Penguin Random House, 2011.

de la ciudad, Ernesto Uruchurtu, canceló la visita: “eran un mal ejemplo para la juventud”.¹⁹ ¿Mal ejemplo? Y eran de los mejor portados. Éramos gobernados por un grupo de paranoicos aleccionados por la CIA. El año anterior, cuando Díaz Ordaz fue “electo” presidente de México, se inició la brutal clausura cultural del país que se había instaurado desde fines de los años 50, hasta ese entonces, esa rebelión de las masas juveniles ante el poder y sus signos. Los programas de rock and roll languidieron en la televisión (Discos Orfeón). Las chicas a go-gó, desaparecidas. Los cantantes de las bandas se hicieron solistas (y fresas), en el mejor de los casos (Enrique Guzmán, César Costa). Díaz Ordaz le confesaría en una entrevista, años después, a Julio Scherer, uno de los mejores periodistas de México, que el presidente de México gobernaba en un “ring sin cuerdas”: no podía caer y había que tumbar, se entiende, a quienes intentaran hacerlo.²⁰ Y él estaba seguro de que esos jóvenes lo podían, y querían, tirar de su ring imaginario. En el 68 culminaba todo un cúmulo de desencuentros entre los jóvenes y ese gobierno de psicópatas. Las manifestaciones psicodélicas las veía como una amenaza “extranjizante”, una neocolonización cultural. La Patria estaba en

riesgo ante los nuevos bárbaros del Norte. Había que hacer algo, y fuerte. Se hizo.

En *El laberinto de la soledad* (Cuadernos Americanos, 1949), Paz había diagnosticado al “mexicano” como un ser cerrado.²¹ Abrirse (como esos jóvenes de la ‘onda’ intentaban), sentencia el poeta en este volumen, es, para el mexicano, un rasgo de debilidad; es más, las mujeres eran inferiores –desde esta perspectiva– porque estaban “abiertas” por naturaleza. Díaz Ordaz no podía “abrirse” a las demandas estudiantiles de esos aciagos días pues hacerlo era mostrarse débil y caer en ese cuadrilátero sin cuerdas que era la presidencia de México. Tenía que ser un patriota y reprimir, según él, a la juventud mexicana y lo hizo. En realidad, el “diazordacismo” fue la variante mexicana y diluida y feroz del macartismo gringo.

La Plaza de las Tres Culturas fue el escenario idóneo de ese moderno y ancestral sacrificio humano. El tiempo se hacía transparente, así como sus símbolos. Al menos así se dejaba ver en uno de sus poemas, acerca de esa matanza, Octavio Paz, quien, es sabido, renuncia a la embajada de México en la India, a causa de esa matanza.

(Los empleados
municipales lavan la sangre
en la Plaza de los Sacrificios.)²²

¹⁹ Infobae (2022), “The Beatles: el día que un regente de México canceló su concierto por considerarlos un mal ejemplo”, <<https://www.infobae.com/america/mexico/2022/01/16/the-beatles-el-dia-que-un-regente-de-mexico-cancelo-su-concierto-por-considerar-los-un-mal-ejemplo/>>.

²⁰ Vid. J. Scherer García, *Los presidentes*, México: Penguin Random House, 1986.

²¹ Vid. O. Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid: Cátedra, 2015.

²² O. Paz, “Intermitencias del Oeste (3)”, *Ladera este*, México: FCE, 1969.

El silencio que siguió no logró romperlo la gritería de los Juegos Olímpicos de aquel año celebrados en México. La fiesta en medio del luto. Los mariachis callaron, pero también las baterías y requintos. La efervescencia creativa se refugió en las individualidades. Tan ciertas y necesarias, pero ese arte colectivo que generó el rock por un momento en México, pleno de metonimias y sinestesias psicodélicas fue eclipsado, liquidado, por un charco de sangre proferido desde el poder. Y algunos aún añoran con nostalgia esos días en el que un fajador grotesco lidiaba imaginariamente en un ring sin cuerdas. ¿Volverá esa resiliente “rebelión de las masas” juvenil a manifestarse una vez más en México? Quizá.

Fuentes referidas

- Angélica María (1967), “Los fillos del sol” (letra de José Agustín). <<https://www.youtube.com/watch?v=5d-FTtFlh9A>>.
- Angélica María (1967), “Fiesta de sociedad” (letra de José Agustín). <https://www.youtube.com/watch?v=Q7_t4e2SnsU&t=38s>.
- Fuentes, C. (). *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*. México: Alfaguara, 1995.
- Ibáñez, J. (1967), *Los caifanes* (película completa). <<https://www.youtube.com/watch?v=SGI ZaH4aFWs>>.
- González Valdés, R. (2021). “Lidiar con lo inefable: Steiner, Cioran y la música”. <<https://circulodepoesia.com/2021/02/lidiar-con-lo-inefable-steiner-cioran-y-la-musica/>>.
- Infobae. (2022) “The Beatles: el día que un regente de México canceló su concierto por considerarlos un mal ejemplo”. <<https://www.infobae.com/america/mexico/2022/01/16/the-beatles-el-dia-que-un-regente-de-mexico-cancelo-su-concierto-por-considerarlos-un-mal-ejemplo/>>.
- José Agustín, *La nueva música clásica*, México: Universo, 1985.
- Morley, J. *Nuestro hombre en México: Winston Scott y la historia oculta de la CIA*. México: Penguin Random House, 2011.
- Nabokov, V., *Lolita*, Barcelona: Anagrama, 2016.
- Pareles, J (2017), “Chuck Berry, el genio que definió la actitud del rock and roll”, en *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/es/2017/03/18/espanol/chuck-berry-el-genio-que-definio-la-actitud-del-rock-and-roll.html#:~:text=Chuck%20Berry%2C%20quien%20con%20sus,Polic%C3%ADa%20del%20Condado%20de%20St>>.
- Paz, O. *El laberinto de la soledad*, Madrid: Cátedra, 2015.
- Portilla, J. *Fenomenología del relaxo*. México: FCE, 1984.
- Riding, A. *Vecinos distantes: un retrato de los mexicanos*. México: Joaquín Mortiz/Planeta, 1984.
- Scherer García, J. *Los presidentes*. México: Penguin Random House, 1986.
- Segovia, T. “Cinco sonetos votivos”, en *Plural*, México: Excélsior, 1975.
- Spengler, O. *La decadencia de Occidente*. Barcelona: Austral, 2012.
- Stevenson, R. L. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. México: Austral, 2021.
- Todorov, T. *La Conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI, 2007.
- Zamora, G. (2013). “Bienvenidos”. <<https://loslocosdelritmo.wordpress.com/>>.

Si no das el trancazo tú. Del paradigma anglofílico al “multicultural” en el rock hecho en México

JOSÉ HERNÁNDEZ RIWES CRUZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

El presente artículo es un análisis de los factores que influyeron en el rock hecho en México que, aparentemente, lo llevaron a ser creado en inglés en lugar de español, así como a evitar la fusión con los géneros musicales más populares del país durante tres décadas; desde su salida del gusto masivo a finales de los años 60 hasta el regreso al mismo a finales de la década de los 80. El trabajo observa cómo esta preferencia es una especie de fantasma mediático instalado en algunos imaginarios de la Ciudad de México, pero que en realidad, en la vida cotidiana de los miembros de las distintas escenas que conforman el rock hecho en esta ciudad, dista mucho de ser un hábito duro en la creación como en la escucha del género.

Abstract

This article is an analysis of the factors that influenced the rock made in Mexico, apparently, this led it to be created in English instead of Spanish to avoid the fusion with the most popular musical genres of the country for three decades; from its decay from the mainstream in the late 60s until its reincorporation to it, in the late 80's. The work observes how this preference is a kind of media ghost installed in some of the imaginaries in Mexico City, and that instead, in the daily life of the members of the different scenes that assemble rock made in this city, this notion is far from being a hard habit in the creation as well as in the listening of the genre.

Palabras clave: Rock mexicano, lengua Inglesa, música, Estudios Culturales.

Key words: Mexican rock, English language, Music, Cultural Studies.

Para citar este artículo: Hernández Rives Cruz, José, “Si no das el trancazo tú. Del paradigma anglofílico al ‘multicultural’ en el rock hecho en México”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 45-60.

“El rock debe cantarse en inglés” es una de las máximas que imperan en la Ciudad de México en uno de los nichos de la escena¹ que consume *rock* y sus géneros relativos². Dicha perspectiva comparte espacio con otros puntos de vista que tratan de definir qué es y cómo debe ser vivido el *rock* tanto por sus creadores como por sus consumidores.

¿Cuándo comienza a propagarse esta idea? Es difícil saberlo. La llegada del *rock and roll* al país y, por supuesto, a la Ciudad no implicó que su desarrollo y sus usos y costumbres fueran iguales a los de Estados Unidos, su lugar de origen. Al respecto, Patricia Godes se pregunta “¿qué significa el *rock*?” y comenta: “Es un misterio insondable para la generación sin idiomas que lo recibió [...]. No nos olvidemos, pues, de que partimos de la incompreensión hacia lo extranjero, general y recalcitrante.”³

¹ Se llamará escena a un grupo de personas compuesto por creadores, productores, críticos y público afiliados a un género musical.

² Una discusión bizantina entre, dentro y fuera de las escenas rockeras y de otros géneros es definir qué es rock, qué géneros se asocian con él, qué subgéneros entran o se salen de él, o cuáles no deben ser considerados afines, y un largo etcétera. Jorge Bunsen, en su blog *Malnacido* comenta lo siguiente al respecto:

Los géneros musicales sirven para dos cosas:

1) Catalogar discos en las tiendas.

2) Catalogar a los adolescentes en la secundaria. (octubre, 2007)

Por lo mismo, cuando se mencione el *rock* como género musical deberán considerarse los géneros que están “más definidos” y se asocian con él. ¿Cómo se puede saber cuales son? Una respuesta está los carteles de los festivales masivos previos al año 2000, en donde compartían escenario grupos y solistas de *rock*, *folk*, *reggae*, *hip-hop*, etc. A partir de este milenio los carteles se han abierto a otros géneros (hecho que es parte del análisis del presente trabajo) y la definición vuelve a ser muy subjetiva.

³ Godes, P., *Alaska y los Pegamoides. El año en que España se volvió loca*, col. Lado B. España: Lengua de Trapo, 2013, p. 72.

A partir de esta cita se resaltan algunas ideas interesantes en torno al *género*: 1) se canta en una lengua distinta al español y en los años cincuenta era mucho menos familiar que ahora. Esto establece un obstáculo en la comunicación; 2) desde que el género se bautiza como *rock and roll* y se difunde mediáticamente, trae consigo una carga para-musical con una semiótica, discursos y conceptos bastante complejos para un público que percibe la música como entretenimiento (por lo general se trata del *gran público*⁴). Por otro lado, un *público especializado* en el género que da pie al desarrollo de una escena se forma a partir de la traducción, la adaptación y la apropiación. Esto es lo que Godes denomina como “la incompreensión hacia lo extranjero”.⁵ De esta manera se establece un mundo muy particular en donde el “deber ser” en la Ciudad de México⁶ corresponde a un espejismo que se genera a través de quienes filtran los productos que pertenecen al *rock* desde y para Estados Unidos y después para el resto del mundo y en el resto del mundo. Todo mezclado con el contexto local.

A lo largo del desarrollo de la *gran escena* rockera de la Ciudad de México ocurrió que el supuesto “deber ser” se complementó, sobre todo, con las manifestaciones del género en países angloparlantes, principal-

mente Estados Unidos e Inglaterra⁷. Pero esto no sólo ocurrió en México, sino en otras latitudes también. Grace Morales se pregunta en el caso de España respecto de qué es un “auténtico” miembro de la escena rockera:

Pero ¿en qué consistía ser ‘auténtico’?. No queda muy claro. Todo era una cuestión relativa de pareceres y, sobre todo, de actitud. [...] Un grupo [de *rock*] debía medir la distancia con la audiencia como lo habían enseñado los grupos anglosajones desde finales de los setenta.⁸

A esto se suma que, durante años y, de nuevo, en varias regiones del planeta, la crítica especializada en *rock* evaluaba el resto de la música popular según las normas marcadas por la cultura de su género: “un ‘rockismo’ que a menudo se contraponía al ‘popismo’ (o al ‘poptimismo’)”⁹. En la Ciudad de México esto tuvo un acento en grupos y géneros que integraban la *onda grupera*¹⁰, y es algo que aún permanece latente independientemente de que la anglofilia de la escena rockera decreció bastante durante la década de los noventa y se estableció entonces un nuevo paradigma en el

⁴ Se utilizarán los términos *gran público* y *gran escena* para referirse al concepto de lo masivo o *mainstream*. Los públicos internos, externos, objetivo, especializados, etc. quedan excluidos de la primera categoría, aunque haya veces que se sumen a ella.

⁵ Godes, P., *Alaska y los Pegamoides...*, p. 72.

⁶ Y en muchas otras geografías en donde este género musical ha tenido impacto.

⁷ A este grupo se hará referencia cuando en el texto se mencionen “los países angloparlantes”.

⁸ Morales, G., *Mecano 82. La construcción del mayor fenómeno del pop español*, col. Lado B. España: Lengua de Trapo, 2013, p. 56.

⁹ Wilson, C., *Música de mierda*. Estados Unidos: Blackie Books, 2016, p. 24.

¹⁰ Algunos géneros que se incluyen dentro de la *onda grupera*, de acuerdo con Toño Carrizosa (*La onda grupera...*, 1997) son el *tropical*, la *grupera romántica*, la *chinchada*, la *cumbia*, la *salsa*, la *banda* y el *norteño*.

cual el llamado *rock mexicano*¹¹ quedó conformado a través del híbrido entre lo anglosajón y los géneros tradicionales, folclóricos y gruperos que imperaban en aquel momento, entre otros. El "deber ser" cambió, o simplemente se volvió más confuso.

Cuando el *rock and roll* llega a la Ciudad de México no tenía el estigma de ser un género exclusivo de adolescentes, aunque fuera considerado juvenil: "En sus albores, el *rocanrol* no era música de chamacos: los músicos que comenzaron a incluir una que otra pieza eran jazzistas en sus treintas que tocaban en grandes orquestas donde ejecutaban mambos, boleros y cha cha chás."¹² Gloria Ríos¹³, la (ahora llamada) reina del *rocanrol*¹⁴, lanzó su versión de "Rock around the Clock" y de "See You Later Alligator" ("El relojito" y "La mecedora",

respectivamente) en 1955. Muchos otros solistas o grupos musicales, como Luis Márquez o Chilo Morán, comenzaron a hacer híbridos con sus géneros base (*bolero*, *chachachá*, *merengue*, etcétera) y el *rocanrol*. Así permaneció el género hasta finales de los cincuenta. A nadie pareció molestarle. Nadie se sintió violentado por ello o lo consideró una apropiación cultural. Sin embargo, la bomba mediática que representó la figura (el mito) de Elvis Presley comenzó con el cambio de paradigma. Para mediados de 1956 la difusión del *rock and roll* comenzó a enfocarse en un blanco de adolescentes que, de inmediato, encontraron en él un vehículo que los llevaba a la formación de identidad:

Que Gardel era divino y que Pedro Vargas también y que Jorge Negrete y que Pedro Infante y que Nicolás Urcelay canta precioso y que las canciones de borrachos y putas de Agustín Lara, ay sí tú... Digo, vale madre, yo me digo: ¿Cómo les van a gustar las canciones de Elvis? ¿Cómo las van a entender? ¿Cómo les va a gustar "Hound Dog", "All Shook Up", "King Creole", "Hard Headed Woman", "Are You Lonesome Tonight", "Fever", "One Night", "Blue Suede Shoes", "Treat. Me Nice"? Que música de locos y todo eso. Digo, digo, a uno le da un poco de coraje todo esto, aunque pues me vale madres. Y pues, como dice mi hermana, hay que vivir la vida. Si a mi papá le gusta esa de estoy- en-el-rincón-de-una-cantina... pues no me interesa, digo-que-me-vale-madres.¹⁵

¹¹ El proceso no fue exclusivo de México, ha ocurrido (antes y después) en otros países de Latinoamérica como Colombia, Argentina, Chile, Panamá, El Salvador, por mencionar algunos.

¹² Martínez Peláez, M., *Gloria Ríos, la reina ignorada del rock and roll mexicano*. Recuperado de <<http://www.maph49.galeon.com/avandaro/avandaro/Gloria-Ríos-la-reina-ignorada-del-rock-and-roll-mexicano>>.

¹³ Gloria Ríos es parte de estos primeros músicos que interpretaban *rock and roll* pero no estaban inscritos en su discurso posterior: Su edad y el medio en el que se desenvolvía, principalmente teatros de revista, la radio, cine y cabaretes, la mantuvieron alejada de los jóvenes que apenas empezaban a conocer el *rock and roll*, los cuales ni siquiera podían verla en vivo por su edad, solamente en el cine, la TV y en la radio escucharla. Zamora, G., «Gloria Ríos, la reina ignorada del *rocanrol* mexicano», <https://estroncio90.typepad.com/blog/2010/08/gloria-rios-la-reina-ignorada-del-rocanrol-mexicano.html> [14 de agosto 2010].

¹⁴ Al integrarse al léxico común mexicano, *rock and roll* se convirtió en *roncanrol*.

¹⁵ García Saldaña, P., *El rey criollo*, col. Lecturas Mexicanas 74. México: Cultura SEP, 1987, p. 120.

Como en muchos otros contextos en donde las generaciones encuentran un catalizador para generar su identidad, muchos adolescentes de la segunda mitad de los cincuenta lo encontraron en el *rock and roll*, no solamente separándose de los gustos musicales de las generaciones que los precedieron, sino también de la visión cultural nacional e internacional que se tenía del mundo en su contexto:

El uso del inglés en el mundo no angloparlante connota un estereotipo social de modernidad, elitismo global y libre mercado. Como corresponde al estatus del inglés como la lengua hipercentral de la globalización, este estereotipo social es mucho más diverso y difícil de abstraer que los estereotipos asociados con el francés, alemán, italiano o español.¹⁶

La lengua inglesa, a través de radio, televisión y medios impresos, generaba, cada vez más, ese sentimiento de modernidad y nutría el anhelo de pertenecer al primer mundo. Esto, a la par de la imagen del *American Way Of Life* que Estados Unidos comenzó a difundir hacia el exterior comenzó a tener una influencia muy profunda en la juventud que consumía *rock*.

A finales de los cincuenta sucedería algo muy curioso con el *rock and roll* producido en México ahora por grupos juveniles. Se cantarían en español y tendría un impacto muy fuerte, compitiendo con el que se

¹⁶ Piller, I. *Intercultural Communication: A Critical Introduction*, Escocia: Edinburgh University Press, 2011, p. 147. La traducción corre a cargo del escritor de este artículo.

producía en su lengua original. Esto debido a que la mayoría de las canciones que se convirtieron en éxito fueron versiones en español de obras en inglés que habían sido populares en el gran público, tanto estadounidense como mexicano. Los temas abordados en las letras tenían que ver con un contexto, muchas veces ciudadano y, en muchos casos, específico de la clase media de colonias al centro-sur de la Ciudad de México. La modernidad ya venía incluida en la figura del adolescente rocanrolero. No obstante, varios de esos grupos mantuvieron el guiño a la lengua inglesa en los nombres de sus agrupaciones: Los Teen Tops, Rockin' Rebels, Los Hooligans, Crazy Boys, Sinners.

El público aficionado al *rock and roll* comenzó a dividirse entre los que sólo escuchaban el primero, los que sólo escuchaban el segundo y otros más que escuchaban ambos. El ejercicio de hacer versiones en español de éxitos en inglés se mantuvo hasta la llegada de la *ola inglesa* (encabezada por The Beatles) en 1964:

la gente no quería escuchar versiones, quería oír los temas en su forma original [...]. La música de *rock*¹⁷ en español perdió terreno y los

¹⁷ Es muy probable que con la llegada de la ola inglesa (la segunda generación rockera de acuerdo con varios historiadores y críticos del género) el *rock and roll* perdiera la mitad de su nombre, quedándose sólo como *rock*. Mucha gente comenzó a diferenciar entre una palabra y otra como sonidos distintos. Por ejemplo, Marc Rodamilans, miembro fundador de Mistus, comenta que "probablemente *Ruber Soul* (1965) de The Beatles es uno de los elementos que marcan el cambio" (2021).

artistas locales tuvieron que buscar caminos o salir de la escena¹⁸.

Pero esto no quiere decir que el *rocanrol* se detuviera. Muchos grupos y solistas continuaron grabando temas en español que tuvieron una repercusión en el gran público, aunque muchos de ellos han quedado en un plano anecdótico.

Varias situaciones comienzan a ocurrir en los sesenta con los grupos y solistas de *rock*¹⁹ para mantenerse económica, mediática e ideológicamente dentro de la escena musical, la gran escena rockera o alguna de sus divisiones. Algunos grupos o solistas para generar más tocadas pagadas comenzaron a integrar en su repertorio éxitos de las grandes orquestas, boleros, baladas, etcétera, o a crear sus propias obras dentro de estos géneros. Esta fórmula tendrá un mayor impacto en el gran público mexicano y trascenderá fronteras: “México emprende la fusión de una agrupación rocanrolera para interpretar y contagiar a Centro y Sudamérica”²⁰. Este movimiento

no resultó del agrado de la escena rockera; por un lado, porque la brecha generacional que se había establecido con la música y la lengua quedó eliminada; por otro, debido a los celos económicos y profesionales. Un proceso similar se vivió cuando los vocalistas de grupos consagrados de *rocanrol* optaron por seguir una carrera solista, cambiando este género por la balada: “los cantantes de balada acapararon las listas de popularidad y los grupos hicieron una división: Si no eres rockero, estás fuera del círculo”.²¹

Otra situación que alejó al *rock* (que ya había perdido el apellido *and roll*) del gran público fue que una parte de la escena (encabezada por varias agrupaciones a las que se ha catalogado como *onda chicana*) ya no sólo creaba sus propias obras, sino que ahora cantaba en inglés:

por razones complejas de índole sociocultural e ideológica en pos de una identidad propia del *rock*, [éste] [re]surgió cantando en idioma inglés; quizá porque se le consideraba la lengua ‘original’ del género pero también porque podía ser un elemento de modernidad e internacionalización²².

¹⁸ Almeida, J., *Un siglo de historia musical. 1950-1959*. México: Milenio Diario S.A. de C.V., 2015, p. 33.

¹⁹ Usaré *rock* contemplando los varios géneros que lo integran, como, en este caso, el *rock and roll* y los otros estilos que eran ya reconocidos como parte de él o relativos a él, como el *twist*, el *limbo* o el *ye-yé*.

²⁰ Con más puntualidad, Carrizosa comenta que a mediados de los sesenta había muchos conjuntos que deseaban tocar *rock and roll* y a estar a la altura de Los Locos del Ritmo o Los Rebeldes del Rock que “sonaban a todo lo que daban y llenaban auditorios, pero no lo lograron porque esos lugares ya estaban ocupados. Mike Laure y sus Cometas grabó dos discos de *rock & roll* hasta que dijo ‘no puedo contra ellos. Si quiero llegar a las listas de popularidad

necesito tocar algo diferente’ y fusionó su sonido de *rock* con la cumbia, grabó ‘039’ y descubrió un mercado nuevo”. Carrizosa, A., *La onda grupera historia del movimiento grupero*. México: Edamex, 1997, p. 41.

²¹ *Ibid.*, p. 31.

²² Rubli, F., *Estremécete y rueda Loco por el rock & roll*. México: Veerkamp, 2007, p. 345.

Aunque algunas canciones fueron muy populares²³, el impacto de esta iniciativa no tuvo los resultados esperados. A pesar de que la escena seguía siendo grande entre un sector juvenil, el ímpetu por el género en el gran público comenzó a desvanecerse, quizá porque el discurso musical e ideológico de las obras mexicanas (en paralelo con las anglosajonas) se hizo más elaborado. La música no se prestaba para los salones de baile o fiestas familiares, y la lírica se alejaba mucho de situaciones como salir con “la plaga a bailar”. Los grupos y solistas estaban más enfocados en formar la perspectiva que se desarrolló en México del concepto de *contracultura*. José Agustín, quien se asoció en vida y obra con ese concepto, comenta al respecto:

Es un hecho que la contracultura surge cuando aumenta la rigidez de la sociedad y las autoridades pregonan que todo está bien, de hecho, casi inmejorable, porque para ellos, en la apariencia, así lo está. Sin embargo, el desfase, la verdadera esquizofrenia, entre el discurso y la realidad es tan abismal que consciente o intuitivamente mucha gente joven lo percibe y por tanto desconfía de las supuestas bondades del mundo que ha heredado. Descree de las promesas y las metas de la sociedad y se margina, se apoya en jóvenes como él que viven las mismas experiencias y crea su propia nación, empieza a delinear modos distintos de

ser que le permitan conservar vivo el sentido de la vida.²⁴

A partir de la segunda mitad de los sesenta, “el *rock* [nacional e internacional]; más que una música o estilo determinado, se entiende ahora como un concepto, una corriente estética, musical y cultural”²⁵. Esto no resultaba atractivo para la escucha del gran público, acostumbrado a letras simples, ligeras y divertidas; a lo cual se le suma que escribir y cantar en inglés, aunque era bien recibido por una parte del público²⁶ (en vías de convertirse en específico y especializado), fue rechazado por una mayoría no angloparlante para la cual, como ya se ha mencionado, bailaba la música mucho más que de lo que la escuchaba. Finalmente, “muchos intelectuales de izquierda desdeñaron con virulencia este movimiento por considerarlo “aburguesado” e “imperialista”. Para ellos hacer un *rock nacional* cantado en inglés era una

²³ “Nasty Sex” de la Revolución de Emiliano Zapata escaló rápidamente las listas de popularidad nacionales e internacionales. La oficina central de Discos Polydor envió al grupo cinco medallas como reconocimiento por su alto nivel de ventas en América, Reino Unido y Europa.

²⁴ Agustín, J., *La contracultura en México*. México: Random House Mondadori, 2007, pp. 130-131.

²⁵ Bunsen, J. (8 de octubre de 2007), “Que el pop no te quite el sueño” [Publicación en un blog], Recuperado de <[²⁶ De hecho, muchas veces el público que escucha canciones en otro idioma lo hace sin tener idea de lo que dice la letra. El título de la canción, muchas veces traducido o mal traducido, daba una idea del contenido lírico; lo cual abría la posibilidad de una interpretación libre por parte del escucha. Desde cierto punto de vista, la voz permanece en un nivel básico en donde es un instrumento más llevando un mensaje abstracto.](http://losmalnacidos.blogspot.com/Álvarez, H. (1992). “Existe el rock gay” en Entremés periodismo cultural (4). México, p. 47.”>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

contradicción” en la búsqueda de identidad mexicana²⁷.

Por esto, y muchos otros elementos, el *rock* hecho en México queda completamente desplazado del gran público hacia principios de los setenta. Más aún, después del ataque mediático que la escena sufrió en el Festival de Avándaro en septiembre de 1971²⁸ se generó una inercia que la dejó en una posición marginal: “Las autoridades retiraron calladamente al *rock* de su origen clasemediero”. Los lugares de encuentro especializados en el género, sobre todo aquellos en colonias de la clase social mencionada, cerraron sus puertas obligando a grupos y solistas a buscar espacios alternativos para presentarse. El *rock nacional* dejó de ser negocio para la industria discográfica y las grandes compañías redujeron los contratos al mínimo, dejando el campo abierto a las independientes, a cuyos recursos debieron adaptarse las producciones de los grupos y solistas.

A partir de esto, comienza una migración más fuerte de muchos grupos de *rock* hacia el naciente género *gruper*. Las ventas de los discos de los grupos y solistas inscritos en este tipo de música eran el triple de lo que los grupos de *rock anglosajón* generaban²⁹. Como ya se mencionó líneas arriba,

la escena rockera miraba esta migración con un desdén que se fue acrecentando gravemente. Quizá es en ese momento cuando surge en esta escena la noción de que el *rock* real, el de “a deveras” no se mezcla con otros géneros³⁰ (noción impulsada por una gran parte del público cautivo del género). En la Ciudad de México esta idea llevaba un acento cuando se trataba de la mezcla con lo *tropical*. Curiosamente, dicha noción es errónea. Una de las características de algunas bandas que integraban la onda chicana, como Bandido, la Tinta Blanca, Tequila o El Ritual, era el emular el sonido que en los Estados Unidos había sido denominado *latin rock*³¹. Tal vez una de las bases de esta idea se sostiene de la desafortunada comparación entre estéticas musicales. Quizá la rockera era más compleja o elaborada que la gruper, pero el asunto es que cubrían y cubren necesidades y contextos de discurso, concepto para-musical, escucha, baile y consumo distintos. Probablemente el enojo viene de que los músicos migraban al género gruper desde una perspectiva económica y no llevaban con ellos la “ideología rockera contracultural” para tratar de convencer a miembros del público de la otra escena: “[Los músicos migrantes] vieron que por allí estaba el mercado y ¿qué haces?

²⁷ Rubli, F., *Estremécete y rueda Loco por el rock & roll*, p. 347.

²⁸ Este ataque estuvo lleno de “paparruchas”. Las razones tienen que ver con el conservadurismo del país, que se teje con intereses políticos, comerciales y culturales que hacen opaca cualquier certidumbre sobre el caso.

²⁹ Carrizosa, A., *La onda gruper historia del movimiento gruper*.

³⁰ Una de las características consistentes del género es justamente que sus diversas reinversiones nacen de la mezcla con otros géneros.

³¹ Un tipo de *rock* que era el resultado de la fusión de ritmos latinoamericanos y caribeños con el *soul*, el *jazz*, el *blues*, la *psicodelia*, entre otros. Estaba encabezado en esos años por grupos como Santana, War y Eddie Palmieri’s Harlem River Drive (ver Woog, *The united colors...*, 2006).

¿Defiendes tu bandera o vas por el dinero para mantener a tu familia?”³²

En esta misma década es cuando la máxima de que “El rock debe cantarse en inglés” también se acentúa, quizá por parte de la industria discográfica para favorecer la venta de productos anglosajones o europeos cantados en esa lengua. Aunque muchos grupos (incluidos los de la onda chicana) continuaban escribiendo letras en inglés, también lo hacían en español, como puede cotejarse en las producciones de diversos grupos que se generaron en esos años.

Una de las razones esgrimidas por los primeros grupos que empleaban el inglés para escribir sus letras era que utilizaban la lengua como arma en contra del exacerbado nacionalismo oficial impuesto por los gobiernos del Partido Revolucionario Institucional (PRI), y para “esconder” los contenidos políticos de su discurso³³. Quizá así fue. No obstante, la otra razón que se escuchaba en esos grupos y otros posteriores (de hecho, continúa escuchándose en estos días) tiene su base en el anhelo de que los trabajos fueran reconocidos por el mercado extranjero. Alejandro Marcovich comenta sobre el tema alrededor de 1981 y 1982:

Al terminar el concierto de Mistus, me acerqué a uno de los guitarristas, no recuerdo si a Marc Rodamilans o a Jarris Margalli, para preguntarle el porqué de esa “decisión” de componer y

cantar en inglés. La respuesta fue contundente: Porque queremos “internacionalizarnos”[...].³⁴

Es curioso cómo ambas nociones, esconder mensajes en contra del sistema e internacionalizarse, se han mantenido fantasmales dentro de todas las escenas del *rock* aún empleando letras en español. Las dos generan perspectivas que pareciera que nunca han estado presentes, pero lo están.

A mediados de la década de los ochenta, el anhelo y la aspiración mexicanos, comunes en la clase media, de pertenecer a lo moderno se vieron acentuados, entre otras razones, por el discurso crítico que el *new-wave*, género y tendencia anglosajón imperante en aquel entonces, traía consigo³⁵. Esto se puede ver en el episodio de *Estrellas de los ochenta* (Velazco, 1984-1989) en donde aparecen Shanik Berman y Martha Zavaleta haciendo un “análisis” de Botellita de Jerez. Más allá de si fue montado o no, los comentarios despectivos de Berman muestran el clasismo y aspiración típicas de la clase media hacia un *rock* cargado de referencias musicales de los géneros *grupero*, *folclórico*, *ranchero*, cantados en español y con una performatividad que hace referencia a temas, valores y motivos populares de la Ciudad de México de aquellos años:

Si eso es México, entonces tenemos que arrojarnos y ponernos a llorar, no es posible que

³² Cortés, D. (2014). La vida después de Avándaro. *Milenio*. Recuperado de <<https://www.milenio.com/blogs/qrr/la-vida-despues-de-avandaro>>.

³³ Rubli, F., *Estremécete y rueda Loco por el rock & roll*. México: Veerkamp, 2007, pp. 346-347.

³⁴ Marcovich, A., *Vida y música de Alejandro Marcovich*. México: Ediciones B, 2015, p. 118.

³⁵ Vid. Cateforis, T., *Are We Not New Wave?*. University of Michigan, 2011.

entre 80 millones de mexicanos no haya algo mejor a lo que podamos aspirar. Dicen que tocan *rock regresivo* ¿pero de regreso a qué? No creo que se refieran a los aztecas o a los mayas porque ellos no hacían esas caras. Me recuerdan a esos que cantan en las paradas de los camiones de Mixcoac y de Santa Fe.³⁶

Al mismo tiempo, el crecimiento y nacimiento de iniciativas relativas al *rock hecho en México* generó un abanico más amplio de perspectivas de producción y vivencia del género, como se puede ver con el movimiento Rupestre, las producciones del sub-sello de discos WEA Comrock (que tenía obras producidas por músicos mexicanos en español e inglés), los concursos *Rock en debate*, *Nuevos valores del rock nacional*, los del Museo del Chopo, los circuitos generados en Satélite, Villa Coapa, Coapa, la zona conurbada, los foros como los de insurgentes, el centro de Coyoacán, Tlatelolco, y la (inevitable³⁷) ola de *rock* cantado en castellano que venía de Argentina y España (principalmente), cuyo impacto llevaría en 1985 a la compañía

discográfica BMG Ariola a generar, impulsar y producir la campaña de difusión *Rock en tu idioma* para aprovechar el momento vendiendo y distribuyendo producciones de bandas de *rock* y *pop* de México, España y Argentina, con la característica de que la lengua de las canciones fuera exclusivamente el español³⁸. La campaña fue tan exitosa en la Ciudad de México (y gran parte del país) que desembocó en la segunda llegada del *rock* (en español) al gran público mexicano. Ésta fue una pieza clave en el cambio del paradigma anglofilico hacia el “multicultural” en el género.

Una anécdota popular sobre la primera presentación de Caifanes a mediados de 1987 en Rockotitlán reza que, a la mitad de ésta, el público se salió del bar decepcionado por lo que acababan de escuchar. Quizá una parte del público esperaba presenciar un proyecto “más anglosajón”, no muy alejado de la alineación original de Las Insólitas Imágenes de Aurora, el grupo anterior de Saúl Hernández (vocalista de Caifanes). Las Insólitas consiguieron hacer un equilibrio entre la performance anglosajona del momento y un muy particular toque mexicano que, aunque podía coquetear con lo latino, no caía en un exacerbado me-

³⁶ Arau, S y Arau, R. (productores) y Arau, S. (director), *Naco es chido* [documental], México: Artnaco/Fidicine/Hyperion Films/Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 2009, min. 55:40-58:25.

³⁷ El rock en Argentina y España vivió una época dorada a finales de los setenta y durante los ochenta. Las razones y circunstancias fueron resultado del contexto histórico de cada uno de estos dos países. En un principio, una fuerte vía de distribución y red de participación en la Ciudad de México se generó a través de los exiliados sudamericanos y españoles radicados, sobre todo, al sur de ella, que estaban concentrados (muchos de ellos) en las escuelas alternativas de educación básica y media superior de esa zona.

³⁸ Para mediados de los ochenta, México, a través de Televisa y sus afiliadas, era uno de los principales puentes de promoción musical que enlazaba a España, Latinoamérica y a la población migrante latinoamericana en los Estados Unidos. Así pues, la campaña *Rock en tu idioma* sería lanzada desde ahí a los otros dos países. Desafortunadamente el enlace sólo funcionó para el gran público de México. El argentino y el español no se vieron muy atraídos por las producciones de los otros dos países, respectivamente.

xicanismo. Sobre ellos era común escuchar cosas como: “—Police en Londres, Talking Heads en Nueva York y Las Insólitas en México —afirmo contundentemente—, ¿o no?”³⁹ No obstante, lo que el público encontró en su lugar fue algo que sonaba entre *jazz* y *tropical*. De hecho, entre su repertorio figuró una cumbia.

Año y medio después, el mismo grupo (con una alineación diferente a la de esa primera presentación) sacó esa misma cumbia, “La negra Tomasa”, como sencillo en formato EP posterior al lanzamiento de su primer disco. En un año la canción vendió seiscientos mil copias e inmediatamente se hizo parte del imaginario masivo a través de establecerse, entre otros, como parte del repertorio de bodas, quince años, fiestas populares y ahí se ha mantenido hasta nuestros días. Fue una canción que logró hacer el tan anhelado *crossover* entre los públicos⁴⁰ de *rock*, *pop* y *grupero*, y catapultó a Caifanes a un nivel *mainstream* que pocos grupos de *rock* conseguían y consiguen (y la mayoría anhela). Una parte del público especializado del *rock mexicano* (o *en español*) lo vio como una traición a la escena (algo similar a lo que ocurrió cuan-

do Bob Dylan dejó la guitarra acústica y se hizo de un grupo de *rock* para presentarse en el festival de Newport y posteriormente en Manchester). A la distancia, la canción es considerada como piedra fundamental en el cambio de paradigma de la búsqueda del *rock mexicano* por un sonido y *performance* anglosajón (y de alguna manera del *pop mexicano* también) a uno latinoamericano con influencia y motivos tropicales. Sin embargo, este hito es el resultado de un proceso en el *rock hecho en México* que apunta a una mezcla de tradiciones, de descubrimientos y reconciliaciones entre géneros, escenas, grupos, corrientes musicales y culturales.

A partir de la campaña discográfica *Rock en tu idioma*, lanzada en 1986 por BMG Ariola, los públicos del *pop* y del *rock* se amalgamaron. La última vez que el *rock* cantado en español había tenido una penetración masiva en México había sido en los tempranos sesenta con grupos como los Teen Tops, Los Rebeldes del Rock, Los Locos del Ritmo, entre otros. Por ejemplo, en las noches coloniales de las escuelas privadas, los repertorios de la mayoría de las estudiantinas combinaban canciones de Hombres G, Miguel Mateos, Soda Stereo y Radio Futura con Timbiriche, Luis Miguel, Fandango y Flans. Lo mismo ocurría con la programación de estaciones de lo que hoy serían los 40 principales o EXA. El *crossover* musical entre el *rock* y el *pop* en español se había logrado, no para beneplácito de algunos músicos o público especializado pues, de alguna manera, la identidad de cada género, estilo, grupo o solista se perdió

³⁹ Villareal, R., Meyer, P., “Las noches del nueve crónicas de un antro ochentero”. Recuperado de *Replicante*. <https://revistareplicante.com/las-noches-del-nueve/>, 11 de noviembre del 2010.

⁴⁰ *Crossover* es un término aplicado a obras musicales o intérpretes que atraen a diferentes tipos de audiencia, por ejemplo (especialmente en los Estados Unidos) al aparecer en dos o más de las listas de éxitos que siguen diferentes estilos o géneros musicales. Lonigan, D., *Hit Records: 1950-1975*. Estados Unidos: Scarecrow Press, 2004. Traducción del autor del presente artículo.

ante los ojos y oídos del gran público, como ha ocurrido y ocurre en otras geografías:

Nuestro manager nos dijo una cosa: “Vosotros os creéis que sois diferentes a los demás y que sois muy modernos y especiales, pero la gente os ve, a Mecano, Olé Olé, Alaska y Dinarama, iguales...Y la niña que se compra vuestro disco no distingue...”. Nos quedamos asustados” [...] En 1982 la señora Rico-Godoy no tenía duda ninguna: ¿Modernos? ¡Todos al mismo saco, todos intercambiables!”⁴¹

Esto podría verse como una iniciativa de la industria discográfica para multiplicar sus ventas, pero fue, más bien, el resultado de varios fenómenos político-culturales que venían ocurriendo en diversas partes del mundo y que tuvieron, como ya se mencionó, dos puntos altos en Argentina y España, en donde el *rock* (o el *pop*, como lo llaman en el segundo país) tuvo un rol protagonista en la vida política, económica y cultural de ambas naciones. Ahora bien, ya que la llamada *música grupera* había tenido un asentamiento muy importante y una penetración más profunda que el *rock* y el *pop* en Latinoamérica, era sólo cuestión de tiempo para que el público de estos dos géneros se abriera, a diferencia de lo que ocurrió en los sesenta y setenta, con buenos oídos a la mezcla con los temas y motivos sonoros, líricos y performativos propios de la *música tropical / grupera / banda* o como ahora quiera llamársele.

Paralelo al auge del *rock en español* en Argentina, España y México ocurrieron varias iniciativas en los países anglosajones (núcleo de la cultura *pop* occidental) que buscaban “romper” el paradigma eurocentrista (hegemónico hasta entonces) y que tuvieron un fuerte impacto no sólo en la Ciudad de México, sino también en todo el país y en sus diversos públicos. Vale la pena mencionar las siguientes: 1) en 1980, Peter Gabriel, ex vocalista del grupo de *rock progresivo* Genesis y cantante solista, inaugura el festival WOMAD (World of Music, Arts and Dance), donde comenzó a presentar grupos y solistas africanos, asiáticos y latinoamericanos interpretando obras tradicionales, híbridas o *avant garde* alrededor del mundo y, por supuesto, en su escenario principal en Gran Bretaña. 2) En 1984 la marca de ropa Benetton lanza su campaña a nivel mundial The United Colors of Benetton en donde el slogan “No importa tu raza, cultura o sexo” se acompañó de imágenes, muchas de ellas muy controvertidas, en donde se combinaban modelos que traían la carga semiótica WASP blanco, anglosajón protestante con otros de distintas razas, religiones y preferencias sexuales.⁴² Durante esta década de los ochenta Peter Gabriel (otra vez), Paul Simon, Ry Cooder y David Byrne, entre otros, comenzaron a generar música empleando ritmos y géneros clasificados en México como “tropicales” o “gruperos”.

⁴¹ Godes, P., *Alaska y los Pegamoides. El año en que España se volvió loca*, p. 44.

⁴² Woog, A., Carlos Santana: *Legendary Guitarist (The Twentieth Century's Most Influential Hispanics)*. Estados Unidos: Lucent Books, 2006, p. 3

Esto no era nuevo en el ámbito del *rock hecho en México*. En 1981 Luis Pérez lanza su primera producción "Ipan In Xiktli Metzli, México Mágico Cósmico, En El Ombligo De La Luna", una "mezcla de instrumentos prehispánicos, *electrónica* y *rock*, obra seminal de la cual engendró el *etno rock*"⁴³ En 1982 nace Botellita de Jerez, grupo que fusiona el *rock* con la *cumbia*, el *son* y el *mariachi*, estableciendo un estilo denominado por ellos mismos como *Gua-carock*. Syntoma, grupo *tecno pop* de la escena *avant garde* de la Ciudad de México lanza en 1983 el sencillo "Soy de lo peor", y lo cataloga como *tropical digital*. En 1985 ocurren varios eventos. Ritmo Peligroso, que tuvo como antecedente al grupo *punk* Dangerous Rhythm, lanza el sencillo "Marielito", incluido en el acoplado del sello Comrock y en el cual se mezclan ritmos tropicales. Jaime López lanza el LP *Primera calle de la soledad*, en donde consagra el hilván de su herencia musical tamaulipeca con el *rock*, estableciendo las bases de lo que más adelante se consideraría como *rock mexicano*. Maldita Vecindad tiene, su primera presentación. Si bien se catalogaban como un grupo de *ska* y *reggae*, ya comenzaban a coquetear con *música tradicional mexicana*. Como cereza del pastel abre sus puertas Rockotitlán,

un bar exclusivo para la presentación de grupos nacionales en donde uno de los requerimientos para obtener fechas en el calendario era cantar en español⁴⁴. Hacia 1987, Humberto Álvarez y José Manuel Aguilera forman Sangre Azteca, un grupo de *rock* que fusiona ritmos tradicionales y populares mexicanos. La alineación final de Las Insólitas Imágenes de Aurora contaba con teclados y percusiones y también comenzaban a coquetear con ritmos y géneros mucho más tradicionales que aquellos con los que comenzaron. Así, "La negra Tomasa" no es sino parte de un fenómeno que se venía gestando al interior de la escena rockera mexicana, sobre todo en lo que corresponde a sus creadores.

En el caso del *pop*, muchos cantantes y grupos también comenzaron a relacionarse con los *ritmos gruperos*. En 1989 Kaoma lanza el tema "Lambada" (una versión en el género del mismo nombre de la *cumbia* andina de 1981 "Llorando se fue", original de los Kjarkas). En 1990 la baladista Yuri empieza a introducirse en el género mediante el tema "Con el apagón". En 1991 el General debuta en el país con el tema "Te ves buena" (antecedente del *reggaetón*). Daniela Romo, otra baladista, hace lo suyo con "Que vengan los bomberos" en 1992. Todos estos temas se colocan dentro del Top 10 en México, que es escuchado por los

⁴³ Cortés, D. (2013). *El etno rock de Luis Pérez*. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/el-etno-rock-de-luis-perez/#:~:text=Eran%20tiempos%20dif%C3%ADciles%20para%20quienes%20que%20r%C3%ADan%20hacer%20rock.&text=La%20b%C3%BAsqueda%20culmin%C3%B3%20en%201981,cual%20engendr%C3%B3%20el%20etno%20rock>.

⁴⁴ Al ser un espacio que contaba con buen equipo, difusión y ubicación, varias bandas que se negaban a escribir letras en español dieron su brazo a torcer con tal de integrarse a ese circuito que comenzaba a ser uno de los más importantes en la escena.

públicos *pop* y *grupero*. En 1993 Emilio Larrosa produce para Televisa la telenovela *Dos mujeres, un camino*, protagonizada por Laura León, “La Tesorito”, cantante popular del género *grupero*. La historia se desarrolla dentro del contexto social del público cautivo de este género y tiene éxito entre el gran público televisivo. Ese mismo año, Televisa lanza, en horario familiar sabatino, el primer programa dedicado a la música *grupera*, *Furia Musical* (Televisa, 1993), conducido por una de sus figuras más importantes: Verónica Castro⁴⁵. Así pues, los noventa fue una década en donde el cambio de paradigma era inevitable. El gran público mexicano regresaba a escuchar todo tipo de música, pero el enfoque se orientó más hacia lo *grupero*.

Un par de elementos sociales más que terminaron por hacer mucho más ligeras las divisiones entre géneros musicales, sobre todo para el gran público, fueron en 1992 la celebración y anticelebración de 500 años de la llegada de Colón y el levantamiento zapatista en 1994. Ambos sucesos generaron una reflexión muy profunda sobre la identidad latinoamericana y la herencia de los pueblos originarios del con-

tinente, así como la responsabilidad de todos con ellos. Por otro lado, en cada uno de esos años aparece un disco, respectivamente, que marca la ruta que el *rock* ha hecho en México y que su gran público habría de seguir y celebrar. En 1992 Caifanes lanza *El Silencio*: “Lo interesante de *El Silencio* es la manera en la que empieza a formar una identidad sonora del *Rock nacional*, una que haría enojar a más de uno por atreverse a desacralizar las raíces del género”⁴⁶. En 1994, Café Tacuba lanza *Re*, el cual es considerado por la revista *Rolling Stone* como el mejor álbum de *rock latino* de todos los tiempos. Curiosamente, aunque es parte fundamental de la escena rockera de México, el grupo no se reconoce a sí mismo dentro del género. Sus integrantes comentan con frecuencia que interpretan *música mexicana popular contemporánea*, hecho que puede percibirse de inmediato escuchando “Ingrata”, una de las canciones más conocida de *Re*. El disco es una fusión de ritmos que crea una amalgama musical.

Veintisiete años han pasado desde 1994 y el lanzamiento de *Re*. Muchas cosas han ocurrido dentro de la escena rockera y fuera de ella que siguen haciendo enojar a fundamentalistas del género. El *rock hecho en México* no ha vuelto a tener una etapa de bonanza comercial como lo tuvo en los sesenta o en la segunda mitad de los ochenta

⁴⁵ Verónica Castro era una de las principales figuras de Televisa cuya carga semiótica se asociaba al tipo de “la peladita de la Ciudad de México” debido a sus personajes de telenovela más famosos: Mariana, en *Los ricos también lloran* y Rosa, en *Rosa Salvaje*. Aunque ya era una figura consagrada frente al gran público, el acierto de su selección hizo del programa un éxito para la televisora. Pimstein, V. (productor), *Los ricos también lloran* [transmisión televisiva] México: Televisa, 1979; Pimstein, V. (productor), *Rosa Salvaje* [transmisión televisiva] México: Televisa, 1987.

⁴⁶ Acosta Sandoval, E., “Y sin embargo, no me voy: 25 años de El Silencio de Caifanes”. Recuperado de <www.mehaceruido.com/2017/05/rpm-25-anos-el-silencio-caifanes/>, 24 de mayo de 2017.

y gran parte de los noventa. Otros géneros, como la *banda* (inscrito dentro de la *onda grupera*) y el *reggaetón* lo han desplazado de estaciones de radio, antros, bares y comparten cartel en la mayoría de los festivales musicales (incluso en aquellos que nacieron siendo “únicamente” rockeros). Hay fundamentalistas del *rock* que tratan de justificar el declive del género retomando teorías del complot que van desde aquella que se basa en la avaricia de las disqueras (que no suena tan descabellado, sobre todo ahora en la época de la plataforma digital) hasta la que propone la intervención del narco para promover su cultura a través de su género preferido. Quizá todo radique en que no sólo en México el público, creadores, medio e industria han cambiado. En efecto, Caifanes comenzó vendiendo ataúdes, pero terminó vendiendo discos⁴⁷.

Referencias

Acosta Sandoval, E., “Y sin embargo, no me voy: 25 años de El Silencio de Caifanes”. Recuperado de Recuperado de <www.mehaceruido.com/2017/05/rpm-25-anos-el-silencio-caifanes/>. 2017, 24 de mayo.

Agustín, J., *La contracultura en México*. México: Random House Mondadori, 2007.

Almeida, J., *Un siglo de historia musical. 1950-1959*. México: Milenio Diario S.A. de C.V., 2015.

⁴⁷ Esta frase hace referencia a la anécdota de cuando los Caifanes fueron rechazados por Sony al escuchar el demo de lo que sería su primer disco y al ver su apariencia, pues mostraban una clara influencia *dark* más anglosajona que mexicana.

_____. *Un siglo de historia musical 1960-1969*. México: Milenio Diario S.A. de C.V.

_____. *Un siglo de historia musical 1970-1979*. México: Milenio Diario S.A. de C.V.

Arau, S y Arau, R. (productores) y Arau, S. (director), *Naco es chido* [documental], México: Artnaco/Fidicine/Hyperion Films/Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 2009.

Bunsen, J., “Que el pop no te quite el sueño” [publicación en un blog]. Recuperado de <http://losmalnacidos.blogspot.com/Álvarez, H. (1992). “Existe el rock gay” en *Entremés periodismo cultural*, (4). México, 8 de octubre de 2007.

Carrizosa, A., *La onda grupera historia del movimiento grupero*. México: Edamex, 1997.

Cateforis, T., *Are We Not New Wave?* University of Michigan, 2011.

Cortés, D. (2013). *El etno rock de Luis Pérez*. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/el-etno-rock-de-luis-perez/#:~:text=Eran%20tiempos%20dif%C3%ADciles%20para%20quienes%20quer%C3%ADan%20hacer%20rock.&text=La%20b%C3%BAsqueda%20culmin%C3%B3%20en%201981,cual%20engendr%C3%B3%20el%20etno%20rock>.

_____. (2014). La vida después de Avándaro. *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/blogs/qrr/la-vida-despues-de-avandaro>.

García Saldaña, P., *El rey criollo*, col. Lecturas Mexicanas 74. México: Cultura SEP, 1987.

Godes, P., *Alaska y los Pegamoides. El año en que España se volvió loca*, col. Lado B. España: Lengua de Trapo, 2013.

Lonegan, D., *Hit Records: 1950-1975*. Estados Unidos: Scarecrow Press, 2004.

- Marcovich, A., *Vida y música de Alejandro Marcovich*. México: Ediciones B, 2015.
- Martínez Peláez, M., *Gloria Ríos, la reina ignorada del rock and roll mexicano*. Recuperado de <<http://www.maph49.galeon.com/avandaro/avandaro/Gloria-Ríos-la-reina-ignorada-del-rock-and-roll-mexicano>>.
- Morales, G., *Mecano 82. La construcción del mayor fenómeno del pop español*, col. Lado B. España: Lengua de Trapo, 2013.
- Piller, I. *Intercultural Communication: A Critical Introduction*, Escocia: Edinburgh University Press, 2011.
- Pimstein, V. (productor), *Los ricos también lloran* [transmisión televisiva] México: Televisa, 1979.
- . *Rosa Salvaje* [transmisión televisiva] México: Televisa, 1987.
- Rubli, F., *Estremécete y rueda Loco por el rock & roll*. México: Veerkamp, 2007.
- Varios (productores), *Furia Musical* [transmisión televisiva], México-Estados Unidos: Televisa, 1993.
- Villareal, R., Meyer, P., “Las noches del nueve crónicas de un antro ochentero”. Recuperado de <<https://revistareplicante.com/las-noches-del-nueve/>>, 11 de noviembre del 2010.
- Wilson, C., *Música de mierda*. Estados Unidos: Blackie Books, 2016.
- Woog, A., Carlos Santana: Legendary Guitarist (The Twentieth Century’s Most Influential Hispanics). Estados Unidos: Lucent Books, 2006.
- Woog, A., The United Colors of Benetton Campaign History. Recuperado de <<https://innovativedesignhistory.wordpress.com/?s=benetton>>, 8 de abril de 2014.
- Zarquiz, O. (2021) *Avándaro, medio siglo después: polvos de aquellos lodos*. Recuperado de <<https://aristeginoticias.com/1009/kiosko/avandaro-medio-siglo-des-pues-polvos-de-aquellos-lodos/>>.
- Zamora, G., «Gloria Ríos, la reina ignorada del rocanrol mexicano», <https://estroncio90.typepad.com/blog/2010/08/gloria-rios-la-reina-ignorada-del-rocanrol-mexicano.html>, 14 de agosto2010.

Psicodelia. Las puertas de la percepción. La generación *beat*

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

La generación beat, al finalizar la Segunda Guerra, compuesta por jóvenes, se rebela ante sus padres tanto carnales como putativo (el Estado) y absorben las formas de pensar y de crear de la vanguardia. Me concentraré en Allen Ginsberg, con su poema *Aullido*, representativo de lo que sucedía durante este auge psicodélico que conmocionó al mundo. Su legado tuvo repercusión internacional y lo podemos apreciar en la literatura mexicana en la contracultura de la onda.

Abstract

At the end of World War II, the beat generation, made up of young people, rebelled against their parents, both carnal and putative (the State), and absorbed the ways of thinking and creating of the avant-garde. I will focus on Allen Ginsberg, with his poem *Howl*, representative of what happened during this psychedelic boom that shocked the world. His legacy had international repercussions and we can see it in Mexican literature in the wave counterculture.

Palabras clave: Psicodelia, Beatnik, percepción, contracultura, escritores de la Onda.

Key words: Psychedelia, Beatnik, perception, counterculture, Onda writers.

Para citar este artículo: Ito Sugiyama, Gloria Josephine Hiroko, "Psicodelia. Las puertas de la percepción. La generación *beat*", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 61-76.

Introducción

En 1886, el farmacólogo alemán Ludwig Lewin publicó el primer estudio sistemático del cacto, al que se denominó *Anhalonium Lewini*, en su nombre. La raíz, *peyotl* era ya conocida desde tiempo inmemorial y contemplada con respeto, por los indios de México y del sudoeste de los Estados Unidos. Jaensch, Havelock Ellis y Weir Mitchell, psicólogos eminentes iniciaron sus experimentos con la mezcalina, el principio activo del *peyotl*, la mezcalina, psicotrópico.

El término psicodelia es la adaptación al español del inglés *psychedelia*, un neologismo formado a partir de las palabras griegas *ψυχή*, “alma”, y *δηλόω*, “manifestar”. La palabra psicodélico fue inventada por el psicólogo británico Humphry Osmond (1917-2004) y significa por tanto “la manifestación del alma”. En un primer momento se denomina así a la liberación del alma por el uso de drogas alucinógenas. El arte psicodélico es aquél que acompaña en los años sesenta.

El título del presente ensayo se refiere al ensayo homónimo de Aldoux Huxley, quien experimentó en carne propia el efecto de la mescalina. Y recuerda a un verso de William Blake de su obra *El matrimonio del cielo y el infierno*: “Si las puertas de la percepción quedaran depuradas, todo se habría de mostrar al hombre tal cual es. Infinito”. Huxley asume que el cerebro humano filtra la realidad para no dejar pasar todas las impresiones e imágenes, imposibles de procesar. De acuerdo con esta visión, las drogas alucinógenas pueden reducir este filtro: *abrir*

estas puertas de la percepción, como él lo expresa metafóricamente. El ser humano es incapaz de hacer frente a la enorme cantidad de impresiones.

En las dos décadas posteriores al estallido de la Segunda Guerra, artistas de vanguardia en distintas disciplinas como poesía, pintura y música desafiaron de forma creativa las bases psicológicas y metafísicas de los Estados Unidos, país corporativo —de bienes inmuebles, servicios públicos—. En los clubes de jazz y cafés, e incluso en la universidad de Columbia, en su propio trabajo, los *beats*, cuyo lema fue “flores en el pelo”, como el de “amor y paz” lo fue de los hippies, popularizaron su crítica psicológica y metafísica de sociedad estadounidense, creando una literatura específica. De-seaban alcanzar estados de alteración de la conciencia. Por lo tanto, los *beats* son figuras clave en la política cultural de este siglo: su trabajo unió el modernismo prácticas de la vanguardia de posguerra con la contracultura juvenil de los años sesenta.

La Generación beat

Para estos artistas, el término “beat” sobre los que nunca se han puesto de acuerdo los estudiosos de esta generación, deriva de tres conceptos: 1) cansado, procedente del participio “beaten down”. Esta acepción tiene una clara referencia al hombre como desterrado social; 2) En segundo lugar, se puede originar en el jazz, que se suele ejecutar mediante una serie de golpes, “beat” para llevar el ritmo; 3) Y, por último, de acuerdo con Jack Kerouac, su fundador, se puede tomar como un derivado

de los términos “beatific” o “beatitude”, haciendo referencia al estado de éxtasis que se lograba mediante el uso de drogas o la práctica zen.¹

Su mismo lenguaje y su modo de hablar se decantaban por una diversificación que era más bien propia de los grupos marginales. Más adelante, extendieron su significado asociado a las condiciones propias de esa juventud golpeada por el sistema institucional. Aun perteneciendo la mayor parte de sus miembros a la clase media que participaba del despertar económico de los cincuenta, los *beats* pusieron en duda el conformismo de sus padres, en cuanto éste se centraba en el bienestar material, subrayando el vacío moral del que no se habían preocupado por su deseo de alcanzar una cierta posición económica y social. Es más, su apariencia física y comportamiento les ayudó definitivamente a diferenciarse de las costumbres convencionales que se seguían en ese momento: El *beat* o *beatnik* es desaliñado, adopta una pose contra la clase media. Generación que constituyó un movimiento literario que surgió de la visión de un grupo de amigos escritores que se conocieron a finales de 1944 en el *West End Bar* de Manhattan de Nueva York: Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, la triada principal de este movimiento. El grupo *beat* rompió con la estética académica y llevó a cabo una auténtica revolución cultural claramente marcada por su denuncia del sistema de vida estadounidense, por lo que los tres compañeros fueron

expulsados de la Universidad de Columbia. La rebeldía de la generación “beat” fue resultado de su oposición a la vacuidad moral de la explosión económica de Estados Unidos en los años cincuenta del siglo xx que contrastaba con otros factores de incidencia social como el gran temor al comunismo, la Guerra fría y los problemas de las minorías étnicas. El surgimiento de la generación beat se sumerge en el mcarthismo, la caza de brujas, la crisis de una juventud descontenta con la amenaza continua de la guerra, el miedo y la angustia ante una sociedad materialista y consumista, sin valores espirituales y aferrada al puritanismo de corte protestante. Dicha rebeldía implicó la potenciación de la individualidad y el uso de un lenguaje espontáneo y coloquial que trasladase sus vivencias de manera directa e intensa, hacia la aspiración a la liberación individual de toda opresión externa, la cual tuvo sus orígenes en las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, sin duda el elemento determinante de la sociedad estadounidense en ese período. Así, *beat* describe un estado de ánimo carente de cualquier superestructura, sensible a las cosas del mundo exterior, pero intolerante con las banalidades. Hubo, como para toda la literatura de vanguardia, literatos y críticos que los denostaron, consideraron su literatura efímera,² una moda que se valía de la cultura mediática para su difusión o bien como fueron tachados los *beats*, un grupo

¹ Véase Peter Plagens, *Sunshine Muse: Contemporary Art on the West Coast*, p. 75.

² John Sisk, “Beatniks and Tradition”, *A Casebook on the Beat*, p.194.

de aficionados, de escritura espantosa,³ o bien como dijera Ciardi, las novelas de Kerouac eran simplemente ilegibles.⁴ Ser “beat” significa haberse sumergido en el abismo de la personalidad, ver las cosas desde la profundidad, ser existencialistas en el sentido de Kierkegaard más que en el de Jean Paul Sartre.⁵ En realidad, su rebeldía se asentaba en el deseo de ser honesto y auténtico consigo mismos, y que comienza en ese yo individual en libertad, con un fresco lenguaje de jerga, relatos provocadores y poemas motivados por los placeres de la ingesta de drogas, alcohol, y que exaltaron una sexualidad libre y desprejuiciada. La música, fuertemente influenciado por el jazz, especialmente el subgénero bebop, estilo de jazz, establecido por Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, entre otros, los lleva a sentimientos eufóricos: éxtasis. Los *beats* admiraban a estos músicos y buscaban reproducir algo de la espontaneidad y la alegría de su música en sus escritos.

Jack Kerouac (1922-1969) es considerado el padre del movimiento *beat*. Este escritor incluía ideas desarrolladas por sus estudios budistas. Admirador de Joyce, Kerouac muestra un estilo comúnmente clasificado como “prosa espontánea”. En este periodo, hay un auge del rock n’ roll, popularizado desde la década del cincuenta en Norteamérica, aunque Kerouac nunca

se entusiasmó por él, la música en este movimiento jugó un papel muy importante: blues, country western, boggie, jazz. La técnica que más tarde haría famoso a Kerouac fue fuertemente influenciada por el jazz, especialmente el bebop, y por el budismo. Sus hábitos presuponian una mentalidad inquieta y un alto grado de concentración y aislamiento suficientes para componer su obra con un ritmo salvaje. Necesitaba soledad, recogimiento y movimiento (de ahí el título de una de sus obras: *En el camino*) que le permitían escribir. Así, se perdió en un mundo que no podía detener y que cada vez lo absorbía más: imaginación, locura, iluminación. Usó de la experimentación literaria y la comparación con estados fuera de nuestra propia conciencia. Kerouac renegó de su fama, aunque los hippies lo tomaran como una influencia decisiva en su estilo de vida. Se retiró a distintos lugares dentro de Estados Unidos a vivir con su madre alejado de los reflectores y acompañado por la soledad, la escritura y el alcoholismo. Y a pesar de ser vagabundo, un católico budista en busca del Dharma, un escritor desconocido que se niega a participar en los mecanismos del sistema, un *beat*, muere en su casa, con su madre.

William Burroughs (1914-1997) describe una experiencia de tomar peyote en *Junkie* como una práctica en la que el usuario es transportado a la región de donde proviene la droga: “nuestras caras se hinchan debajo de los ojos y nuestros labios se hacen más gruesos [...]”.⁶ A Burroughs, la crítica lite-

³ Paul O’Neil, “The Only Rebellion Around”, *A Casebook on the Beat*, p. 241.

⁴ John Ciardi, “Epitaph for the Dead Beats”, *A Casebook on the Beat*, p. 258.

⁵ Mario Maffi, *La cultura underground*, p. 14.

⁶ William Burroughs, *Junkie*, p. 54.

ría lo considera como un renovador del lenguaje narrativo, especialmente por su experimentación con las normas sintácticas y semánticas. Homosexual y drogadicto. En su obra refleja un pesimismo y un sombrío sentido del humor que forman parte de la rebelión permanente contra la sociedad convencional. Para Burroughs, el lenguaje y sus reglas son un "parásito" que habita en la mente trastocando el lenguaje. Es necesario erradicarlo. Para ello aplicó la técnica *cut-up* (que su amigo Brion Gysin retomó de Tristan Tzara) consistente en cortar aleatoriamente un texto y reconstruirlo, alterando el discurso, aunque no necesariamente el sentido. Su meta era curarse de la adhesión a imágenes y sintaxis preformuladas, y ampliar la gama de conciencia lingüística.

El almuerzo desnudo (Naked Lunch), obra en prosa de Burroughs, se basa en una serie de manuscritos que elaboró durante varios años de adicción a diversas drogas. Tras internarse en una clínica y desintoxicarse, el autor descubrió este material (que no recordaba haber escrito), el cual editó y publicó en 1959. Esta obra fue considerada en extremo controversial y obscena, en Estados Unidos. Sufrió censura, secuestro editorial y un juicio. En 1962 la editorial Grove Press (que defendía la libertad de expresión artística con obras como *El amante de Lady Chatterley*, de D.H. Lawrence, *Trópico de Cáncer*, de Henry Miller, y *Lolita*, de Vladimir Nabokov) compró los derechos de *El almuerzo desnudo*. Toxicómano durante muchos años, Burroughs usa lo que fue su adhesión como una clave para la experiencia humana. Sus libros son un viaje turbulento, descuidado, veloz, movido por el he-

roísmo elemental de la supervivencia. José Agustín escribió en el ensayo *Tres efemérides de los beats*:

Como los alquimistas, Burroughs buscó lo oscuro a través de lo oscuro. Claro que algo así no es fácil de leer y representa un desafío, pero con el tiempo *El almuerzo desnudo* anticipó el sida, la liposucción, el crack y las llamadas 'muertes autoeróticas', con las cuales cada vez más locos se suicidan al masturbarse asfixiándose, envenenándose, con sobredosis de drogas u otros truculentos medios. También mostró el espíritu de los tiempos que vendrían, la aparentemente irreversible enfermedad que conduce a la destrucción, tan anunciada por la ciencia ficción, de la naturaleza, del planeta y del ser humano. En todo caso, nos enseñó el primer silabario de un nuevo lenguaje apocalíptico y por eso ha interesado tanto a las generaciones recientes.⁷

Para los *beats*, por lo tanto, existe un vínculo entre la escritura alimentada por las drogas y el anhelo de documentación auténtica del pensamiento del autor. El uso de las drogas como tecnología para escribir no solo permite a estos autores evitar la autocensura, sino que también les permiten una representación auténtica de los ritmos de la mente mientras hacen uso de ellas. Esto es importante para permitir que el autor articule completamente la experiencia y para que el lector la comprenda sin necesariamente tomar una droga.

⁷ Véase José Agustín, *Tres efemérides de los beats*.

Allen Ginsberg (1926-1997), otro de los *beat*, de ascendencia rusa. Nace en Nueva Jersey y se cría en círculos políticos de izquierda. Su madre era secretaria del Partido Comunista, su padre socialista. Sin embargo, en la década de 1950, había llegado a sentir que el socialismo no ofrecía una postura de oposición adecuada al liberalismo corporativo y hubo un gran ataque de la izquierda contra la idea de la revolución de la conciencia. Ginsberg se opuso enérgicamente al militarismo, al materialismo económico y a la represión sexual. Participó efusivamente en el movimiento hippie, el verano del amor y la revolución psicodélica de los años sesenta del siglo xx. Aprovechó la fama de su obra para manifestarse en contra de la Guerra de Vietnam y a favor de la legalización de la marihuana y la liberación de los gay.

Es conocido principalmente por su poema épico, su principal obra: *Aullido* (Howl), en el que denunció lo que consideraba las fuerzas destructivas del capitalismo y de la conformidad en Estados Unidos.

Aullido (Howl)

En 1955, Allen Ginsberg organizó un recital de poesía en la Six Gallery de San Francisco, en el que lee el poema dedicado a Carl Solomon, a quien conoció en el hospital psiquiátrico y cuya amistad fue duradera. La obra se consideró escandalosa por la crudeza de su lenguaje, a menudo muy explícito. Poco después de su publicación por una pequeña editora de San Francisco, en 1956, el poema fue prohibido. Dicha prohibición fue un caso célebre entre los defensores

de la primera enmienda de la Constitución estadounidense; fue anulada después de que el juez Clayton W. Horn declarara que el poema poseía importancia social redentora. Durante el proceso judicial de “Aullido”, el Estado utilizó el argumento de la obscenidad para ocultar el verdadero objeto de sus señalamientos: la homosexualidad abierta del poeta y el gozo con el que describe sus prácticas sexuales. Esto escandalizó a la buena moral cristiana de ultraderecha estadounidense de entonces. Irónicamente, como sabemos, los temas tabú y el escándalo fueron la mejor publicidad que pudo tener el libro de Ginsberg. Uno de los argumentos, quizá el más valioso, que utilizó la defensa para ganar el caso fue el siguiente: “La descripción de actos sexuales o sentimientos en el arte y la literatura es de suma importancia para una sociedad libre”.⁸ Los *beats* no buscaban la fama, pero sí querían que sus obras se publicaran, y aceptaban los riesgos que ello implicaba.

Aullido consta de tres partes y de ciento doce párrafos. La primera parte, la caracterizó por el propio Ginsberg como “un lamentito por el Cordero en América con casos de notables jóvenes parecidos a corderos.

La segunda, “ nombra al monstruo de la conciencia mental que se alimenta del Cordero”. Trata sobre el estado de la civilización industrial, caracterizada en el poema como “Moloch”. El autor escribe esta segunda parte durante un período de conciencia visionaria inducida por el peyote en el que vio

⁸ Lawrence Ferlinghetti, “Horn on Howl”, en Lewis Hyde (ed.). *On the poetry of Allen Ginsberg*. University of Michigan Press, p. 43.

la fachada de un hotel como un rostro monstruoso y horrible que identificó con el de Moloch, el ídolo bíblico en Levítico a quien los cananeos sacrificaban niños. La tercera parte es “una letanía de afirmación del Cordero en su gloria”, según Ginsberg. “Rockland” se repite reiteradamente, en una especie de letanía en el poema. Era el Instituto Psicológico Presbiteriano de Columbia, donde, en 1949, conoció a Solomon como mencionamos.

El poema utiliza tiradas largas y estribillos. Es muy conocido por su frase de apertura: “He visto a las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura”. El poema tiene fuerza emocional, vitalidad, pero su visión de la vida es, desequilibrada, enfermiza. “Howl” puede ser una confesión honesta de los sentimientos conscientes de Ginsberg en el momento en que lo escribió, pero muchos de las actitudes rebeldes del poema en realidad sirven como defensa contra los sentimientos que él es menos capaz o está menos dispuesto a admitir. Es cierto que Louis Ginsberg, el padre, se convirtió en el foco de muchos de los resentimientos de su hijo, aunque muchos de estos agravios en realidad procedían de otras fuentes, la ira también tenía una base genuina en la realidad, al igual que sus críticas al sistema social. Allen Ginsberg se apodera de las palabras como un arma poética, sorteando el poder del lenguaje convencional para contar su soledad, su exclusión, su locura y su grito de humanidad. La fuerza de este poema radica en el ritmo, el virtuosismo del lenguaje y las imágenes que produce: una escritura experimental y automática, bajo los efectos de las drogas.

El poema absolutamente ‘culto’ *Aullido*, un texto de una violencia sin precedentes, un grito de ira, furia y poder verbal, el ataque a la política. La segunda parte de *Aullido* estuvo inspirada y escrita principalmente durante una visión causada por el peyote. Ginsberg pertenecía a una generación que puso de cabeza los principios que regían la vida cultural y social de Estados Unidos. Homosexual, se relacionó con Cassady, uno de los integrantes del grupo y más tarde con Peter Orlovsky, quien fuera su pareja durante cuarenta años, hasta su muerte. *Howl* es un poema como no existían en la época: tiene un ritmo poco convencional, no fue escrito con aras intelectuales y tampoco tenía pudor para lenguaje obsceno o descripciones de sexo homosexual. Poseía un esquema poético donde primaba lo académico, lo moral y lo erudito. Ginsberg evidenció una forma diferente de hacer poesía, donde los límites de la moral y pertinencia son endeble, y nuevas formas de expresión son posibles. *Aullido* también es un poema sobre la empatía, el amor y la búsqueda espiritual. Allen Ginsberg, así, se volvió una figura medular para la contracultura de los sesenta, pues sus ideales estaban muy cerca de aquellos que pregonaba la juventud del momento. Los escritores de la famosa Generación beat le daban la espalda al optimismo de la posguerra y más bien buscaban otro tipo de éxtasis: la convivencia con la euforia y la autodestrucción, el sexo y las drogas, el viaje sin rumbo y la vida cotidiana.

Aullido,⁹ también traducido por algunos como “El Grito”, fue una propuesta lírica y provocadora, canción de un paraíso artificial y de libertad sexual:¹⁰

Su visión en este poema es de mentes “hambrías histéricas desnudas, arrastrándose por las calles de los negros, al amanecer en busca de un colérico pinchazo, hipsters [...] que pobres y harapientos y ojerosos y drogados pasaron la noche fumando en la oscuridad sobrenatural de apartamentos de agua fría, flotando sobre las cimas de las ciudades contemplando jazz, que desnudaron sus cerebros ante el cielo [...] y vieron ángeles mahometanos tambaleándose sobre techos iluminados, que pasaron por las universidades con radiantes ojos imperturbables alucinando Arkansas¹¹ y tragedia en la luz de Blake entre los maestros de la guerra, que fueron expulsados de las academias por locos y por publicar odas obscenas [...] .

Ginsberg confiesa que en el momento de escribir su poema no sabía necesariamente lo que denotaba o encarnaba, pero llegó a significar algo más tarde. Se dio cuenta, no obstante, que inconscientemente representaba, entrañaba o simbolizaba algo claro que toma sentido con el tiempo: no

siempre somos conscientes del todo de las profundidades de nuestra mente.¹²

Y continúa:

[...] que se acurrucaron en ropa interior en habitaciones sin afeitar, [...] que fueron arrestandos por sus barbas públicas regresando por Laredo con un cinturón de marihuana hacia Nueva York [...] que se hundieron toda la noche en la submarina luz de Bickford salían flotando y se sentaban a lo largo de tardes de cerveza desvanecida en el desolado Fugazzi’s, escuchando el crujir del Apocalipsis en el jukebox de hidrógeno [...].

Este grito de desesperación de *Aullido* sirvió como consigna de revolución poética pero, en segundo lugar, también conllevaba un deseo de revolución política para conseguir mayor igualdad, mayor autenticidad y menos burocracia en un país inmerso todavía en la época de la Guerra fría y el anticomunismo.

[...] que estudiaron a Plotino Poe San Juan de la Cruz telepatía bop kabbalah, porque el cosmos instintivamente vibraba a sus pies en Kansas, que vagaron solos por las calles de Idaho buscando ángeles indios visionarios [...] que vagaron hambrientos y solitarios en Houston en busca de jazz o sexo o sopa... se embarcaron hacia África, que desaparecieron en los volcanes de México dejando [...] la poesía esparcida las sirenas de Los Álamos aullaban por ellos y aullaban por la calle Wall, y el ferry de Staten Island también aullaba, que se derrumbaron llorando [...] cari-

⁹ Tomado de Allen Ginsberg, *Howl and other poems*.

¹⁰ A partir de aquí se pondrá en cursivas lo que pertenece directamente al texto del poema “Aullido”.

¹¹ Arkansas es un estado en el sur de los Estados Unidos que bordea el río Mississippi. Es conocido por sus abundantes parques y áreas verdes, con terrenos que abarcan montañas, cuevas, ríos y termas.

¹² Allen Ginsberg, Entrevista ‘Paris Review Interview’, en *Writers at Work*, p. 311.

cias de amor Atlántico y Caribeño, que follaron en la mañana en las tardes en rosales y en el pasto de parques públicos y cementerios repartiéndolo su semen libremente a quien quisiera venir, que hiparon interminablemente tratando de reír pero terminaron con un llanto [...] copularon extáticos e insaciables con una botella de cerveza un amorcito un paquete de cigarrillos una vela y se cayeron de la cama, y continuaron por el suelo y por el pasillo y terminaron desmayándose en el muro con una visión del coño supremo y eyacularon eludiendo el último hábito de conciencia.

Su poesía expresa campaña de lucha, sostenida en la conciencia radical de una América en transformación; en segundo lugar, el uso de alucinógenos y otras drogas, así como diversas técnicas de yoga o recitación de mantras, para alcanzar estados de conciencia alterada, y asumir la realidad monstruosa y horrible, como el rostro de Moloch –dios fenicio que devoraba a los niños–, para cambiarla.

[...] salieron de putas por Colorado en miríadas de autos robados por una noche, [...] regocijémonos con el recuerdo de sus innumerables jodiendas de muchachas en solares vacíos y patios traseros de restaurantes, en desvencijados asientos de cines, en cimas de montañas, en cuevas o con demacradas camareras en familiares solitarios levantamientos de enaguas y especialmente secretos solipsismos en baños de gasolineras y también en callejones de la ciudad natal [...].

Todos estos aspectos nos muestran a jóvenes que tienden a la radicalidad y que

escriben sobre sus experiencias para exponer crudamente las discriminaciones y falsedades de la sociedad estadounidense. Sin embargo, los *beats* no se van a enrolar en movimientos políticos u organizaciones colectivas, ni tampoco se irán de voluntarios con los Cuerpos de Paz, para promover la amistad mundial y, no por una actitud egoísta, sino que no querían dejarse alienar por la esquizofrenia de esas organizaciones que normalmente forman parte de la gran máquina tecnocrática.

[...] respirando en la oscuridad bajo el puente y se levantaron para construir clavicordios en sus áticos, que tosieron en el sexto piso de Harlem [...] bailaron descalzos sobre vasos de vino rotos y discos de fonógrafo destrozados de nostálgico jazz de los años treinta. Se acabaron el whisky y vomitaron gimiendo en el baño sangriento, con lamentos en sus oídos [...] los fétidos salones del Pilgrim State Rockland y Greystones, discutiendo con los ecos del alma, balanceándose y rodando en la banca de la soledad de medianoche reinos dolmen del amor, sueño de la vida una pesadilla [...].

Las referencias a Moloch son en una sucesión de versos que siguen las mismas características de monstruosidad y desamor aplicadas al capitalismo norteamericano de esa década:

¡Moloch! ¡Soledad! ¡Inmundicia! [...] ¡Chupa vergas en Moloch! [...] ¡Visiones! ¡Presagios! ¡Alucinaciones! ¡Milagros! ¡Éxtasis! ¡Arrastrados por el río americano! ¡Sueños! ¡Adoraciones! ¡Iluminaciones! ¡Religiones! ¡Todo el cargamento de mierda sensible! [...] ¡Arrastrados por la

corriente! ¡Epifanías! ¡Desesperaciones! ¡Diez años de gritos animales y suicidios! ¡Mentes! ¡Nuevos amores! ¡Generación demente!

El poema que Ginsberg escribe bajo la influencia del LSD es tanto de carácter introspectivo como extrospectivo; explora al poeta mirando su propio, viéndose a sí mismo. Su existencia.¹³ No es el LSD el que ha producido este conocimiento, sino las propias experiencias pasadas del poeta y sus estudios de los textos filosóficos; sabemos que Ginsberg tenía un profundo discernimiento y conciencia de muchas escrituras judías y budistas, pero también un profundo conocimiento de la historia política y social; es este conocimiento el que se ha infiltrado en su conciencia para crear la “imagen más grande” del saber que se presenta como nuevo en el poema.

Ginsberg fue budista practicante. Tuvo maestros del Tibet (Chögyam Trungpa), y estudió ampliamente distintas disciplinas religiosas orientales. Vivió de manera modesta. Se dice compraba su ropa en tiendas de segunda mano y residía en apartamentos en East Village. Participó de las protestas políticas no violentas de su época, desde la guerra de Vietnam a la guerra contra las drogas. Se consideraba heredero de William Blake, Walt Whitman y Federico García Lorca.

El viaje y la residencia en México que realiza este grupo fue un importante rito de iniciación y fue influyente en su evolución estética. Por supuesto, los *beats* no

conformaban un movimiento cultural organizado sino más bien, con aires de libertad y de soltura. Artistas con coherencia en sus ideas afines y actitudes que se desarrollaron y modificaron con el tiempo. El mensaje de *En el camino* (On the Road) es que el mundo es deshonesto por naturaleza y moralmente engañoso. El camino, finalmente, debe continuar. Insistir, persistir, resistir, nunca desistir.

México, significó para los *beats* un sitio potencial de una modernidad alternativa. Mientras que los socialistas defendían la burocracia racional en nombre del proletariado, la contracultura basaba su visión de la liberación en una cosmovisión “mágica” del mundo no occidental, que los socialistas consideraban supersticiosa, ignorante y dañina. Así, la cultura liberal corporativa con su autoridad centralizadora fue antagonista de las contraculturas, entre las que se contaba la *beat*. Octavio Paz rechazó, por su lado, la “revolución institucionalizada” de la cultura “socialista” oficial de México. Como izquierdista, Paz había visitado la España republicana durante la Guerra Civil Española, y durante la administración de Cárdenas fue a Yucatán a enseñar en una escuela pública. Sin embargo, después de la firma del pacto Hitler-Stalin en 1940, se desilusionó del comunismo, como muchos izquierdistas estadounidenses que luego se sumaron a la vanguardia.¹⁴ En la década de años cincuenta, Paz argumentó que el socialismo y el progreso económico eran respuestas falsas al problema de la

¹³ Allan Ginsberg, “Lisergic acid” (Ácido lisérgico), en *Collected poems*, pp. 231-232.

¹⁴ Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, p. 18.

libertad humana. Para él, el enfrentamiento era a nuevos obstáculos que no eran económicos sino espirituales.

Los elementos comunes en sus escritos incluyen, además del uso de mitos y símbolos precolombinos, un enfoque no lineal del tiempo; “abierto” a las formas “ideológicas”, una fe en la intuición inducida por las drogas, un giro hacia las religiones orientales en su desnudez y comunión. Y esto constituyó un terreno cultural compartido con los *beat* y la contracultura.

Las drogas, entonces, que alteran la mente ofrecían acceso a un estado mental o forma de experiencia en la que la identidad del individuo no se fijaba, al igual que el lenguaje y otras estructuras conceptuales, estuvo de moda y fueron usadas particularmente entre los jóvenes. Esto fue significativo, con referencia a las construcciones morales, en las que la intuición inducida por las drogas parecía confirmar el vacío de la visión liberal corporativa:

[las drogas] anulan radicalmente todas nuestras ideas sobre el bien y el mal, lo que es justo y lo que es injusto, lo que está permitido y lo que está prohibido. Su acción es una burla a nuestra moral basada en la recompensa y el castigo. Estoy encantado y aterrizado al darme cuenta de que las drogas introducen otro tipo de justicia [en el cual] los méritos y las faltas [de nuestros actos] son diferentes, y la balanza en que se pesan es diferente [...] las palabras mérito, recompensa, ventaja, honor, provecho, interés y otras semejantes están heridas de muerte... [mientras] son verdaderas virtudes reciben el nombre de abandono, indiferencia, confianza, entrega desnudez [...] en

esta constelación, la palabra central es quizás inocencia: la “pureza de corazón” de los cristianos, el “trozo de madera sin pulir” de los taoístas.¹⁵

Burroughs fue el primero, entre los *beats*, que llegó a México,¹⁶ esto fue en el año de 1949 y permaneció ahí durante tres años. Tomó clases de maya y arqueología, aunque sus energías en gran parte fueron dedicadas a escribir sus primeras dos novelas *Junky* (Drogadicto) y *Queer* (Marica), palabra esta última que describe una identidad de género y sexual diferente a la heterosexual y cisgénero.¹⁷

Viajar y residir en México fue un importante rito de iniciación y fue influyente en su estética en evolución. Por supuesto, el movimiento cultural *beat* no era organizado con coherencia, sino libre, de escritores y artistas de ideas afines, y actitudes de personas que cambiaron y se desarrollaron con el tiempo. En su primera novela, *Junky*, Burroughs ficcionalizó sus experiencias con el uso y la venta de heroína y otras drogas en la década de los años cincuenta en una obra que se lee como un informe de campo del inframundo de la posguerra estadounidense.

¹⁵ Octavio Paz, *Tiempo nublado*, p. 89.

¹⁶ Daniel Belgrad, *op.cit.*, p. 89.

¹⁷ Ted Morgan, *Literary outlaw The life and Times of William Burroughs*, p. 173.

El liberalismo corporativo, la izquierda y la contracultura

A mediados de siglo, la cuestión de la modernización —qué significaba ser moderno y cómo las instituciones de la modernidad darían forma a las vidas y libertades de los individuos— definió luchas culturales clave tanto en Estados Unidos como en México. Los escritores *beat* y los mexicanos que tuvieron que ver algo con el Realismo mágico se resisten juntos a desafiar la supremacía de un modelo de modernización “corporativo-liberal” de la posguerra.

En el proceso de autodefinición a través del cual surgieron sus políticas, esta contracultura no solo tuvo que oponerse a la triunfante corriente dominante capitalista liberal-corporativa, sino también diferenciarse de la oposición más antigua definida por la izquierda marxista, que la contracultura considerada comprometida y obsoleta.

Para contar esta historia brevemente. En ambos países, la década de 1930 había sido una época de revisionismo democrático en la política y la sociedad. La administración New Deal de Franklin Roosevelt despojó a las grandes empresas de parte de su poder social en los Estados Unidos y, como resultado, durante un tiempo ganó la alianza de los marxistas estadounidenses y su organización paraguas, el Frente Popular contra el Fascismo. Estas medidas son, precisamente, las que John Maynard Keynes, padre de la economía (1883-1946), economista británico, (cuyo principal postulado es que la demanda agregada), la sumatoria del gasto de los hogares, las empresas y

el gobierno —el motor más importante de una economía—, dictaminó como necesarias para que una economía nacional se enfrentara a los efectos de una crisis. Primero pasan por la gran depresión, colapso bancario, devaluación del dólar. Keynes, quien aseguraba que el empleo no dependía de los salarios sino del consumo y la inversión, tuvo su contraparte mexicana en la presidencia de L. Cárdenas (1934-1940). Las políticas de izquierda, incluida la redistribución de la tierra y la educación pública, intentaron cumplir con los objetivos socialistas.

Henry Luce, quien predijo la expansión del liberalismo corporativo en todo el mundo de la posguerra, instó a su país a aprovechar:

nuestra oportunidad como la nación más poderosa y vital del mundo [...] para ejercer sobre el mundo el impacto total de nuestra influencia, o los propósitos que consideremos adecuados y por los medios que consideremos adecuados [...] compartiendo con todos los pueblos nuestros [...] magníficos productos industriales [y] nuestras habilidades técnicas.¹⁸

Contrariamente a la visión de Luce, los *beats* y los escritores del realismo mágico mexicano pensaron en México como el sitio potencial de una modernidad alternativa, una que preservara una calidad de interacción humana. Compartían la creencia de que el control racional que los liberales corporativos proclamaban sobre la esencia de la modernidad sólo podía conducir al

¹⁸ Henry Luce, *The American Century*, p. 23.

final a menos libertad humana y a más guerras mundiales.

El poder cultural del aparato estatal liberal-corporativo en los Estados Unidos que surgió de la Segunda Guerra Mundial explica la admiración de los *beats* por México como un lugar en que la centralización burocrática aún era imperfecta y vulnerable a la resistencia. Ginsberg en su correspondencia, habla de los conflictos pueden estar más en suspenso que en los encuentros personales, revela vituperios y ultimátums paternos.¹⁹ Reimaginar el progreso como algo más o algo distinto a una utopía consumista arraigada en sofisticaciones tecnológicas crecientes se convirtió en un objetivo importante de la contracultura. Los *beats* y los autores del Realismo mágico compartieron el viaje a México como un lugar de oposición a la cultura liberal corporativa que se había desarrollado en Estados Unidos a partir de la década de los veinte y se estaba extendiendo en la era de la posguerra a otras partes del mundo. En la década de cuarenta, cuando los *beats* comenzaron a cruzar la frontera con México, seguían los pasos de otros escritores y artistas de vanguardia como el surrealista André Breton y el artista expresionista abstracto Robert Motherwell.²⁰ Cuando Octavio Paz llegó a territorio estadounidense, en 1943, con una beca de la Fundación Guggenheim,

permaneció durante dos años, visitando San Francisco, Los Ángeles y Nueva York. Luego escribió que esta experiencia de los Estados Unidos le aclaró, a modo de contraste, el significado y la potencialidad de la identidad mexicana.

Esta visión dio lugar a textos literarios posteriores como lo son en el aspecto mítico: obras de Carlos Fuentes: los cuentos "Chac Mool" y "Por boca de los dioses", incluidos en *Los días enmascarados; Cambio de piel*, donde la personalidad y los rituales de la deidad azteca Xipe-Tótec entran en relación con otros mitos universales que simbolizan las ideas de cambio y de renovación.

La historia de México se ha convertido en la grotesca repetición del mismo mito: el de la traición de los ideales por la violencia de los corruptos y de los poderosos. La figura mitológica de Tezcatlipoca se asimila con frecuencia en la narrativa de Fuentes al arquetipo cultural del chingón, que analizó en primera instancia Octavio Paz en el ensayo *El laberinto de la soledad*. Paz habla de que la concepción lineal del tiempo es opresiva, reductiva, racional, y de ahí su búsqueda mítica, libertaria, vacía del tiempo. *La región más transparente o La muerte de Artemio Cruz* parecían ser tan sólo una especie de estigma histórico de México, representado en esa "dialéctica de la chingada" de la que habla Paz, se generaliza en estos últimos textos mencionados a la realidad de la historia humana, del llamado mundo occidental, donde una estructura económica injusta ha asentado con el tiempo las bases de un sistema de

¹⁹ Allen Ginsberg, *Composed on the Tongue. Literary Conversations, 1967-1977*, p. 87.

²⁰ Robert Motherwell fue un pintor estadounidense y una figura destacada del expresionismo abstracto. Fue uno de los miembros más jóvenes de la llamada New York School, que también incluía a Jackson Pollock, Mark Rothko y Willem de Kooning.

convivencia basado en el poder del dinero y la explotación de la clase baja. El mito, en Fuentes, alberga los sueños, anhelos, esperanzas y también el drama y contradicciones humanas. En el Caribe el mito está presente en *El Viaje a la semilla*, del cubano Alejo Carpentier, quien escribe también un ensayo sobre lo Real Maravilloso; en *El hombre de maíz*, del guatemalteco Miguel Ángel Asturias.

Seymour Menton habla de la información del inconsciente colectivo, la que juega un papel en la estructuración de nuestra mente, en una vuelta de la vista a la religión y a los símbolos míticos. El énfasis que la contracultura puso en este ideal de comunión subyace en la insistencia de estos escritores en un sentido diferente del tiempo. Instancia del tiempo como un fenómeno intersubjetivo,²¹ o incluso como un curso cósmico cíclico como lo imaginaron los aztecas y los mayas. Tales nociones de tiempo problematizan la construcción liberal del progreso, que imagina a los individuos y las sociedades mejorando al paso del tiempo, ayudados por las herramientas de la ciencia ilustrada. Las concepciones alternativas del tiempo requieren formulaciones alternativas del bien social.

La contracultura en México, posterior a los *beats*, la constituyen los escritores de la Onda, movimiento literario surgido en México durante la segunda mitad de los años sesenta, por jóvenes que pretendían una ruptura con la literatura tradicional a través de un lenguaje más abierto, liberal

y sin moldes. Con esto delimitan su territorio. José Agustín (1996) destaca que la contracultura abarca toda una serie de movimientos y expresiones que trascienden la cultura institucional, es decir, la cultura dominante que consolida el *statu quo*, acepta la opresión, la represión y la explotación por parte de quien ejerce el poder. Las contraculturas en esencia eligen elementos simbólicos que las separan de la cultura dominante: rituales, vestimentas, estatus de clases, intereses musicales. La contracultura es en contra de los valores, las opiniones y los pensamientos que predominan en la sociedad, en una disconformidad que hacen manifiesta. Aparecen dos novelas: *Gazapo* (1965), de Gustavo Sáinz, y *De perfil* (1966), de José Agustín, para continuar con *Pasto verde* (1968), de Parménides García Saldaña.

Este movimiento es fundamentalmente urbano, y tiene como argumento las vicisitudes de jóvenes que se expresaban de modo fresco y desenvuelto, con jerga citadina y albures. Se combinan con el ritmo de la música pop y el rock and roll, y un manejo desenfadado de la vida en estas condiciones, que incluía a menudo el uso de drogas.

Ignacio Trejo Fuentes afirma, en contra de lo que dijeron los jóvenes onderos, Margo Glantz no se equivocó al denominarlos así. Ellos usaron como muletilla la palabra *onda*: “¿qué onda?”, “¿cuál es la onda?”, “agarra la onda”. La obra de estos autores, capitalinos de clase media acomodada: José Agustín, Gustavo Sáinz y Parménides García Saldaña podría resumirse en el concepto de rebeldía ante los modelos sociales, familiares y hasta políticos establecidos,

²¹ Daniel Belgrad, *op.cit.*, pp. 191-192.

así como de inconformidad con la sociedad de la época, como también lo hicieron los *beats*. Un rescate importante que realizaron estos autores, llamados “de la Onda” es que llevan a los adolescentes a ser protagonistas en sus obras, utilizan expresiones para referirse a cierta pertenencia a un estatus determinado, a algún estado de ánimo, a la correspondencia con una frecuencia, a la comunión de ideas y actitudes de toda una generación. Estos escritores contaban eventos banales, sin sustancia, decían los críticos: sexo, alcohol, drogas eran el denominador común.

Trejo Fuentes dice acerca de los miembros de la onda:

Así, el término onda define –aunque siga disgustando a los autores involucrados– con claridad la identidad de esos escritores y de sus personajes. Pero la Onda va mucho más allá del cliché idiomático, conlleva connotaciones de mayor envergadura pues retrata gran parte de los modos de vida, inquietudes y propósitos de los jóvenes sesenteros.²²

Y agrega que su éxito es que eran el reflejo de la sociedad mexicana del momento y que su herencia fue invaluable: la expansión de las posibilidades de nuestra narrativa.²³

²² Ignacio Trejo Fuentes, “La literatura de la onda y sus repercusiones”, en *Tema y variaciones de literatura*, vol.16, año 2001, p. 203.

²³ *Ibid.*, p. 210.

Consideraciones finales

Lo ocurrido en el viaje que realizan los tres *beats* de los que hablamos no puede descartarse. Éste constituye un punto de intersección y nos dan una visión de lo sucedido, de lo que sabían y aprendieron de México, aunque siempre desde una óptica estadounidense. Se establece una práctica contracultural e intercultural entre estos norteamericanos cultos y los mexicanos con los que tienen contacto. Algunos, simple gente trabajadora, otros, campesinos, otros tantos indígenas, otros intelectuales y artistas. Se trata de tiempo y situaciones que compartieron y formaron parte de la contracultura.

Estos momentos superpuestos en las vidas y obras de algunos mexicanos de aquella época y los principales escritores *beats* son fundamento de una visión cultural compartida, unida por una lógica que da sentido a una gran variedad de prácticas contraculturales. Rasgos estrechos no con lo corporativo, ni política estadounidense, sino con las raíces indígenas, lo mestizo, los modos del pensar y ser de los mitos y los símbolos precolombinos. El interés común en los mitos arquetípicos, las religiones orientales, y la droga revelan una visión de la experiencia humana que estaba en desacuerdo con la ideología liberal del individuo. En lugar de los conceptos utilitaristas que equiparan el progreso con el desarrollo económico pragmático estadounidense, esta visión definía el bien social en términos de la relación del individuo con las estructuras cósmicas o inconscientes posteriores.

Bibliografía

- Belgrad, D., *The Culture of Spontaneity. Improvisations and the Arts in Postwar America*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.
- Burroughs, W., *Junkie*, Ace Books, Nueva York, 1953.
- , S. and Allen Ginsberg. *The Yage Letters, City Lights*, San Francisco, 1963.
- Ciardi, J., "Epitaph for the Dead Beats". A *Casebook on the Beat*. Ed. Thomas Parkinson, Thomas Y. Crowell Company, Nueva York, 1961.
- Ferlinghetti, L., "Horn on Howl", en Lewis Hyde (ed.). *On the poetry of Allen Ginsberg*, University of Michigan Press, 1984.
- Ginsberg, A. *Collected poems 1947-1980*, Harper, Nueva York, 1984.
- , *Composed on the Tongue. Literary Conversations, 1967-1977*, Grey Fox, Bolinas, California, 1980.
- , ed. by George Plimpton, Entrevista. 'Paris Review Interview' en *Writers at Work*, pp. 279-320, Penguin Books, Middlesex, 1977.
- , *Howl and other poems*, City Lights, San Francisco, 1957.
- Hassan, I., *Radical, Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*, Princeton University Press, Princeton, 1960.
- Luce, H., *The American Century*, Farrar, Straus And Giroux, Nueva York, 1941.
- Maffi, M., *La cultura underground*, vol. 1., Anagrama, Barcelona, 1975.
- Morgan, T., *Literary outlaw The life and Times of William Burroughs*, Henry Holt, Nueva York, 1988.
- O'Neil, P. "The Only Rebellion Around". A *Casebook on the Beat*. Ed. Thomas Parkinson,

Thomas Y. Crowell Company, Nueva York, 1961.

Plagens, P. *Sunshine Muse: Contemporary Art on the West Coast*, Praeger, Nueva York, 1974.

Paz, O., *Tiempo nublado*, Seix Barral, Barcelona, 1986.

Sisk, J. P. "Beatniks and Tradition". A *Casebook on the Beat*. Ed. Thomas Parkinson, Thomas Y. Crowell Company, Nueva York, 1961.

Hemerografía

Trejo Fuentes, I., "La literatura de la onda y sus repercusiones", en *Tema y variaciones de literatura*, vol.16, año 2001,

Rola narca y otras letras

URBANO RURAL |

Febrero 1972

Nena

Oye, Nena no te me acerques más.
No te me acerques más.
Que tus besos me saben excusado
Tus ojos están desorbitados.
Tas cruda tas cruda tas cruda
No te me acerques más.
Oye, Nena, no te me acerques más.
Bien me lo dijo mamá:
"Con esas chavas banda no te juntes más"
Y ve nomás el resultado:
Tas cruda tas cruda tas cruda.
El cuerpo ya lo tienes destrozado,
Con chemo, con piedra y con activo.
Oye, Nena, no te me acerques más.
No te me acerques más.
No te me acerques más.

Rola narca

¡Viva la Patria, viva la Patria!

Chakachán

Traigo mi cuerno de chivo
para cuidarme la espalda
le ando volando los sesos
al que se pase de lanza.

¡Viva la Patria, viva la Patria!

Chakachán

me encanta tirar balazos
al que no esté con la banda
es como darle manazos
al que se raja o que canta.

¡Viva la Patria, viva la Patria!

Chakachán

ya me voy para mi tierra
en la ciudad de La Palma.
donde le hacemos la guerra.
a los que no tienen alma.

¡Viva la Patria, viva la Patria!

Chakachán

me gusta descabezar
y encostalar a los muertos.
y hasta los huesos quebrar
a todos esos mugres puercos.

¡Viva la Patria, viva la Patria!

Chakachán

Cielos

Unas carnes en el cielo
Todo es puro terciopelo
Es la gloria celestial
Unas bragas en el cielo

El aroma de tu pelo

Y lo fresco de tus senos

Esta es gloria celestial

Olor a llanta quemada

Olor
A llanta quemada
Perros-gatos
Muertos en la acera
Navajas que se empuñan
Disparos en la esquina.
Golpes en los bajos
Olor
A llanta quemada.

Ciudad Ciudad Ciudad
Mugre polvo y cochambre

Ciudad ciudad ciudad
Te hinchas de basura
Bazofia y podredumbre

Olor a llanta quemada
Ciudad ciudad ciudad

Olor
A llanta quemada
Olor
A llanta quemada.

A la calle nueva

A la calle nueva
A la calle nueva
Van mis pasos
Y camino en otra calle
Que es la misma
Una ciudad en el sueño
Y otra aquí donde estoy.
A la calle nueva
A la calle nueva
Unos van y otros viene
Piso el asfalto que hierve
Unos vienen y otros van
Una calle es la de siempre
Otra calle es la nueva
A la calle nueva
A la calle nueva.

Señor presidente dos puntos

Señor Presidente :

Es

de una alta performancia

extraordinariamente

bien remasterizado

aunque

más valdría

rebootearlo todo

o al menos

resetearlo

posicionarlo

en una plaza

donde se pueda

accesar

de inmediato

para ofertar el país al mejor postor

Señor Presidente:

Acuda a un lobbista

pero antes fórmese

democráticamente

en la unifila de la derecha

por favor.

Siento una voz que me dice

Ella es así
clavo y canela.

Siento una voz que me aclara
Ella está aquí
Con sal y azúcar.

Es caramelo macizo
Y es miel y azúcar morena.

Morena, morena

Ella es así

La voz lo dice

Sabor de mar
Y de gran selva

Se mueve así
Como una ola

Ella es así

Es agua y viento

Es voz antigua

y savia clara

renuevo de la tierra

y sueño de hoy ayer
y siempre

Tengo una voz que me dice

¡tócala, siéntela, pálpala!

Y deja que fluya como
Las fuentes de los ríos.

Canción de la paloma

Una paloma blanca
cruza las aguas
Paloma blanca
Es barco de papel
Y carta de las de antes
Paloma blanca
Te posaste en la calva de Hidalgo
¿y en el sombrero del Almirante Nelson?
Paloma blanca
Paloma herida
Paloma al viento

Paloma blanca
Blanca paloma

Rafael Bernal y el mar

VICENTE FRANCISCO TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Rafael Bernal, fundador de la novela negra mexicana, no es solo autor de novelas y cuentos criollistas. Fue un historiador que atendió la cultura que navegó sobre las aguas del océano Pacífico, mismas que bañan diversos países de Asia y las costas de varias naciones hispanoamericanas. Sus vidas de piratas, mezcla de historia y literatura, son un desprendimiento natural de sus libros de historia. El presente artículo habla del historiador y del biógrafo.

Abstract

Rafael Bernal, founder of the Mexican noir novel, is not only the author of Creole novels and stories. He was a historian who studied the culture that traveled over the waters of the Pacific Ocean, which bathe various countries in Asia and the coasts of various Latin American nations. His pirate lives, a mix of history and literature, are a natural offshoot of his history books. This article talks about the historian and the biographer.

Palabras clave: Transculturaación, pirata, corsario, berberisco, biografía, corso, utopía, nao, vidas imaginarias.

Key words: Transculturation, pirate, corsair, Berber, biography, Corsican, utopia, ship, imaginary lives.

Para citar este artículo: Torres, Vicente Francisco, "Rafael Bernal y el mar", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 87-98.

Muchos lectores conocen a Rafael Bernal (1915-1972) por su novela policiaca *El complot mongol* (1969). Algunos saben de su pasión por las selvas y la piratería gracias a *Trópico* (1946), *Su nombre era muerte* (1947), *Caribal* (2000) y *Gente de mar* (1950). Casi nadie conoce al historiador monumental de *El gran océano* (1992), obra semejante en su erudición y diversidad de enfoques a *El Mediterráneo. La leyenda de un mar* (1923), de Emil Ludwig.

Aunque Bernal fue narrador e historiador, se desempeñó como diplomático en varios países de América, Europa y Asia, particularmente en Filipinas. Esto le permitió escribir *México en Filipinas* (1965), publicado a propósito de un viaje del presidente Adolfo López Mateos al archipiélago. Bernal celebró el comercio que se daba gracias al Galeón de Manila, también conocido como Nao de la China, que llegaba a Acapulco y permitió intercambios raciales, lingüísticos, religiosos y culturales en general. Allí asomaba su interés por la piratería en la persona del chino Li-Ma-Hong. *México en Filipinas* fue el germen de *El gran océano* cuya primera edición apareció, en gran formato, editado por El Banco de México.

Así recordaba Bernal —en un texto que pude rescatar entre sus papeles— el dilatado interés que culminó en *El gran océano*:

Desde hace muchos años, creo que desde siempre, me interesaron los estudios de la historia, a los cuales he dedicado últimamente la mayor parte de mi tiempo. En este año entregaré a Aguilar, de Madrid, el original de una obra enorme por su extensión y su ambición. Con el título de *El gran océano* he tratado de hacer una síntesis de la historia de todo el Océano Pacífico. Tal vez sea la última obra histórica que escriba, para volver a lo que ha dado en llamarse ficción. Es el fruto de 30 años de lecturas y estudios sobre ese apasionante tema, del cual tan poco se ha escrito en español, a pesar de que el Pacífico baña nuestras mayores costas y las de otros once países hispanoparlantes”.¹

Bernal murió antes de preparar la bibliografía y ésta fue hecha por Alfonso de Maria y Campos² desde su condición de familiar cercano. Él llevó la biblioteca de historia del novelista al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

El gran océano es una minuciosa historia de las islas y costas de los países que reciben las aguas del océano más grande del mundo, el Pacífico. El

¹ Rafael Bernal, “Nada en la vida me divierte tanto como escribir”, *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 511, 18 de julio de 1988, p. 6.

² Véase la edición del Fondo de Cultura Económica, 2012.

interés por estas aguas nació con la figura de Felipe de Jesús, el primer santo mexicano crucificado en Japón; la lectura de la colección de cronistas y viajeros de la Editorial Espasa Calpe; las figuras de Antonio de Pigafetta y Fernando de Magallanes, primeros circunnavegadores de la Tierra; y las vidas de aventureros, balleneros y piratas. Afirma Bernal que el Pacífico estaba muy poco atendido en lengua española y que si Arnold Toynbee dijo que la historia es un campo inteligible con procesos de transculturación, los pueblos se dividen en dos clases: los que se aíslan y los que, siguiendo el camino del mar, se expanden. Los primeros reciben la cultura exógena y los segundos imponen su cultura a otros pueblos, es decir, transculturán. Así, *El gran océano*

Sería el estudio de esa incontenible transculturación que ha venido sucediendo desde el siglo XIV, en diversas zonas del Océano y para lo cual éste ha servido como camino. Sería, en pocas palabras un ensayo de estudio acerca de la llamada expansión de Occidente en el Pacífico.

De todos los fenómenos históricos conocidos, esta expansión es la que mayores efectos ha provocado y ahora podemos afirmar que en el mundo actual no hay un solo hombre o mujer cuya vida o cuyo devenir histórico no haya sido modificado en mayor o menor grado por esa expansión. Pero no tan solo se ha modificado la vida de los pueblos que recibieron esa expansión, sino la de los mismos expansionistas.³

Como bien se comprende, el resultado de estas transculturaciones es la cultura universal. Por el océano van y vienen mercancías, ideas, culturas, pasiones y odios que conforman la historia del hombre⁴, misma que, según el autor, debe aspirar al menor mal para el menor número de hombres, pese a que el libro nos muestra cómo tantas navegaciones llevaron a esclavitudes y a desaparición de culturas.

Esta expansión de Occidente corresponde a la era del Infante Enrique, conocido como el Navegante porque impulsó a los portugueses a lanzarse al mar, al gran Océano que es mayor que todas las tierras juntas. Este hecho permitió a los hombres, ya fuera por razones económicas, sociales o religiosas, ir por todas las rutas del mundo. Desarrollaron la carabela, nave propicia para

³ Rafael Bernal, *El gran océano*, México, edición del Banco de México, 1992, pp. 19 y 20.

⁴ No olvidemos que Marco Polo, con su libro *El millón*, o *Libro de las maravillas*, inflamó la mente de los europeos —entre ellos Enrique el Navegante y Cristóbal Colón— para que buscaran los extraordinarios productos de China: sedas, porcelanas, marfiles, jades. Desde esa tierra de hombres laboriosos llegaron la brújula, la pólvora, el papel, los fideos y las primeras ideas para la invención de la imprenta.

cursar la mar gruesa pues la galera de remos usada por griegos y fenicios solo servía para distancias cortas.

El gran océano primero habla de los polinesios y dice que eran grandes navegantes por sus canoas dobles, por su habilidad para orientarse por las estrellas y ver las rutas en los vuelos de los pájaros, amén de su lectura del movimiento de las olas que traían ecos de las playas. En los viajes largos llevaban harina para hacer pan y animales vivos para sacrificarlos durante la travesía; transportaban el agua en carrizos tapados con rodajas de madera; completaban su dieta con pescado y con aves que abatían; sus remeros eran fuertes y conocedores del mar; y embarcaban un anciano que fungía como sacerdote y consejero. Su misión era cuidar los ídolos que llevaban en una pequeña cabina de palma. Con él se ligaban las tradiciones en la nueva tierra que iban a colonizar. Aprovechaban los grandes vientos y las tempestades para ir lejos. Cuando los europeos arribaron a las islas Marquesas, tuvo lugar esta transculturación:

La situación se agrava con la introducción de algunas enfermedades occidentales, como las venéreas, el catarro común y la tuberculosis, amén del aguardiente. En 1848 Francia, después de una serie de combates y bombardeos navales, ocupa las islas *para salvar a sus habitantes de sí mismos*, y la población polinesia casi desaparece, como por desgracia veremos que ha sucedido en muchas otras islas. Cuando Cook llegó a las Marquesas calculó su población en unas 80 mil personas. En la actualidad, en todo el archipiélago hay apenas unos 10 mil habitantes, de los cuales solo la mitad son polinesios.⁵

Pero no se crea que los polinesios eran los buenos salvajes que imaginara Diderot. Tenían una religión cruel basada en el temor y obligaban a la adoración de los dioses del mar y del fuego. Practicaban el canibalismo, los sacrificios humanos y la reducción de cabezas, incluso sobre pedido; todo por lo atractivo de los tatuajes.

En el siglo XVI el saqueo de la recién encontrada América estaba en su apogeo y las naves de exploradores y viajeros surcaban todos los mares. Empiezan los periplos de circunnavegación y aparecen unos personajes que siempre atrajeron a Rafael Bernal: los piratas. Si bien es cierto que la piratería es uno de los oficios más antiguos del mundo (existió muchos años antes de Cristo), aquí aparecen los grandes nombres, los hombres famosos que se

⁵ *Ibid.*, p. 52.

pondrán al servicio de reyes y serán nombrados caballeros porque con sus latrocinios harán un servicio a la corona.

El comercio entre Filipinas y México permitió el surgimiento del famoso pirata inglés Frances Drake, quien hizo grandes robos a los españoles y, en una de sus huidas, consumó un viaje de circunnavegación. En este momento surge la paradoja de que la reina de Inglaterra ennoblezca a este *perro del mar* y lo haga caballero. De hecho, su tiempo se conoce como la Edad de Drake. Henry Morgan, también inglés, se convirtió en caballero y gobernador de Jamaica.

El enorme imperio español que se mantenía con pocos hombres y armamentos, en el siglo xvii, en Cartagena, La Habana, Portobello, Campeche, Veracruz, Acapulco, Manila y el Callao, tuvo que construir fortalezas para defenderse de los corsarios.

Si algunos autores han celebrado a los piratas como prototipos del hombre libre, porque no acumula ni hace huesos viejos con el producto de sus latrocinios, Bernal los señala como terriblemente crueles, como el Olonés, que se comía crudo el corazón de sus prisioneros. Hay una exacerbación de la piratería:

La literatura, sobre todo la inglesa y, por extraña complicidad, la española, ha creado la leyenda del pirata generoso, caballero en todas las ocasiones, valiente e invencible. Esta leyenda es totalmente falsa. Los piratas y bucaneros del caribe eran hombres sin sentido alguno de piedad, de lealtad ni aun entre ellos mismos, de una increíble crueldad que habían perdido todo sentido de patria, de religión o de agresión en contra del poder español, como lo tuviera Drake. Como bandadas de perros hambrientos, se lanzaban al saqueo y, logrado éste, luchaban entre sí por el reparto del botín y se robaban los unos a los otros en la forma más descarada. El que algunos reyes de Inglaterra y Francia los hayan utilizado para sus empresas bélicas no habla en favor de esos reyes. Pronto, degeneraron aún más y la misma Inglaterra, que tanto los había utilizado, tuvo que prohibir bajo pena de muerte la piratería y fue la principal liquidadora de sus "heroicos" y pintorescos socios de antaño.⁶

Hubo célebres autores, como Gilles Lapouge y Jaques y François Gall que enaltecieron a los piratas:

Los filibusteros no se preocupan lo más mínimo por saber si están o no dentro de la ley. Han cortado los puentes que los unían a la sociedad. Libertarios por esencia,

⁶ *Ibid.*, p. 298.

solo cuenta para ellos su condición de hombres libres. Y si el placer del lucro coincide casualmente con el de la libertad, lo más frecuente es que no pase de ser un salario [...]. La literatura, al apropiarse del “Hermano de la Costa”, lo sazona a su gusto. Tras haberle cortado una pierna y sacado un ojo, lo atavía con oropeles que se harán clásicos. Le agrega un loro, un tesoro oculto, algún esqueleto y, en ocasiones, hasta un niño. Y antes de hacerse a la mar, le insufla sus características: temeridad, crueldad y buen corazón. Su consigna habrá de ser el sentido del honor.⁷

Al principio de este texto afirmé que *El gran océano* tiene varias similitudes con *El Mediterráneo. La leyenda de un mar*, de Emil Ludwig. Los acercan la erudición y la visión totalizante que incluye elementos geográficos, históricos y culturales de la más diversa índole. Ludwig sostiene que el Mediterráneo es el centro cultural del mundo, y su estudio, bien enmarcado entre las Columnas de Hércules y los Dardanelos, da preeminencia al individualismo y cree que la inteligencia es más importante que la fuerza. Más que las batallas libradas en el mar hay que ver la sabiduría y el arte que dejan esos hechos. Tenía fe en las individualidades que fijaron el derrotero de los acontecimientos y habló del clima, los ríos y productos económicos y culturales como factores que dan forma al carácter. Me parece que *El gran océano* vino a completar el formidable libro de Ludwig pues después de asentar que el Mediterráneo es la cuna y el hogar de la humanidad, escribe estas líneas que parecen invocar *El gran océano*: “El progreso de la humanidad, por el contrario, ha avanzado desde el mar más pequeño al mayor: desde el Mediterráneo oriental hasta el occidental, después al Atlántico y más tarde al Pacífico”.⁸

Ludwig, como Bernal, siempre supo que los piratas influyeron en las civilizaciones; de ahí su visión compleja que señala, primero, su psicología determinada por el rencor social y, después, sus lazos con la religión y la política, pero también con hechos deleznable como el cobro de protección a las naves mercantes:

Durante trescientos años el Mediterráneo fue gobernado en parte, y en parte aterrorizado, por piratas. Muy pocas veces se vio libre de ellos, y solo en ciertos distritos. Los piratas amenazaban o paralizaban el comercio y esto ejerció una gran influencia sobre la navegación y la civilización. Esa influencia fue posible tan solo por

⁷ Jaques y François Gall, *Los piratas*, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), 1957, pp. 9 y 11.

⁸ Emil Ludwig, *El Mediterráneo. La leyenda de un mar*, traducción de Federico López Cruz, Buenos Aires, Editora Interamericana, 1943, p. 27.

medio del poder de los sultanes, que veían con agrado las actividades de los reinos piratas a ellos sometidos, especialmente en Marruecos, Argelia y Túnez. Cuando cesó la tolerancia de los turcos y se agravaron los choques del siglo xvii, los turcos aparecieron frente a Viena por tierra y dominaron el mar Mediterráneo. Los piratas mahometanos de África del Norte, desafiando a la civilizada combinación del Rey Sol, los Habsburgo de España y los papas romanos, convirtieron el Mediterráneo occidental en un mar peligroso (...) Debido a su ubicación, los piratas, también llamados corsarios, fueron cortejados por sucesivos rivales cristianos. Los mutuos odios de los reyes les llevaron a secundar a los infieles en secreto contra sus adversarios. Francisco I no fue el único que les vendió pólvora para que la usaran contra los españoles. Algunos de los papas hasta llegaron a venderles permisos para ese comercio, que les producía un ingreso de unos 10,000 ducados por año.⁹

En los siglos xvi y xvii los jesuitas son una presencia fundamental en la religión, la economía, la educación y la sociedad de América. Este es un tema caro a Bernal porque él era un hombre religioso y porque realizó sus estudios en colegios de la Compañía. De aquí que les dedique un buen espacio en este libro, no solo por la importancia que tuvieron en nuestro continente hasta su expulsión, sino por su papel misionero en Asia. Parte medular de estas páginas está dedicada a la figura de Felipe de Jesús y su crucifixión en tierras japonesas.

En el siglo xviii todo se acelera: se explora el Ártico y empieza la disputa entre los europeos por las islas de la Polinesia. Es la era de los grandes viajeros (Louis Antoine de Bouganville, Charles Marie de La Condamine, James Cook). Los hombres de ciencia llegarán en seguida para sistematizar conocimientos que antes habían quedado en manos de los viajeros. Es la era de Humboldt y Darwin.

Después de la independencia de Estados Unidos (1775-1781), los estadounidenses dominan las aguas y la caza de pieles porque la marina inglesa estaba ocupada en sus guerras europeas. Junto a las matanzas de ballenas, pingüinos y lobos de mar, los balleneros, no contentos con desperdiciar la carne de los animales, se hicieron negreros. Ya en el siglo xix, cuando la trata de negros había sido abolida, se dio otro tráfico cruel e inhumano que dio en llamarse "emigración asiática, donde el esclavo se llamaba colono y, en lugar de ser negro, era chino o polinesio".¹⁰ Aquí empieza un martirologio que, en nuestros días, se ha plasmado en diferentes libros mexicanos como *Genocidio*

⁹ *Ibid.*, p. 408.

¹⁰ Rafael Bernal, *El gran océano*, p. 401.

(2010), de José Luis Trueba Lara, *La casa del dolor ajeno* (2015), de Julián Herbert y *Fantasmas de oriente* (2021), de Imanol Caneyada.

A la caza de ballenas y la búsqueda de pieles de focas, nutrias, martas y lobos de mar con tremendas matanzas, deben agregarse las muertes de los seres humanos que van siendo diezmados por la viruela, la gripe, las enfermedades venéreas y, más tarde, la lepra.

En 1802, un chino estableció en Hawái el primer ingenio de azúcar, al que entraron los norteamericanos que terminaron por agenciarse la isla en 1898. Después llegó el guano, que se obtenía en las costas de Perú y los europeos lo llevaron como fertilizante. Las industrias del guano y del azúcar, en Perú, requirieron puertos y ferrocarriles que construyeron asiáticos provenientes de distintos países.

En la primera mitad del siglo XIX, los mercaderes de pieles llegaban a Cantón en donde las cambiaban por té que vendían a precios muy altos en Europa y en la costa atlántica de Estados Unidos. Bernal consigna una anécdota: cierto capitán ballenero que no había tenido suerte en la caza, embarcó a 20 muchachas polinesias y las llevó a Chile, en donde estableció un barco de lenocinio que anticipa la historia de *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa.

Al principio de la expansión occidental, los futuros países colonialistas solo establecieron factorías que les sirvieron de base para movilizar su comercio. Fue hasta finales del siglo XIX cuando surgieron, sobre todo en Inglaterra y Francia, las teorías del colonialismo: la gente de cualquier lugar que no fuera Europa era un ser irracional a quien había que cuidar y administrar; ponerlo a trabajar para que se fuera haciendo a las costumbres europeas. Todo se basaba en la superioridad de la raza blanca. Se habían desvanecido las ideas utópicas y del buen salvaje.

Cuando productos polinesios como el sándalo y la ostra perlífera se agotaron, los mercaderes se convirtieron en plantadores. El principal producto fue la copra, que sirvió para hacer aceite y jabón de tocador.

Guerra del opio, guerras de China, Japón y Rusia, el colonialismo en su apogeo, el canal de Panamá... imposible glosar en tan pocas páginas todos los hechos militares, comerciales y culturales que ofrece tan voluminoso ejemplar. En las últimas páginas del original que dejó inconcluso, Bernal dice:

Ésa fue la historia. La Era de Enrique el Navegante se canceló con los holocaustos de Nagasaki e Hiroshima. Como muestra de que el progreso había llegado a los últimos rincones del mundo. Esa extraña curiosidad que hizo hombre al humanoide lo condujo, de cambio en cambio, hasta un conocimiento científico suficiente para

usar las fuerzas fundamentales del universo e inaugurar, así, la era atómica. Lo que hemos llamado el Occidente se había impuesto en todo el mundo no solo con su ciencia y su tecnología, sino con sus sistemas políticos y administrativos. Pero en ese mismo transculturación al mundo, estuvo el talón de Aquiles de Occidente (...) Japón, aunque derrotado al final, había demostrado a los pueblos del mundo que el hombre blanco no era invencible. Allí quedan como recuerdo, la toma de Manila y la batalla de Batán, la caída de Singapur y de Batavia, la ocupación de Borneo, las ruinas de la Armada norteamericana en Pearl Harbor.¹¹

El gran océano, significativamente, concluye prestando atención a los mismos hechos que Germán Arciniegas atendió al final de su *Biografía del Caribe*: la imposición de la independencia panameña respecto de Colombia y la apertura del Canal. Como antes de llegar a la historia del Canal nuestro autor abordó la anexión de Hawái y la ocupación de Filipinas por Estados Unidos, descubrimos en Bernal, lo mismo que en Arciniegas, un hondo sentimiento americanista.

Finalmente, hago una afirmación que pudiera parecer temeraria pero, a mi juicio, no lo es: *El gran océano* puede leerse como un antecedente de los despojos y crueldades que expuso Eduardo Galeano en ese gran libro titulado *Las venas abiertas de América Latina* (1971).

Gente de mar entrega un puñado de biografías que son, en su mayoría, de piratas. A la manera de Marcel Schwob en sus *Vidas imaginarias*, Bernal recrea las vidas de personajes singulares, que resultan atractivos por sus ideas y por sus hazañas. No se trata de los corsarios más renombrados, sino de hombres y mujeres notables por sus robos en el mar, sí, pero sobre todo por sus actos desmesurados.

Como prólogo, Bernal entrega una sucinta historia de la navegación y de la piratería en el Mediterráneo, siempre centrada en elementos culturales: el hombre buscó el mar por aventura, riqueza y conocimiento; sobre esos anhelos montó sus pasiones. Hace lista de varios piratas y pone énfasis en Ali Bashá, de Argel, porque cautivó a Cervantes. Así como los reyes de Inglaterra y Francia ennoblecieron a sus piratas, los chinos hicieron lo suyo y los declararon "honorables". Luego hallamos un intento de sacar común denominador de ellos: tienen un afán inmoderado por los bienes ajenos; son violentos, ingeniosos y desprecian la vida propia tanto como la ajena. Unos fueron crueles pero otros ennoblecieron la profesión. Sus épocas de esplendor: durante

¹¹ *Ibid.*, p. 525.

la primera parte del imperio romano, en el Mediterráneo; en el mismo mar, con los berberiscos; en el Atlántico, durante el saqueo colonial de América.

Pronto nos enfrenta a la hipótesis histórica:

Tal vez los faraones fueron los primeros que emplearon la piratería como arma de guerra, lo que luego dio en llamarse corso [...]. En esta época debemos recordar al pirata catalán Llull, gracias al cual tenemos el original de las *Confesiones* de san Agustín, que encontró en un barco genovés que había tomado en el Golfo de Tolón y que vendió por diez escudos a don Alfonso V de Aragón.¹²

Bernal retrata ejemplos extremos de lo que fue el hombre de mar, como Caracciolo, un gran orador lleno de ideas que llevó a la práctica las teorías que Tomás Moro plasmó en su libro *Utopía*. Fue un moralista que quiso realizar sus anhelos con la quebradiza materia de los piratas. Libertatia fracasó porque era una isla en medio de un mundo que no tenía lugar para el bien, y menos en un tiempo en que las grandes potencias planeaban como aves de rapiña sobre el mundo.

Barbanegra (Edward Teach) aparece contrapuesto al mayor Stede Bonnet, un acaudalado plantador de Barbados que abrazó la piratería solo para huir del mal carácter de su mujer. La pintura del famoso pirata es la cumbre de los retratos de este libro:

Su aspecto, que le originó el apodo, era de lo más original y estrafalario, con algo de aterrizante y algo de cómico. Usaba una inmensa barba negra que le nacía de debajo de los ojos y le llegaba a la cintura, peinada en seis trenzas rematadas todas con listones de diversos colores. El pelo, también larguísimo, lo usaba arreglado en la misma forma, y como le nacía muy cerca de las cejas, le daba el aspecto de un gorila. Su estatura descomunal, que pasaba de los dos metros, y sus terribles fuerzas acentuaban este aspecto. Usaba siempre un amplio sombrero negro que le daba sombra en la cara, haciéndola así más misteriosa, y en los combates se encajaba bajo la copa unas mechas de cañón encendidas que le alumbraban los ojos con un reflejo extraño, dándole un aspecto infernal.

Usaba siempre una camisa de algodón abierta al frente, que dejaba ver su pecho monumental y velludo como el de un oso, y un pantalón ancho de manta, cortado arriba de las rodillas, quedando éstas al aire y rematando el conjunto con unas

¹² Rafael Bernal, *Gente de mar*, México, Editorial Jus, 1950, pp. 14 y 16.

inmensas botas caídas. Sobre el pecho llevaba siempre dos tahalíes cruzados en los cuales acomodaba seis pistolones. Del cinturón colgaba su machete y tres puñales.¹³

Anne Bony y Mary Read se entregaron a la piratería, en primer lugar, por su circunstancia y, luego, porque despreciaban la pusilanimidad de sus parejas. Aunque vemos brillar los sables sobre estas dos mujeres, sus vidas acaban en una doble y trágica historia de amor. Anne es recordada por su crueldad: formaba a sus prisioneros y les iba cortando las orejas, las narices y los dedos, hasta matarlos.

Jurgen Jurgensen es un personaje de múltiples facetas porque fue pirata, descubridor, periodista, capitán ballenero, espía, predicador, autor dramático, agricultor, editor, tahúr y Rey de Islandia. Su vida llena de aventuras terminó en una colonia de deportados, entre convictos y prostitutas.

El texto que cierra el volumen es "Gerónimo de Gálvez, piloto del rey", una biografía que no se relaciona con los piratas sino con los conflictos raciales y de religión que se vivían en España. Él y Solina, su mujer, vinieron a la Nueva España huyendo de la inquisición que los acusaba de ser moriscos. Como Gerónimo no encontraba trabajo de su jerarquía, se alistó como piloto de la Nao de la China. Aquí se cierra el ciclo que empezó en *México en Filipinas*, nos llevó a dilatados periplos por las islas y costas bañadas por el Pacífico y tocamos puerto final en Acapulco, donde la religiosidad y la vida piadosa de Rafael Bernal construye una romántica historia de amor.

Fuentes de consulta

- Arciniegas, Germán, *Biografía del caribe*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945.
- Bernal, Rafael, *Gente de mar*. México, Editorial Jus. 1950. Segunda Edición, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Clásicos para Hoy), 2000.
- _____, *México en Filipinas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas. 1965.
- _____, *El gran océano*, Banco Nacional de México, 1992. Segunda edición, México, Fondo de Cultura económica, 2012.
- _____, "Nada en la vida me divierte tanto como escribir", *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 511, 18 de julio de 1988.
- Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1971.

¹³ *Ibid.*, pp. 104 y 105.

Gall, Jaques y François, *Los piratas*, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), 1957.

Ludwig, Emil, *El Mediterráneo. La leyenda de un mar*, traducción de Federico López Cruz, Buenos Aires, Editora Interamericana, 1943.

Los mineros: en las entrañas de la tierra

TOMÁS BERNAL ALANÍS | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

En este artículo abordaré el mundo de la explotación minera en México a finales del siglo XIX. A través de la novela *Los Maduros* de Pedro Castera, publicada en 1882, hablaré del mundo laboral, económico y social de los mineros en el porfiriato como una forma de producción y explotación de la tradicional riqueza minera mexicana al interior del país y su exportación para entrar en los circuitos comerciales de las naciones y para la conformación de México como un Estado-Nación.

Abstract

In this article I will approach the world of the mining exploitation in México at the end of the XIX century. Using *Los Maduros*, the novel from Pedro Castera published in 1882, I will talk about the working, economic and social world of the miners in the porfiriato as a way of the production and exploitation of the traditional Mexican wealth at the inside of the country and its exportation to enter in the commercial circuits of the nations and the conformation of Mexico as a National-State.

Palabras clave: mundo moderno, riqueza, minas, imperio

Key words: modern world, wealth, mines, empire

Para citar este artículo: Bernal Alanís, Tomás, “Los mineros: en las entrañas de la tierra”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 99-109.

Me sorprendieron su miedo y su inocencia, especialmente raros en hombres que bajaran a diario a la mina armados solo con un candil, sin la certeza de volver a ver la luz del sol, hombres salvajes, casi más máquinas que humanos.

Natsume Sôseki, *El minero* (1908)

I. Introducción

Las entrañas de la tierra desde tiempos inmemoriales han generado grandes riquezas para los particulares, empresas y para las naciones. Es una riqueza extraída literalmente con el sudor y con la sangre de la clase trabajadora —léase mineros— que han creado grandes imperios a través de la historia.

La noche de los tiempos mantiene una historia entre la bruma y el olvido a esos trabajadores que luchan día con día por extraer la riqueza minera de las entrañas de la tierra a costa de su salud, malos tratos y aún de la misma muerte.

La oscuridad de las minas y sus interminables caminos y puntos de intersección hacen de este trabajo un continuo padecer de enfermedades que tienen que ver con la respiración de sustancias tóxicas y la inhalación de un aire enrarecido por la acumulación de gases que pueden ser mortales para el ser humano.

El mundo de los mineros es un universo asfixiante, no solo de las condiciones naturales de la explotación de la riqueza de la tierra sino de los procesos de trabajo excesivos a que se ven sometidos los mineros en sus largas y pesadas jornadas de trabajo.

Este trabajo es un acercamiento a ese mundo literario sobre las minas y los mineros, en él se analiza la novela *Los Maduros* del escritor mexicano Pedro Castera (1838-1906), como una ficción que nos permite acercarnos y conocer el universo de explotación a que son sometidos por la industria minera y por la avaricia de un sistema social, que sólo ve en ello, la creación de una riqueza que de vida y esplendor a una economía.

No hay mejor manera de conocer este “mundo del subsuelo” para entender la lógica del capital y la extracción de una riqueza natural que hace de los pueblos un mundo diferenciado a partir de la explotación, distribución y comercialización de los productos minerales arrancados literalmente a la madre tierra.

II. A caballo de la historia

Para el caso de México –llamada la Nueva España– a partir de la Conquista española, la historia de la minería empieza un largo redoblar por los tiempos de la codicia y la violencia. Con los sueños del Renacimiento europeo, crecen las posibilidades de buscar y descubrir otras tierras. El Renacimiento no es sólo la búsqueda del antropomorfismo –como condición clave para entender y explicar el nuevo papel central del hombre en el cosmos de su imaginación y de su práctica política-comercial, es también el encuentro de dos mundos.

Ese encuentro entre la avaricia europea y el misticismo del nuevo mundo enfrentan dos posiciones por entender la regulación entre ellos.¹ Posición que mantendrá una permanente oposición entre los países conquistados y el conquistador, donde más adelante el mundo español será desplazado por el imperio anglosajón.

La búsqueda de El Dorado, de la figura mítica de las Amazonas, serán algunos imaginarios que reforzaron el interés por encontrar tierras más allá del mundo europeo. Este interés será reforzado por la industria de los mares, la brújula, la pólvora, la navegación y el impulso de los mapas y la cartografía como emblemas de la Modernidad en busca de su expresión comercial y geográfica.

Los viajes de Marco Polo y las innumerables proezas de viajeros que buscaban otras rutas espaciales y comerciales van a dar vida a uno de los contactos culturales más importantes entre Europa y el mundo árabe. Historia llena de explicaciones eurocentristas que refuerzan la visión lineal y progresista del mundo europeo.

Como bien lo ha contado el novelista libanés en su extraordinaria novela *Las cruzadas vistas por los árabes*, donde establece un contrapunteo de pasiones e intereses entre los mundos que escenifican en ese momento dos puntos de avanzada para establecer los corredores comerciales, políticos y culturales de lo que será después llamado el mundo moderno:

El mundo árabe, fascinado y a la vez espantado por esos frany a los que ha conocido cuando eran unos bárbaros, a los que ha vencido, pero que, después, han conseguido dominar la tierra, no puede decidirse a considerar las cruzadas como un simple

¹ Para mayor información sobre este encuentro de mundos véase Jean Marie Gustave Le Clézio, *El sueño mexicano* (México, Fondo de Cultura Económica, 1987), donde hace una profunda y sistemática reflexión sobre la Conquista y las tierras del nuevo mundo con un lenguaje poético deslumbrante.

episodio de un pasado que no volverá. Con frecuencia sorprende descubrir hasta qué punto la actitud de los árabes, y de los musulmanes en general, respecto a Occidente sigue, incluso hoy, bajo la influencia de los acontecimientos que se supone terminaron hace siete siglos.²

El mundo moderno abría sus puertas en Constantinopla y esta ciudad-imperio iba a convertirse en el vértice del encuentro entre Occidente y Oriente, en ese diálogo permanente de dos mundos, de dos culturas, que lucharían insensiblemente por mantener la hegemonía de esos mundos sobre el horizonte de un proceso de lucha permanente entre lo sagrado y lo profano, del proceso de laicización frente al mundo de la religión y sus símbolos.

El mundo moderno se consolidó y construyó en un modelo de dominación permanente de Europa sobre el resto del mundo, como lo afirma el historiador medievalista francés Jacques Le Goff: En la Europa medieval se producen relaciones centro-periferia cuyo buen funcionamiento es una de las condiciones de éxito de la comunidad europea.³

El surgimiento de la Modernidad como una fuerza innovadora y revolucionaria de las viejas formas de propiedad y del trabajo, obedecen a una lógica de la concentración y control de formas de pensar, actuar y explicar los cambios vertiginosos de un mundo que no se reconoce a sí mismo y a su naturaleza.

Los nuevos preceptos de una ciudadanía universal, de los consiguientes derechos universales —la santa trinidad: igualdad, libertad y fraternidad, de la diosa razón como principio único de clasificar y explicar al mundo y al hombre en su desarrollo y acontecer individual y colectivo, la supremacía de la individualidad y la visión del progreso edifican la arquitectura del mundo moderno.

En este mundo de tentativas y suposiciones el mundo moderno emergió como una fuerza inagotable por conocer lo propio y lo extraño, lo cercano y lo lejano, lo que era susceptible de ser contabilizado para la riqueza de los reinos. La lucha entre las naciones había iniciado su campo de batalla en los mares y en ese inevitable afán por acumular riqueza, hombres, y sobre todo, la carrera incontrolable por llegar a dominar a los demás por sobre todas las cosas. En el paisaje universal aparecía esa figura del Imperialismo.

² Amin Maalouf, *Las cruzadas vistas por los árabes*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 373-374.

³ Jacques Le Goff, *La vieja Europa y el mundo moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 28.

El mundo sería repartido, no por la razón de los pueblos, sino por la fuerza de las armas y los discursos, inaugurando así, una nueva etapa en el concierto de las naciones. Aquí la idea de Nación sostendría una lucha a muerte con sus otros rivales: aquellos pueblos que también querían dejar la condición de pueblos primitivos para pasar a formar parte de ese mundo civilizado. La expresión más acabada de esa nueva relación asimétrica sería la expresada en el modelo de dominación: Metrópolis-Colonias.

III. El mundo de acá

El nuevo mundo fue resultado de los intereses palaciegos y comerciales. Entre el poder del mundo religioso y comercial se llevó a cabo una de las empresas más fascinantes del mundo moderno: el descubrimiento de América.

La teoría de la dualidad, daba sus primeros frutos. Esta estaba construida alrededor del poderío de la Iglesia cristiana y la figura del Rey. La conquista espiritual y militar se complementaban de maravilla, por lo menos, para las tierras recién descubiertas.

El encuentro intempestivo entre el hombre europeo y el indígena generó expectativas de todo tipo. Sus culturas se enfrentaron en un primer contacto visual y cultural. La dialéctica antropológica de nosotros y ustedes ponía las primeras piedras para el edificio de la diferencia permanente del mundo de allá y el mundo de acá.

Como lo ha establecido el historiador francés Fernand Braudel: El Mediterráneo se convirtió con el paso del tiempo en un espacio clave para las aventuras del mar y ensanchar las rutas comerciales entre Oriente y Occidente, como lo asevera de la siguiente manera:

El Mediterráneo es los caminos del mar y de la tierra, unidos entre sí; caminos significa ciudades, las modestas, las medianas y las más grandes dándose las manos. Caminos y más caminos, es decir. Todo un sistema de circulación. A través de ese sistema, culmina ante nuestros ojos la comprensión del Mediterráneo, que es, en toda la extensión del término, un espacio-movimiento.⁴

De esos centros y puertos de circulación salieron las naves para buscar nuevas tierras. El nuevo continente fue resultado de grandes esfuerzos de los reinos

⁴ Fernand Braudel, *El Mediterráneo. El espacio y la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 62.

por la lucha del mar y de la tierra. El viejo mundo se ensanchaba en el horizonte de sus posibilidades y desafíos.

La riqueza americana brillo ante los ojos desorbitados de los conquistadores españoles y portugueses. Una naturaleza exótica se presentaba ante ellos con su variedad y magnificencia que avivó la avaricia de los primeros aventureros. Esa riqueza natural dio pie a la construcción paulatina de poblados y caminos que sembraron las semillas de la posterior conquista espiritual y militar.

Esto fue el inicio del poblamiento y de la concentración de la clase minera en estos espacios de explotación y comercialización de la minería. Como lo afirma John H. Parry:

Los productos animales y vegetales de las Indias eran casi insignificantes para muchos españoles en comparación con los productos minerales –los metales preciosos–. La minería de oro y plata a raíz de la conquista era una simple cuestión de extracción y lavado en corrientes a propósito; pero a mediados del siglo XVI se descubrieron riquísimas vetas argentíferas en Zacatecas y Guanajuato.⁵

Con el avance de la conquista militar y espiritual se fue conformando una cartografía de los lugares donde se encontraba la riqueza material en las entrañas de la tierra. La plata mexicana se convirtió en referente de la Nueva España para el mundo.

Y así la explotación de la minería se convertirá en uno de los negocios más rentables en la Nueva España. Al empezar como una aventura particular y fuera de todo control del reino de España, al avanzar la época virreinal, y posteriormente, después de la Independencia de México, esta riqueza requiere de un control más efectivo por parte del Estado mexicano y sus instituciones.

Las minas se transformaron y constituyeron centros de atracción y expulsión de la población. Eran lugares de trabajo pero también eran espacios de explotación y maltrato. Las minas representaron un lugar de trabajo donde los sectores sociales bajos encontraron un espacio para trabajar y recrear una cultura particular de los mineros y sus rituales.

El oro y la plata, dos metales preciosos, dieron pie a grandes fortunas, a ser los pilares del auge y la decadencia de pueblos y ciudades, como es el famoso caso de Real de Catorce, San Luis Potosí, que ahora es un "pueblo

⁵ John H. Parry, *Europa y la expansión del mundo 1415-1715*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 98.

fantasma” después de haber tenido un esplendor económico en gran parte del siglo XIX.

IV. El siglo XIX

Después de muchos avatares por constituir al Estado nación mexicano en el siglo XIX: guerras, problemas financieros, pérdidas de territorio, invasiones, cruentas guerras civiles, entre otros problemas. El período del Porfiriato sentó las bases para un proyecto de industrialización y crecimiento económico nunca antes alcanzado por gobierno alguno.

Esto fue posible por un período de paz relativa –con controles a sangre y fuego sobre los disidentes del régimen– para construir ese México moderno que se requería para los nuevos tiempos del concierto de las naciones.

En este tiempo de sueños y utopías le tocó vivir a Pedro Castera (1838-1906). Soldado republicano que se enfrentó a la invasión francesa del Segundo Imperio y que realizó trabajos en las minas, que le darían posteriormente la información y la experiencia para escribir literatura sobre el mundo minero. Publicó *Cuentos mineros* (1881), *Las minas y los mineros* (1882), *Los maduros* (1882) y su novela más famosa *Carmen* (1882).

En su novela corta *Los maduros* va a realizar un acercamiento del mundo minero con sus formas de trabajo, diversión y con los funerales como corolario de la vida y muerte de los trabajadores mineros.

El trabajo en las minas conllevaba en sí un miedo social por participar en ellas. Dentro de las formas de trabajo de la época se consideraba un trabajo de alto riesgo y poca paga. Como nos cuenta Jacques Paire en su novela *Senderos de plata*:

A pesar de estas restricciones, la sola mención de los reales de minas sembraba el pánico entre los campesinos que se veían forzados a abandonar sus cultivos y recorrer largos trayectos para cumplir con la cuota de su localidad, teniendo que costear por sí mismos los gastos del viaje. El trabajo era extenuante y la paga, cuando la recibían, irrisoria. No en balde los indígenas oponían una férrea resistencia a una obligación que detestaban, y con justa razón, sabiendo por experiencia que la ley pocas veces se aplicaba. Aunque no tuvieran que bajar al fondo de las minas, tarea reservada a los esclavos o para lo cual se contrataban hombres libres, mestizos y mulatos, el proceso

de lavado y amalgamación del mineral con mercurio les causaba náuseas e hinchazón en las encías.⁶

Al igual que otros espacios de trabajo –como es el caso célebre de las plantaciones de Valle Nacional– las minas se convertían en lugares malditos y de una incesante sobreexplotación del trabajo humano. Así como lugares de castigo o encierro para los prófugos de la ley.

En la novela *Los maduros*, Pedro Castera retrata una historia de amor dentro del trabajo en las minas y su inicio nos remonta a la explicación histórica del descubrimiento o explotación de una zona minera. El mismo Castera lo apunta:

La bonanza de la mina de La Luz hizo época en el Real de Guanajuato. Esta mina está a una distancia de tres o cuatro leguas del ya citado mineral y produjo con su famosa bonanza el Real que hoy lleva su nombre. Una población se formó, rodeando casi la mina, que en el transcurso de ocho años arrojó al mercado del mundo la suma de noventa y seis millones de pesos. El movimiento causado por esto, hizo que los mineros guanajuatenses encontrasen otras bonanzas, como las de Sirena, San José de los Muchachos, Santa Lucía, La Purísima, etcétera, etcétera.⁷

La bonanza de una mina, era la bonanza de una región o del propio país. México estuvo lleno de bonanzas en el centro y el norte, generando con esto una forma de trabajo peculiar y toda una infraestructura para la explotación minera. Como cualquier oficio, los mineros representaron una fuerza de lucha por sus derechos laborales como sería expresado más tarde en la huelga de Cananea, Sonora, en 1906.

Con estos hallazgos e inversiones el territorio nacional va a desarrollar una industria minera que aporte cuantiosas ganancias a algunos particulares y en parte al Estado. Pero también en el plano de lo social y lo cultural se va a construir una forma de vida alrededor del mundo de las minas:

De todos los estados de la República acudían mineros al Real y todos encontraban trabajo, ganaban dinero y lo despilfarraban con la mayor facilidad. La ciudad estaba de fiesta y deslumbraba con sus prodigalidades. En las casas ricas y por lo mismo aristocráticas, se jugaba fuerte y se bailaba; en las chozas de los mineros había

⁶ Jacques Paire, *Senderos de plata. Historia del Fénix de los mineros de América*, México, DEBOL-SILLO, 2007, p. 22.

⁷ Pedro Castera, *Los maduros*, México, Planeta/Conaculta, 2002, p. 9.

también fandangos y también albuces. En las minas se trabajaba y se bebía; eso sí... ambas cosas se hacían de lo fino. La ciudad no dormía. Las serenatas, los teatros, los bailes, las tertulias de todo género y la fiebre de la ambición multiplicaban su vida.⁸

Pero también existía en contraparte a esta felicidad, la miseria y las enfermedades producidas por el encierro y por la inhalación de los gases minerales producidos en las profundidades de las minas. Una mala alimentación y un trabajo excesivo iban minando la salud de los mineros.

El autor recalca continuamente esta ambiente festivo y de bonanza para los dueños de la mina, pero no así para la clase trabajadora que padecía largas y extenuantes jornadas de trabajo. Parecía que la mina tenía vida propia y había que extirparle poco a poco la riqueza de sus entrañas. Así lo apunta el autor:

La bonanza de La Luz estaba en todo su esplendor. Trabajaban durante el día unas mil quinientas paradas o sea tres mil barreteros, otros tantos durante la noche; en algunas labores entraba pueblo tras de pueblo, es decir, tandas de paradas que se turnaban cada ocho horas. El cerro temblaba continuamente, viendo extraer sus entrañas pedazo a pedazo.⁹

En las profundidades de la tierra se sufría un aire enrarecido y las bajas temperaturas que se cruzaban con el sudor producto de un trabajo intenso y un desgaste corporal permanente. En este sentido las condiciones de trabajo iban minando la salud de los mineros poco a poco. Las enfermedades respiratorias y un cansancio crónico eran respuestas a un trabajo intenso y agotador:

Hasta aquel cañón apenas llegaba el aire de los tiros, el calor era elevado, los hombres trabajaban desnudos, bañados de sudor y con el agua cayéndoles en finas gotas sobre sus cabezas y espaldas... El aire viciado por los miasmas de la mina apenas servía, tanto para la combustión que produce la luz, como para la combustión que en los pulmones produce la vida. El trabajo durante ocho horas taladrando el cuarzo durísimo a fuerza de golpes, pegados por los martillos contra las barrenas. El calor, la fatiga y la humedad, el aire ya viciado, viciándose aún más por las emanaciones del sudor, por el carbono suministrado por las mechas y por las respiraciones, por los gases sulfurosos y arsenicales desprendidos del rosicler con la violenta combustión de la pólvora en los barrenos, iba envenenando la sangre de aquellos hombres, que por vigorosos que fuesen no podían resistir más que dos o tres meses de aquel trabajo.

⁸ Pedro Castera, *op. cit.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 25.

Se ponían pálidos, débiles, enfermizos, y con aquel veneno aspirado lentamente bajo diversas formas, la muerte celebraba opíparos festines.¹⁰

Esta cita, representa en sí, una síntesis magistral de las condiciones de trabajo y de riesgo de la clase trabajadora de las minas. Lo cual, nos muestra, al igual que en otros sectores productivos, que primero está la generación de riqueza y después la salud de la clase trabajadora. El capital tiene y mantiene su lógica sobre todas las cosas,

V. Palabras finales

El mundo minero tuvo en el México del siglo XIX, un gran auge. El estado mexicano en formación y las inversiones nacionales e internacionales en el sector lograron un crecimiento económico constante.

La minería mexicana tenía una larga historia tras de sí. El descubrimiento del nuevo mundo y la conquista y expansión del imperio español en las tierras recién descubiertas hicieron de la explotación de la riqueza mineral un aporte fundamental para la economía mexicana y mundial por varios siglos.

El factor capital varío, según las bonanzas mineras, pero el trabajo humano fue un factor constante de explotación y descuido por las autoridades correspondientes a lo largo de los años. El trabajo humano que producía la riqueza, era el más olvidado. La minería mexicana se conoció en el mundo y la plata mexicana inundó los caminos de allende los mares.

La literatura es una fuente inagotable para complementar estudios sobre la minería en general. Las expresiones literarias a éste tema son amplias alrededor del mundo. Sólo nombraré algunas para el que se interese por el universo literario y minero.

Las citaré en orden cronológico: *Germinal* (1885) de Emile Zola, *El minero* (1908) de Natsume Sôseki, *Tungsteno* (1931) de César Vallejo, *Que verde era mi valle* (1939) de Richard Llewellyn y *Tierra mártir* (1948) de Alan Patton.

Sólo son algunas obras literarias que nos permiten la entrada a ese fascinante y a la vez doloroso mundo de las minas. Historia pasada, presente y futura de la condición humana.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 28-29.

Bibliografía

- Brading, David A. *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Braudel, Fernand. *El Mediterráneo. El espacio y la historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Brushwood, J.S. "La novela mexicana frente al porfirismo", en *Historia Mexicana*. Vol. VII, no. 3, México, El Colegio de México, 1958, pp. 368-405
- Castera, Pedro. *Los maduros*. México, Planeta/Conaculta, 2002.
- González Navarro, Moisés. *Sociedad y cultura en el porfirato*. México, Conaculta, 1994.
- Haber, Stephen. *Industria y subdesarrollo. La industrialización de México, 1890-1940*. México, Alianza Editorial, 1992.
- Katz, Friedrich. *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*. México, Secretaría de Educación Pública, 1976.
- Le Clézio, Jean Marie Gustave. *El sueño mexicano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Le Goff, Jacques. *La vieja Europa y el mundo moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Maalouf, Amin. *Las cruzadas vistas por los árabes*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Nueva Historia Mínima de México*. México, El Colegio de México, 2010.
- Paire, Jacques. *Senderos de plata. Historia del Fénix de los mineros de América*. México, DEBOLSILLO, 2007.
- Parry, John H. *Europa y la expansión del mundo 1415-1715*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Sóseki, Natsume. *El minero*. Madrid, Impedimenta, 2016.
- Una visión de la minería*. México, Artes de México, 2007, No. 86.

La voz de la tribu. Entre la literatura y la antropología

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

La ideología condiciona la percepción, es un conjunto de prejuicios y criterios de amplio alcance. Los juicios de valor están determinados por ella, incluyendo la definición y el gusto literario. Lo que planteamos en este ensayo es la colindancia entre literatura y antropología. Problematicamos dónde comienza y dónde termina lo literario, sobre todo cuando nos enfrentamos a “obras” que no pertenecen a “la tradición occidental” y están ligadas a la oralidad. Para ello, analizamos tres libros ligados a culturas originarias. Enseguida, a partir de algunos postulados de Terry Eagleton, problematicamos los actos de lectura e interpretación estética de una obra literaria.

Abstract

Ideology conditions perception, it's a set of prejudices and wide-ranging criteria. Value judgments are determined by it, including definition and literary taste. What we propose in this essay is the border between literature and anthropology. We question where the literary begins and where it ends, especially when we are faced with “works” that don't belong to the “Western tradition” and are linked to orality. To do this, we analyze three books linked to original cultures. Next, based on some postulates of Terry Eagleton, we problematize the acts of reading and aesthetic interpretation of a literary work.

Palabras clave: voz de la tribu, literatura y antropología, poesía mazateca, *secretos del abuelo*, *arrieros del agua*.

Key words: voice of the tribe, literature and anthropology, Mazatec poetry, *grandfather's secrets*, *water carriers*.

Para citar este artículo: Martínez Ramírez, Fernando, "La voz de la tribu. Entre la literatura y la antropología", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 111-127.

Ngata'ara stsee. Que siga lloviendo

La exaltación acrítica e incondicionada de la libertad creativa resulta de privilegiar lo individual frente a lo colectivo, de la idea de que no son los pueblos los que elaboran de un modo solidario y compartido su cultura, aportando cada cual lo suyo, sino de que ésta es obra de genios solitarios, de creadores natos que reducen a los otros miembros de la comunidad a la mera condición de receptores pasivos. Abolidas estas referencias colectivas, pocos rasgos restarán para diferenciar la producción literaria de los distintos pueblos.

Adolfo Colombres

Algunas filosofías –como la derrideana– piensan que la palabra, al nombrar, tácitamente excluye, oculta, y tal ocultamiento también forma parte de la significación, en una especie de deriva residual donde se fragua la verdad sobre las cosas desde lo no dicho.¹ Tal vez esto que Jacques Derrida llama la *diferancia* –con a– nos ayude a entender por qué Juan Gregorio Regino le pone a su obra *Que siga lloviendo* el subtítulo de "Poesía mazateca"². ¿Acaso el poeta se asume como la voz de la tribu? ¿Hay alguna especie de preeminencia de lo colectivo sobre lo individual o al menos una reivindicación del lugar desde el cual habla?

Antes de decidirlo formulemos otra hipótesis, ahora con Ángel María Garibay, quien al hablar de la poesía náhuatl –uno de los referentes de nuestro poeta– escribe: "aunque una lírica totalmente individualista se desconoce casi

¹ Véase Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*. Trad. P. Peñalver, Barcelona, Ánthropos, 1989.

² Juan Gregorio Regino, *Ngata'ara stsee. Que siga lloviendo. Poesía mazateca*, México, Kujjuun naxinda México kamanda, 1999.

en absoluto, hay los atisbos necesarios de todo humano corazón y de toda mente que piensa. Por una parte, la existencia del mundo exterior, que se impone al forjador de cantos (*cuicapicqui*), lo hace dar algunos cuadros del mundo en que vive, tan vivos a veces que pueden ser modelos de pintores. La otra forma es la exposición de sus personales sentimientos³. Este lirismo individual es posible sólo como trasunto de emociones universales.

Ama la vida

Tú, hermano, forjador de sueños,
 ¿por qué no buscas el camino del cielo?
 Hay una verdad cerca de nosotros,
 la que está en las alturas.
 ¿Ves esa flor? ¿Ves esa hoja?
 Cada ave que surca el aire es libre.
 Cada fragancia de flor es más que un pétalo.
 Cada arbusto, cada pedazo de tierra tiene vida.
 Ese río, ¿escuchas el mensaje de su canto
 cuando corre?
 ¿Conoces la conversación de los pájaros al amanecer?
 ¿Observas cómo la tierra bebe el agua
 que cae del cielo para darnos vida?
 No están lejos de este mundo
 la ley y la verdad:
 en nuestros ojos están,
 en nuestros sentidos se esconden.
 Llena pues tu corazón del calor y el olor
 de la lluvia.
 Que ante⁴ las cosas
 pequeñas y comunes del mundo
 sienta gozo tu ser,
 porque quien siente vibrar el pulso
 de su corazón
 ama la vida,
 lo ama todo.

³ Ángel María Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, México, Porrúa, 1992, p. 104.

⁴ En el original dice "antes", pero por el contexto parece que se trata de una errata y debe ser "ante".

Que siga lloviendo está dividida en seis partes, cada una precedida por un epígrafe, el cual, más allá de ser un recurso eficaz y sintético que alude a la temática, reivindica lo indígena en general, incluido desde luego lo mazateca. La primera cita proviene de los *Cantares de Dzitbalché*, obra a la que suele cifrarse como una de las formas de resistencia y conservación que los mayas yucatecos hicieron de las ideas religiosas, mitos y rituales de sus antepasados. Sin embargo, al leer “Que suban nuestras palabras al cielo”, nos queda la impresión de que es el poeta y no la tribu el que se muestra. Leemos pensamientos de corte existencial, donde el hombre habla de tópicos relacionados con las preocupaciones vitales, como el paso del tiempo, la fugacidad de la vida, la pérdida de las fuerzas y el abandono de la memoria, del vacío que ocultamos con el canto. Plantea sus angustias ante la muerte, su amor por la mujer y la añoranza por su hija muerta. Rinde tributo a las pequeñas cosas de la naturaleza. Un sentimiento de zozobra individual y de pérdida caracterizan esta porción del libro.

La segunda parte, subtitulada “Que siga lloviendo”, está precedida por un poema de Nezahualcóyotl. Vamos de los cantos mayas de Dzitbalché a los cantos nahuas. El yo-lírico —a quien identificamos con Gregorio Regino— constantemente le habla a su mujer. Un “tú” referencial, dialógico, amoroso, le permite hacer conjeturas sobre la vida, la muerte y la palabra. El poeta habla de la dualidad cuerpo-alma, pero aquí es el cuerpo el que guía al alma y no viceversa. Los poemas todavía se refieren al mundo y nuestras angustias, pero continúan aquí, hablando de los días y las noches, de la piel y del amor, y otra vez la muerte. El sesgo existencial persiste, no se advierte la voz tribal.

No obstante, esta impresión pronto resulta parcial, comienza a matizarse. Basta con ver la obra en conjunto para reconocer el itinerario poético y la imperancia de lo colectivo. La tercera parte, titulada “Empieza el cantar”, está anunciada por un epígrafe de la chamana mazateca María Sabina. Ahora los poemas componen una invocación, representan la búsqueda de la verdad. El poeta inquiere por el hierofante o maestro conocedor de los misterios: quiere saber su lenguaje, tener su poder. Se dice abierto, preparado para recibir sus dones. Son cantos de iniciación donde la palabra es plegaria que escudriña el lugar de los misterios: el cielo. Con ella como vehículo, el oficiante cruza lo profano y alcanza la posibilidad de rescatar su espíritu. La palabra es serenidad, calma, aliento y liberación. Al comulgar, el poeta busca la purificación y la logra cuando cae en trance: ya puede hablar, ya puede contar, ya tiene autoridad. Se trata de una especie de elevación desde el mundo inseguro de todos los días, del cual se habla en las dos primeras partes, hacia un estado del espíritu

donde se busca y se alcanza la purificación a modo de preparación ética para lo que sigue.

Busco la palabra,
El camino fresco, el camino limpio

La cuarta parte, llamada “El cielo cambia su azul”, viene precedida por un fragmento de carta enviada al presidente de Estados Unidos por el jefe indio piel roja Noah Sealath del pueblo dwanwish. El Gran Jefe en Washington les quiere comprar sus tierras, a lo que el indio responde:

¿Cómo se puede comprar o vender el cielo, el calor de la tierra? Esta idea es extraña para nosotros. Hasta ahora nosotros no somos dueños de la frescura del aire ni del resplandor del agua. ¿Cómo nos lo pueden ustedes comprar? Nosotros decidiremos en nuestro tiempo. Cada porción de esta tierra es sagrada para mi gente. Cada espina de brillante pino, cada orilla arenosa, cada bruma en el oscuro bosque, cada claro y zumbador insecto es sagrado en la memoria y en la experiencia de mi gente. Nosotros sabemos que el hombre blanco no entiende nuestras costumbres.⁵

De la misma manera que el jefe piel roja, Gregorio Regino habla de su pueblo, de todo lo que es suyo. Se dirige a los que no escuchan, a los que escupen la letra. Demanda un lugar en el cielo para su lengua mazateca, que nació del sol y no ha perdido su esencia. Él, indio que conoce el español, afirma que en su lengua materna la palabra del cantor surge de la naturaleza viva: del maíz, el aire, la tierra, el sol... El tránsito de lo individual a lo colectivo, la defensa de la tribu, comienza a operarse.

V

Hasta aquí hemos llegado,
cobijados por el universo.
En el inmenso mundo,
en la tierra sin fronteras
de primaveras castas.
En el mar infinito

⁵ La carta completa está disponible en <<http://filoikos-cartadelatierra.blogspot.mx/>> [página consultada el 2 de agosto de 2022].

se funden nuestros sueños,
madura el oleaje nuestra voz.
Brotan arroyos,
corre la libertad.
Hasta aquí hemos llegado
con nuestro hermoso canto,
como una turquesa labrada,
como jade de mil colores.

Después del ritual de ascensión y purificación, el poeta se sabe autorizado para hablar por los suyos, para defender la tierra. Tal vez nuestra noción de poesía no sea suficiente para llamar a esta reivindicación "voz colectiva". Ahora se trata de un canto tribal, no de un encantamiento estético. Sólo así podemos entender el subtítulo, porque mazateca es la voz y la voz no es del poeta, sino de la todos los que son como él.

En la quinta parte, que lleva por nombre "Tierra de todos, tierra de nadie", otra vez se invoca en el epígrafe a Rigoberta Menchú, quien habla de la tierra como cobijo arquetípico que llora por sus hijos dispersos por el mundo, que van regateando posada fuera de su centro. El poeta habla de los hombres de piel cobriza, clama por su verdad, por la justicia. Los otros, ajenos, dice Regino, un día llegaron y tendieron pólvora en la morada de nuestros dioses, expulsaron a nuestras mujeres hacia las ciudades y las condenaron a la miseria, a la violación y a la tristeza. Pero el indio afirma: ¡Estoy aquí! He resistido a la espada y a la cruz. Nunca me he ido, aunque no me veas. Ésta es mi tierra... El tono del poeta ha transitado desde las entrañas del individuo, con su amor a la mujer y miedo a la muerte, a la reivindicación de su raza y de la naturaleza.

Así llegamos a la última parte, la sexta, cuyo subtítulo es "Regresa el tiempo", y el epígrafe otro fragmento de la carta del indio Noah Sealh, quién duda: no sabemos cómo sueña el hombre blanco, como le transmite a sus niños su deseo por el mañana; sus deseos y su pensamiento se nos esconden, y por eso iremos por nuestro propio camino. De la misma manera, el poeta mazateco invoca el tiempo circular que en su eterno retorno o eterna espiral ahora es nuevamente del indio. Es momento de hablar, de tomar la palabra, la voz de la tierra y del corazón. Les han robado la infancia a nuestros niños, a nuestros niños zapatistas, a nuestras mujeres les han arrebatado sus ilusiones. Pero amanece en Chilam Balam...

Mujeres de la selva

Ustedes son la verdad, les dijo Dios.
 Porque nacieron con el viento
 y se formaron con la placenta de la luna.
 Porque silban,
 mecen y encienden el amanecer.
 Amamantan los bejucos y los barrancos
 que trepan el abismo del cielo y de la tierra.
 Ustedes son las mujeres de la selva, les dijo Dios.
 Dueñas de las palabras
 que también son armas.
 Tomen su rebozo, cubran su entereza
 y convoquen a todas las mujeres de la tierra.
 Denles su valor, y sus palabras.
 Que pongan sobre la mesa sus querellas
 las que no tienen nada.
 Ustedes son las mujeres de la selva.
 Ustedes son la verdad, les dijo Dios.

El libro alcanza su belleza por acumulación, por complementación, porque nos enseña a mirar otra vez, desde aquí donde estamos, desde este lugar en apariencia privilegiado. No se trata de una belleza estética sino de poesía colectiva: palabra, canto, dignidad, confianza, amor, y todas las facetas que son del humano, pero que aquí reivindica el indio. Es su mirada, sí, pero dialoga con el otro-nosotros, porque lo hemos negado, siempre. Propone entonces otro diálogo, no con el centro sino horizontal. Al final se alza la voz no del mazateco o del poeta Regino, sino la del indio de todas las latitudes...

Secretos del abuelo

Mientras en Beocia el joven Hesíodo cuida sus corderos al pie del monte Helicón, las musas descienden invisibles por la ladera cantando las glorias de Zeus. Atraído por el canto, el pastor se acerca a las deidades, quienes le revelan su poder visionario sobre la verdad de todo lo que existe, pero también su capacidad para expresar poéticas mentiras. Acto seguido, le entregan el bastón apolíneo de vate ungiéndolo como profeta depositario de las certezas que el hombre necesita, como conocedor del orden de todas las cosas.

Esta apelación a la autoridad –*magister dixit*– ha sido desde siempre el recurso preferido de profetas y vates para revestir de sentido y profundidad a su palabra. La filosofía, en su origen, no ha sido la excepción. Argumenta Werner Jaeger en su *Teología de los primeros filósofos griegos*⁶ cómo, desde los naturalistas milesios, Tales y Anaximandro, pasando por la doctrina órfico-platónica de la inmortalidad del alma y del motor inmóvil aristotélico, transitando después a la religión de Israel y otras concepciones orientales, hasta llegar a la teología universal católica, se ha buscado una explicación mítico-simbólica del cosmos. Apelando a las nociones de principio, *arché*, y fin, *teleuté*, se busca apoyo en alguna forma de autoridad, que en el caso del pensamiento milesio vive en la naturaleza misma y descansa en el testimonio de los sentidos y del *logos*, y en el caso del pensamiento judeo-cristiano en la palabra revelada.

Se trata de un recurso simbólico muy antiguo que observamos en la obra *Secretos del abuelo*⁷, de Jorge Miguel Cocom Pech. Aquí, la palabra escrita está tres veces autorizada, primero porque proviene, por vía oral, de sus ancestros: somos testigos de un conocimiento milenario que recalca en el abuelo, el cual escoge –como en su momento lo hicieran las musas con Hesíodo o el dios bíblico con Moisés– al nieto como depositario de una sabiduría al mismo tiempo natural y divina, panteística. La segunda autorización es más vana y opera en otros circuitos simbólicos y de poder: le viene de Miguel León Portilla, hacedor del prólogo. Atento a la palabra y a las angustias existenciales de Cocom Pech, el autor de *La filosofía náhuatl*⁸ concede que el joven vate logró adentrarse en ese mundo sagrado y mágico de sus antepasados, hogar cósmico de los mayas, y al mismo tiempo pudo formular la más terrible de las preguntas existenciales: ¿quién soy yo?, en una obra que es literaria y además evocación luminosa de la palabra antigua. Cocom Pech, dice León Portilla, logra conjugar un saber memorioso con los designios literarias del mundo actual. Tal es el dictamen del maestro, la autorización mayúscula para una obra y un autor que aspiran al triple estatuto de arte, memoria y testimonio. Finalmente, la tercera autorización, tal vez muy ligada a esta segunda, le viene de una institución emblemática que hoy parece convertida en referencia ética y científica: la UNAM como casa editora, aunque tal vez esto resulte de la menor importancia. De esta manera, la obra y su autor –y llamarlos así es

⁶ Werner Jaeger, *La teología de los primeros filósofos griegos*, México, FCE, 1977.

⁷ Jorge Miguel Cocom Pech, *Muk'ul t'an in nool. Secretos del abuelo*, México, UNAM-Tribunal Superior de Justicia del Estado de Quintana Roo, 2001.

⁸ Miguel León Portilla, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, 1983.

ya aventurarse argumentalmente— entran a un circuito de poder y de saber ajeno al mundo testimoniado en sus páginas.

El autor —concedamos en llamarle así, conscientes de que es hoy un concepto individualizante, que indica apropiación personal—, el autor llama “cuentos” a los relatos de su abuelo. Enseguida añade: “Los cuentos pertenecen a todos, nadie es propietario.”⁹ Pero en el universo categorial de la literatura de Occidente, en la clasificación de los géneros literarios, esta noción tiene connotaciones *fictivas*, de las que carecen los relatos de Cocom Pech desde el momento en que aspiran a ser *pregnantes*, es decir, desde que han sido revestidos de una triple autorización simbólica y han optado por la verdad más que por la verosimilitud, por la realidad más que por la invención. Este doble estatuto discursivo parece inherente —o al menos una tabla de salvación y un recurso de legitimidad— para una parte de la literatura indígena actual. De esta manera puede circular confiadamente en un campo literario que, en principio, resulta ajeno a su cosmovisión, a su idea del arte y a su concepción de lo bello. Aunque tal vez no sea sino la supeditación a estructuras de poder que les fueron impuestas desde la Conquista, la manera de mediar entre la Ciudad Letrada¹⁰ y la Comarca Oral¹¹. Esta condescendencia se nota aquí y allá inclusive en ciertas imágenes y recursos estilísticos bellos, pero no propios del mundo indígena. Por ejemplo, habla de un anciano de cabello largo y blanco, con barbas que le llegaban al pecho, retrato que no corresponde a la *homotopía* maya; califica al búho de ave agorera y piensa que el guayabo soporta en verano su pesada carga: imágenes ominosas que no corresponden a la algarabía de la naturaleza presente a lo largo de la obra —y llamarla así, insisto, tiene ya sus implicaciones argumentales—.

Tal vez lo dicho hasta aquí no sea sino la confesión de un *logocentrismo*, de una racionalidad que impide leer, mirar, entender la literatura indígena en toda su dimensión. Aunque debo decir que en los *Secretos del abuelo* descubro, sobre todo, recursos de invocación mágica que la asimilan a relatos universales y a necesidades psicológicas profundas, a historias ubicuas que dan cuenta de un proceso de iniciación que supone sucesivos retiros de la escena del mundo de todos los días hacia zonas de la psique donde sólo pueden penetrar los verdaderamente preparados, los héroes —chamanes, sabios o abuelos—. Se trata de la penetración en fuente de poder —el vientre de la

⁹ Jorge Miguel Cocom Pech, *Muk'ul t'an in nool. Secretos del abuelo*, México, UNAM-Tribunal Superior de Justicia del Estado de Quintana Roo, 200. p. 50.

¹⁰ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.

¹¹ Carlos Pacheco, *La comarca oral*, Caracas, La Casa de Bello, 1992.

ballena, la cueva de Aladino, al inframundo, las enseñanzas del abuelo— para regresar de ahí transfigurados, depositarios de un conocimiento nuevo que habrá que entregarse a la humanidad para su salvación o para que viva la vida con más sentido. Este esquema arquetípico del retiro y la transfiguración simboliza la lucha eterna por la conquista de uno mismo, y suele darse como un combate micro, meso o macrocósmico, es decir, como un enfrentamiento contra los demonios internos que no nos dejan ser felices, contra los enemigos que amenazan nuestra cultura o contra las fuerzas ingentes que destruyen la madre naturaleza.¹²

Retiro y transfiguración son los dos momentos del esquema simbólico mediante el cual el héroe llega a ser el que es. En el caso de Cocom Pech, el depositario de un saber milenario y profundamente bello ligado a la naturaleza, a una cosmovisión indígena que intenta escapar de la ignominia a la que ha sido orillada por el blanco, por el mestizo, por ese ser humano que ya no dialoga con los sueños, con los pájaros, con el viento, con la cardinalidad del mundo y sus dioses, ocultos en las pequeñas cosas.

Arrieros del agua

A medida que la teoría social se vuelve de las metáforas propulsivas (el lenguaje de los pistones) hacia las metáforas lúdicas (el lenguaje de los pasatiempos), las humanidades se conectan a sus argumentos no a la manera de escépticos mirones sino, al igual que la fuente de su imaginaria, como cómplices imputables.

Clifford Geertz

Dice Clifford Geertz, al referirse a la manera peculiar de comunicar sus trabajos etnográficos, que si alguien pretende juzgarlos debe ser, ante todo, un humanista que sepa de teatro y conozca la mimesis y la retórica, pues en ellos, los mismo que en todos los procesos sociales, gobierna el drama.¹³ ¿Cómo se comunica hoy la verdad en las ciencias sociales y en las humanidades? ¿Dónde ubicamos a pensadores como Michel Foucault o George Steiner? ¿Es el texto de Carlos Navarrete, *Los arrieros del agua*¹⁴, una actividad interpretativa, fic-

¹² V. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1998.

¹³ Clifford Geertz, James Clifford, et al., *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 73.

¹⁴ Carlos Navarrete, *Los arrieros del agua*, México, Katún, 1984.

ción novelística o ambas cosas? Es, desde luego, una construcción que retrata, modela, pero no taxonomiza ni orienta científicamente, por lo menos no en el sentido positivo del término. Digamos que tiene otro tipo de aspiraciones. Renuncia a hablar a partir de un discurso estereotipado, claramente discernible desde una episteme unívoca y logocéntrica. Es el discurso, no de un antropólogo, no de un literato, sino de un humanista que corre el riesgo de confundirnos en aquello de las identidades vocacionales y el riesgo de ser acusado de eclecticismo discursivo, pero también puede convencer literariamente a los antropólogos o antropológicamente a los literatos. Veamos...

Un anciano de sesenta y ocho años cuenta su vida. Dado a que no sabe leer ni escribir, es de suponerse que se la está relatando a alguien, tal vez al antropólogo Carlos Navarrete, aunque no lo podemos inferir a partir de la propia narración. Los hechos están contados en primera persona. Se trata de un chiapaneco. Por los hechos y la manera de referirse a los indios, asumimos que se trata de un mestizo, o como él mismo dice, de "gente de razón". Oriundo de Chiapa de Corzo y descendiente de familia pobre abandonada por el padre, la mamá lo encargó a su padrino a la edad de trece años. Así se convirtió en arriero. Transportaba mercancías entre ciudades chiapanecas: Tuxtla, San Cristóbal de las Casas, Comitán y Arriaga. Bajaba por la sierra y recorría pueblos, haciendas, rancherías y colonias desperdigados por la montaña y la selva. Se trata, pues, de las memorias de un viejo: quiere descargarse de ellas porque siente que tiene algo que decir. De paso, da cuenta de una Chiapas mestiza, viva en sus leyendas, en su habla vernácula con sus peculiares acento y localismos, viva también en sus creencias y fiestas, todas lo cual es expresión de un sincretismo donde coexisten la religión católica y prácticas indígenas difuminadas en el imaginario popular a través de brujería, leyendas, costumbres, tradiciones... El narrador nos describe un mundo ido, donde las haciendas porfiristas ven su último esplendor y desaparición ante el empuje socialista de la revolución mexicana y su posterior corrupción.

El narrador, sin mucha conciencia de su poder evocativo, va relatando una serie de hechos sin detenerse demasiado en ellos, como lo pediría formalmente una novela, o un lector de novelas. Cuando el hilo narrativo se empieza a volver interesante, la anécdota se corta y con ella la intensidad dramática. Nos ofrece una serie de cuadros sin intriga, unos más interesantes que otros, pero sin hilo tramático, lo cual nos lleva a preguntarnos a qué responde el acto memorioso: a una actividad hermenéutica, a una poética o testimonial.

La narración resulta desigual: unas veces desarrolla anécdotas con cierta intensidad dramática; otras, sólo menciona los hechos de paso, como para librarse de ellos o dejar testimonio. Poco a poco el mundo del protagonista

se vuelve realista y mágico, sin necesidad de ficcionalizar, porque los hechos son verdaderos, así se vivía y se pensaba en la sierra chiapaneca, en la selva, en el Soconusco, a lo largo de la costa. Leyendas, creencias religiosas, ritos, un concepto de hombría, la relación con la naturaleza, todo parece sacado, por instantes, de ese Macondo que hemos leído y que es, en gran medida, fruto fantástico de un autor genial (Gabriel García Márquez). Pero aquí, en este drama existencial, es verídico, o lo fue. Coleccionar almas en frascos, que el tecolote anuncie la muerte o las serpientes busquen pecho de mujer que amamanta, curanderos y médiums, pochotas-ceibas como centros del mundo, los cadejos, el nahual, todo ello ha formado parte de una imaginación rica en tesis y profunda en sus temores. Verídica también es la carretera panamericana, así como el lenguaje popular con su acento y tantas otras colecciones y creencias que a los lectores nos parecen quizás exageradas... Historias de hombría y de venganza: una sociedad estereotipada de machos, mamos, brujas y amoríos que se gestan en el parque, en la plaza central como expresión geomántica de un mundo organizado mitológicamente mientras hombres y mujeres caminan por ella en sentidos opuestos, encontrándose con la mirada, seduciéndose al pasar... Todo ello es literaturizable. Llega un momento en que la narración recorre los mismos trechos temporales, pero desde diferentes perspectivas, según el personaje contado. Se trata de ponderar las costumbres, la moral, los misterios, todo eso que al final le ha dado sentido a la vida en esta parte del mundo.

Si hemos de buscar aquello que le confiere unidad a la obra, más allá de la fragmentación anecdótica, quizás sean tres aspectos: primero, el sentido simbólico de un imaginario que hoy nos parece ajeno, pero que existió; segundo, el hecho de que todo gira en torno a un narrador testigo; y tercero, la conciencia antropológica de una forma de vida mestiza, sincrética y mágica que por momentos nos fascina y por momentos nos pide una lectura etnológica, que conspira contra sus posibles méritos literarios. Se trata pues, de una construcción verosímil que cabalga entre la novelística y la antropología. Tal vez éste sea su mérito: no juzgar, sólo mostrar, y al hacerlo, transformarse al mismo tiempo en literatura y en etnografía, en relato posmoderno, como el preconizado por Clifford Geertz.

¿Qué es literatura?

¿Qué es literatura? Nos planteamos –como muchas veces se ha hecho– esta pregunta para saber cómo debemos leer –si es que hay una forma de hacerlo– las obras de las que hemos dado cuanta hasta aquí. Terry Eagleton, en su

introducción a la teoría literaria,¹⁵ plantea una hipótesis, a partir de la cual va a criticar las distintas teorías de la literatura expuestas en cada uno de los cinco capítulos y la conclusión. Repasa cuatro grandes perspectivas en las cuales se circunscriben dichas teorías.

La primera perspectiva es que la literatura es un hecho imaginario, y se pregunta si acaso no hay imaginación también en la historia, en la filosofía o en la ciencia. Después expone la tesis de que la literatura es un empleo característico del lenguaje –Roman Jakobson, el Formalismo ruso–, es decir, un hecho material donde no importa el fondo, ni el contenido, ni la ideología. Frente a esta posición se pregunta qué pasaría si nos llegara una obra aislada de su contexto, digamos de una civilización desaparecida, ¿con qué criterios determinaríamos su *literariedad*? Con ello asume que lo literario no es una propiedad inmutable sino histórica, contextual. La tercera perspectiva es aquella que dice que la literatura carece de un fin práctico inmediato, es auto-referente. Pero entonces cómo explicaríamos a autores cuya obra tiene una misión de verdad como la de George Orwell o –entre nosotros– José Revueltas, inclusive las tres de las que hemos hablado aquí. La cuarta representación nos dice que se ha dejado la definición de lo literario, no a la naturaleza de lo escrito sino a la forma en que alguien decide leer, como es el caso de la teoría de la recepción. Sin embargo, el autor nos recuerda que muchas obras no han nacido como literarias, sino que han llegado a serlo, o viceversa, nacieron como tales pero un día cobraron otro valor, digamos arqueológico. Por tanto, no es que decidamos leerlas de una manera sino que, en su devenir histórico, imponen una forma de lectura y de apreciación. Finalmente, se ha dicho que literatura es lo bien escrito, a lo cual Eagleton repone que entonces no hay nada enteramente malo.

Nada de esto explica por qué ciertas obras conservan históricamente su valor literario, o lo ganan, o lo proclaman. Tal vez porque seguimos compartiendo las mismas inquietudes. Tal vez cada época y cultura construyen sus propias obras y las sociedades las re-escriben constantemente. En realidad, no hay juicio desinteresado: todo es valorativo. Tenemos algo que decir porque hay valores que comunicar. Sin embargo, hay límites impuestos a los valores, es decir, marcos de referencia que no podemos evitar. Y aquí es donde viene la tesis con la cual Eagleton revisará las distintas teorías literarias:

¹⁵ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1988.

La estructura de valores (oculta en gran parte) que da forma y cimientos a la enunciación de un hecho constituye parte de lo que se quiere decir con el término “ideología”. Sin entrar en detalles, entiendo por “ideología” las formas en que lo que decimos y creemos se conecta con la estructura de poder en la sociedad en la cual vivimos. [...] Me refiero muy particularmente a modos, de sentir, evaluar, percibir y creer que tienen alguna relación con el sentimiento y la reproducción del poder social. [...] es el firme consenso de valoraciones inconscientes subyacente en las diferencias individuales de opinión.¹⁶

La ideología provee de hábitos de percepción, es un conjunto de prejuicios y criterios de amplio alcance, y los juicios de valor están determinados por ella, incluyendo el gusto literario.

Con esta hipótesis como herramienta crítica, Terry Eagleton va a repasar distintas teorías literarias, como son el New Criticism o Nueva Crítica anglosajona, la Fenomenología, la Hermenéutica y la Teoría de la Recepción, el Estructuralismo y la Semiótica, el Posestructuralismo y el Psicoanálisis, todas de origen occidental, ajenas a epistemologías distintas.

Pongamos por caso una de estas corrientes, la Teoría de la Recepción, a la cual el autor coloca como consecuencia directa de la fenomenología y la hermenéutica, con Edmund Husserl, Martin Heidegger y Hans Georg Gadamer como sus más claros representantes y antecesores.

La Estética o Teoría de la Recepción literaria es la modalidad más reciente de la hermenéutica, sostiene Eagleton. Históricamente, en los estudios literarios hemos ido del autor al texto y del texto al lector. Esta escuela teórica estudia el papel del lector en la literatura. “Qué factores intervienen en el acto de leer?”¹⁷ El lector hace suposiciones, conexiones implícitas, cubre huecos, realiza inferencias, “recurre a su conocimiento tácito del mundo en general y, en particular, de las prácticas aceptadas en la literatura”¹⁸. El lector concretiza la obra, la cual llega a ser *obra* gracias a él. Está llena de “indeterminaciones” interpretables de muchas maneras. La regla es que a mayor información, más indeterminación. Según Roman Ingarden, la obra literaria es sólo un conjunto de esquemas que el lector actualiza con sus pre-comprensiones. Hay un contexto de creencias y expectativas que son modificadas con la lectura. El lector anticipa, organiza en elementos consistentes hasta generar una ilusión integrada. Obviamente la lectura no es rectilínea sino de ida y vuelta, de

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸ *Ibid.*, p. 97.

retrospección continua: cada frase u oración abre horizontes, leemos hacia delante y hacia atrás. Pero, detrás de esta concepción –crítica Eagleton– está la psicología de la *Gestalt*, que sostiene que la psique integra percepciones discontinuas en un todo inteligible, busca un significado estable, en pocas palabras, “normaliza” la obra, las suaviza, la amansa, le da sentido.

Otro teórico de la recepción, Wolfgang Iser, piensa que los textos ponen en práctica estrategias, repertorios de temas y prácticas familiares. Desentrañar estos repertorios supone estar familiarizado con técnicas y prácticas convencionales de escritura. En el acto de lectura hay toda una red de conocimientos que se ponen en juego y la obra literaria más efectiva es la que obliga al lector a replantearse sus códigos.

La obra interroga y transforma los criterios implícitos con que la abordamos, “desconfirma” la rutina de nuestros hábitos de percepción y con ello nos obliga a reconocerlos por primera vez como realmente son. Más que concretarse a reforzar nuestras percepciones dadas, la obra literaria valiosa viola o transgrede esas formas normativas de ver las cosas, con lo cual nos pone en conocimiento de nuevos códigos de comprensión. [...] Si mediante nuestras estrategias de lectura modificamos el texto, éste, simultáneamente, nos modifica...¹⁹

Así, la lectura profundiza la conciencia de nosotros mismos, cataliza un concepto de nuestra propia identidad. Eagleton critica esta postura al designarla como liberalismo humanista, en la cual no tienen cabida las firmes convicciones ideológicas. Toda convicción debe ser provisional, es decir, sólo puede ser buen lector quien es liberal.

Hans Robert Jauss, por su parte, ubica el texto en un horizonte histórico, desea una historia de la literatura según la historia de sus percepciones. Para él, textos y tradiciones literarias se alteran mutuamente. Pero en el extremo de la teoría de la recepción se encuentra Stanley Fish, para quien el lector es el verdadero autor. No importa lo que el texto le hace al lector sino lo que nosotros le hacemos al texto. El objeto de la crítica es la estructura experiencial del lector. En la obra no hay nada objetivo, lo cual no significa que exista una anarquía hermenéutica pues los lectores son personas informadas que dan respuestas muy similares. Ante esto Eagleton dice: “la idea no pasa de ser una simple fantasía en la mente de quienes han pasado demasiado tiempo en las aulas. Dichos textos pertenecen al conjunto de una lengua, tienen complicados

¹⁹ *Ibid.*, p. 100.

nexos con otras prácticas lingüísticas, por mucho que las trasformen o violen”²⁰. Por tanto, no se puede decir cualquier cosa, el lenguaje es un acampo de fuerzas sociales que nos modelan. Dejémonos de desvaríos académicos. Incluso la academia es un conjunto socialmente legitimado. “En la ‘institución literaria’ quedan incluidos los editores, los jefes de redacción, los correctores y los cronistas, además de los académicos.”²¹ Ninguna interpretación es inocente o libre de presuposiciones.

Así como lo hace con la Teoría de la Recepción, Terry Eagleton expone y critica las diversas teorías literarias enunciadas. Les aplica a todas la hipótesis de que toda actividad humana es ideológica. *Una introducción a la teoría literaria* constituye, por tanto, un libro fundamental para acercarse a los estudios de teoría y crítica literarias en general, sobre todo porque las presenta con mucha claridad y no oculta su posición frente a ellas, frente la literatura y a las prácticas culturales en general. Se trata, diríamos, de una perspectiva marxista y sociohistórica de las teorías literarias.

Lo planteado aquí sólo abre un problema: el de saber dónde comienza y dónde termina lo literario, sobre todo cuando nos enfrentamos a “obras” que no pertenecen a nuestra tradición. Es posible que cada obra literaria determine la forma en que debe leerse, en el supuesto intento de arrojar alguna forma de comprensión y explicación de la misma, y en el supuesto, también, de que esto sea necesario o que la obra no se baste a sí misma. Después de todo, desde la academia también necesitamos legalizar y legitimar nuestras inversiones y asumir que hay algo que podemos decir en torno al hecho literario, más allá de las preceptivas y las ortodoxias del aula...

No hay lecturas inocentes y lo que hemos propuesto aquí es la colindancia entre literatura y antropología, con el discutible afán de si estamos elaborando juicios estéticos o sólo tratando de comprender algo que, en el fondo, se nos escapa...

²⁰ *Ibid.*, p. 110.

²¹ *Ibid.*, p. 111.

Bibliografía

- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México: FCE, 1998.
- Cocom Pech, Jorge Miguel, *Muk'ul t'an in nool. Secretos del abuelo*, México: UNAM-Tribunal Superior de Justicia del Estado de Quintana Roo, 2001.
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, trad. P. Peñalver, Barcelona: Ánthropos, 1989.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México: FCE, 1988.
- Garibay, Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl*, México: Porrúa, 1992.
- Geertz, Clifford, James Clifford, et al., *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1992.
- Sealth, Noah, Gran Jefe Sethl, "Carta de la tierra. Un mensaje urgente", disponible en <http://filoikos-cartadelatierra.blogspot.mx/>.
- Jaeger, Werner, *La teología de los primeros filósofos griegos*, México, FCE, 1977.
- Navarrete, Carlos, *Los arrieros del agua*, México: Katún, 1984.
- Pacheco, Carlos, *La comarca oral*, Caracas: La Casa de Bello, 1992.
- Portilla, Miguel León, *La filosofía náhuatl*, México: UNAM, 1983.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca, 1998.
- Regino, Juan Gregorio, *Ngata'ara stsee. Que siga lloviendo. Poesía mazateca*, México: Kui xujuun naxinda México kamanda, 1999.

La denuncia comunitaria y la honra a la memoria en Pedro Uc Be

BERENICE ITZEL BOLAÑOS FRANCO | ALUMNA DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA
MEXICANA CONTEMPORÁNEA, UAM AZCAPOTZALCO

Para citar este artículo: Bolaños Franco, Berenice Itzel, “La denuncia y la honra a la memoria en Pedro Uc Be”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 129-142.

El tren Maya es una construcción que inició formalmente el 16 de diciembre de 2018, mediante la colocación y participación simbólica de Andrés Manuel López Obrador, en Palenque, acompañado de un ritual que complementó su idea de aumentar la oferta turística del mundo maya. Con una ruta de 1,525 km., quince estaciones y cinco estados por recorrer (Tabasco, Chiapas, Campeche, Yucatán y Quintana Roo) tendrá una inversión estimada de hasta 150 mil millones de pesos. El recorrido estará dividido en tres trayectos: “Tramo Selva”, “Tramo Caribe” y “Tramo Golfo”.

Es importante mencionar que el territorio donde se piensa llevar a cabo el Proyecto de desarrollo Tren Maya va de un 52% a un 60% de propiedad social. Es decir, son tierras que pertenecen a un tipo de división que existe desde la época prehispánica y que está institucionalizada desde la Revolución Mexicana y la conforman campesinos indígenas de 23 pueblos originarios, con más de 25 Áreas Naturales Protegidas y que han sido cuidadas gracias a su relación armónica con la naturaleza. En ese sentido, tiene que ver con un tipo de vida donde el lugareño cuida su milpa al estilo mesoamericano, pues a su vez son su alimento y parte del modo de vida.

Finalmente lo que se está propiciando es un nuevo ordenamiento territorial en el que los pueblos originarios sean conducidos al turismo y sean mano de fuerza para el mismo, no sólo entregando su tierra sino además, abandonando el campo y cambiando su relación ancestral así como sus formas de organización comunitaria cuya independencia los caracteriza.

Menciono todo lo anterior con la finalidad de englobar las circunstancias en las que está escrito y describe Pedro Uc Be sus demandas ante tal "proyecto moderno" en su libro *Don Tomás*. El escritor demanda una falta de respeto a la cosmovisión de los mayas en tanto la tierra y la naturaleza. Me refiero a la visión que tienen sobre el medio ambiente y el cosmos en el que se sitúa la vida del hombre y no como una simple extensión del territorio o una fuente de producción. Ellos llaman "Madre" a la tierra porque comprenden que no son sus propietarios y mucho menos seres capaces de usarla para obtener dinero, ganancias y/o riquezas porque se contrapondría a la visión que tienen de la misma.

En ese sentido, la construcción del tren maya implica la muerte de los sembrados, la destrucción de los bosques, la contaminación de los ríos así como de la muerte física y espiritual de los pueblos; la muerte de las religiones, las culturas: "Para los que pertenecemos a la tradición judeocristiana, el mundo está al servicio nuestro; para los indios de todo el continente, en cambio, la tierra está viva, es un ser vivo, y de esa condición se derivan muchos compromisos para el hombre, que está al servicio del mundo."¹

La diferencia de las comunidades indígenas y las ciudades radica en que los mayas están acostumbrados a sus milpas y vivir de lo que cosechan. Mientras que la ciudad si no comes, lo más fácil es salir a robar para sobreponerse a las carencias. La cosmovisión de los pueblos indígenas en tanto la tierra es ayudar a su conservación porque a ella se le debe la existencia de todos los que la habitamos.

Para los indígenas la trascendencia es colectiva y, por lo tanto, la conservación del mundo es lo que les permitirá la continuidad de su pueblo. Nada está desligado en la naturaleza, todo está unido. La tierra, el agua y el cielo son una unidad orgánica, cuyos elementos naturales, es decir, las fuerzas y las energías que mantienen y original; lo que la ciencia denomina ciclos naturales, están representadas y sometidas a entidades cósmicas divinizadas y sujetas a ceremonias, rituales y festejos. Sobre la tierra, refiere Alfredo Tumin Cuxim, campesino y apicultor de Bacalar:

¹ Carlos Montemayor, "He venido a contradecir. La cosmovisión de los pueblos indígenas actuales", en *Desacatos*, no.5, CdMX, 2000, p. 98.

[...] nuestros abuelos nos enseñaron que la tierra hay que cuidarla, hay que respetarla, porque de ahí viene nuestros alimentos ¿no? y nosotros respetamos la tierra como nuestra madre, porque una madre es la que, cuando nace, el hijo es el que le da el pecho, el que le alimenta, todo. Entonces mejor para nosotros vivir en nuestras tierras, nuestra madre, le cultivamos, nos da de comer, le ponemos semilla y nos regresa en abundancia ¿no? Y en el final de los tiempos del paso aquí en la tierra ¿Dónde vamos a dejar el cuerpo? La tierra nos cobija otra vez.²

Para los mayas no existe distinción entre la sagrada tierra y el ser humano pues son todos parte de un mismo sistema vivo. Por lo que este proyecto del tren, tan ambicioso, es parte de un discurso de desarrollo sostenible que capitaliza a la naturaleza y a los seres humanos así como a sus culturas; vendiendo la idea de reordenar la nación con la finalidad de, supuestamente, desarrollar las zonas más pobres del país. Comercializando así la palabra “maya” como un producto a la venta cuyos valores económicos dependen directamente del turismo: “Los recursos culturales mayas son empleados para generar una dinámica económica que, hasta ahora, no ha mejorado las condiciones de vida de los propios indígenas. AMLO ha sabido hacerse con elementos subjetivos de las culturas ancestrales para llevar a cabo la aceptación de sus proyectos”³

El escritor maya, Pedro Uc Be hace uso de la pluma para mostrar la denuncia colectiva y honrar la memoria de los antepasados. En *Don Tomás. Una voz comunitaria* se establecen dos apartados con fechas muy recientes: 2020 y 2021 en el que se van mostrando los pensamientos de Don Tomás con el uso de las comillas sobre problemáticas reales y muy precisas: la construcción del tren “maya”, la invasión de las grandes industrias que llegan a comprar las tierras de las comunidades, la desigualdad de oportunidades ante el COVID-19, las paradojas de la guardia nacional, la incapacidad del gobierno de México para tomar con seriedad las urgencias de la sociedad indígena, entre otras denuncias.

La narración, de lo que podría considerarse una crónica de hechos, se lleva a cabo en tercera persona que también forma parte de esa colectividad: Don Tomás quien vive en una milpa y es una figura merecedora de respeto por su

² Eliana Acosta Márquez, “¿Las estaciones y la construcción de nuevos centros urbanos se adecuarán a las necesidades y características de las poblaciones locales?” en *Impactos sociales y territoriales del Tren Maya. Miradas multidisciplinarias*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2019, p. 21.

³ Elena Ansotegui, “Tren Maya o barbarie: comunidades indígenas en el contexto de la globalización”, en *Pensamiento social danés sobre América Latina*, CLACSO, Universidad Autónoma de Madrid, 2021, p. 121.

sabiduría e inquietud ante todos estos acontecimientos. Se muestran segmentos, fragmentos, memorias, retazos de la vida cotidiana vs. la ciudad y la gente de afuera que no pertenecen a una cultura indígena. Además, el denunciante va tomando forma conforme se avanza en la lectura: “Como siempre, don Tomás está de preguntón/Dice don Tomás en sus atrevidas reflexiones sociales/dice don Tomás que se aventura a hablar de temas que corresponde solo a la altísima cancillería/se pregunta este viejito en su viernes de crucifixión.” Por momentos se torna el texto como un diálogo entre dos personas: el que observa y el que vive desde otra perspectiva lo que acontece en el país.

El listado pertenece a denuncias contemporáneas de un tiempo contemporáneo que rescata la memoria de los olvidados y de los marginales. No deja nada afuera. ¿Por qué es más urgente un proyecto de construcción de un tren, que además de ser un ecocidio es dinero invertido para beneficio de pocos, cuando hacen falta escuelas y hospitales en todo el país?

O los niños con cáncer sin medicinas. O la rifa de un avión presidencial del cual nadie tenía acceso ni caso ponerlo al centro de las noticias, o el mal manejo de una pandemia como la que nos aqueja desde hace más de dos años o la ridícula propuesta de que España pida disculpas a México por la conquista. La justicia no llega y está mal manejada, así lo denuncia Don Tomás: “¿se debe esperar tiempos fáciles para gobernar? ¿debe justificar sus carencias políticas son ese argumento? ¿o debe crear las condiciones para ejercer un buen gobierno?”⁴ haciendo referencia a las “consultas ciudadanas” que sólo imprime papel y desperdicia tinta ante una sociedad cansada, gastada, aburrida y harta de las mañaneras de un señor que prometió un cambio.

Existe un enojo latente en lo que respecta a La Guardia Nacional, creada desde el autor como una contrainsurgencia pues sus elementos son expertos en golpear y torturar campesinos indígenas en lugar de cumplir sus deberes ante situaciones como las tomas de casetas. Por si fuera poco, también se menciona la ausencia de pruebas de COVID-19 para estas comunidades, como si no vivieran ya suficiente marginación.

El segundo apartado corresponde al 2021. En el texto se hace evidente mediante el cambio de color de comillas. La 4t es impositiva y militarizante. Para don Tomás, los muertos son resultado de la injusticia, del cambio climático, del empobrecimiento de la gente, de la deforestación de la selva, la contaminación del agua. No es la pandemia lo que está matando a la gente si no las pocas posibilidades de atenderse: la adquisición del poder económico y político. El

⁴ Pedro Uc Be, *Don Tomás. Una voz comunitaria, s/e*, México, 2022, p.13.

anhelo también se presenta cuando se sugiere que debería existir una vacuna para la injusticia.

Don Tomás, como mencioné anteriormente, está en contra de la construcción del tren: “en cambio tirar los cien años de historia que llevan las casas y las familias que las habitan no sería costoso, después de todo, proteger el dinero es más importante que la protección de la memoria maya, para esta empresa”⁵ porque no se está considerando todos los impactos que ocasionará. Si acaso las comunidades aledañas a su paso tendrán agua, luz, internet, hospitales, empleos y educación. Se les ha vendido un proyecto de modernización con falsas esperanzas, vendiéndoles la idea de que es para su bienestar y salir de la marginación.

El uso publicitario y mediático de las campañas electorales no es distinta: mientras Yucatán fue el estado con mayor número de contagiados indígenas, eso no importó para manipular el semáforo epidemiológico para que la gente pudiera salir a cumplir su deber ciudadano. Para el gobierno, el pobre es un objeto de negocio manipulable donde su vida vale apenas unos millones y la justicia se ha vuelto adquirible como el caso del guatemalteco asesinado o el niño ahogado en un parque temático de fama internacional. Pedro Uc Be hace un análisis, en sus más de cien páginas, de los despojos de la lengua, de las imágenes, de los símbolos, de las miradas, de los valores y las memorias del espíritu maya. Esta preserva de la memoria se cierra en la contraportada y su mensaje: “cada quien debe llevarse por lo menos una palabra labrada, tallada o tejida.”

Otro tema importante que se hace presente en todo el texto es el uso de la ironía, la paradoja y el sarcasmo. La primera:

Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria [...] Se trata del empleo de una frase en un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el co-texto, revela su existencia y permite interpretar su verdadero sentido.⁶

En *Don Tomás*, el narrador oculta su verdadera opinión para que el lector la adivine, pues está disfrazada de lo contrario mediante una fingida conformidad.

También está presente el sarcasmo y está ligado con la ironía en tanto burla “sangrienta, ironía mordaz y cruel con que se ofende o se maltrata a alguien

⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, 9na. Edición, México, 2006, p. 277.

o algo.”⁷ En este texto es más evidente su presencia para manifestar el desagrado de la situación. Aunque Pedro Uc Be suele emplearlo para caracterizar los hechos de manera humorística.

Cito a continuación algunos ejemplos:

Uso de la ironía y el sarcasmo en	Don Tomás de Pedro Uc Be
“[...] lo cierto es que ya no me queda claro qué es la corrupción, parece que se le puede llamar aportaciones.” ⁸	Es común la presencia de las llamadas “aportaciones” como una forma de disimular la manera en que todo el gobierno se maneja.
“La corrupción del pillito 4tM es como la medicina en farmacias simi, es lo mismo pero más barato, bromea don Tomás, quien intenta entender con catarsis la compleja política nacional.” ⁹	También es una manera de asimilar la realidad tan abrumadora. Hay gestos risibles mediante comparaciones con un slogan tan popular, representado por un médico caricaturesco y obeso, para comparar la podredumbre en la que vive el país.
“Ando medio confundido, ya no sé qué tan extraño es el enemigo, porque el que tiene el turno de llevar la bandera mexicana en el pecho, entrega minas, aguas, el istmo y kilómetros de territorio maya a las empresas extranjeras para un tren, reflexiona perturbado don Tomás.” ¹⁰	El asumirse enredado es parte del juego irónico. La adjetivación de confusión apoya el sarcasmo ante la ineficiencia del gobierno que debería y tiene la obligación de preservar los recursos naturales del país y, por el contrario, lo vende al mayor postor.

⁷ *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Vigésima segunda edición, Tomo II, Espasa/Calpe, España, 2001, p. 2028.

⁸ *Ibid.*, p.9.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

<p>“[...] a eso le llama el gobierno vandalizar, y cuando la policía golpea y hasta asesina a la gente, le llama protección. Si entiendo bien, vandalizar es romper objetos, y proteger es lastimar a las personas. ¿Así es?”¹¹</p>	<p>De nuevo, el sarcasmo y la ironía explicita ante la <i>injusticia</i> que cometen en “el acto de hacer justicia” con quienes no deberían, en la mayoría de los casos, mientras afuera de las cárceles hay un montón de bandidos sin pena alguna que cumplir.</p>
<p>“[...]entonces es como la 4tM, dice que el neoliberalismo está jodido, pero todos los días cabalga sobre él.”¹²</p>	<p>¿Estar en contra del sistema, pero pertenecer a él, tiene sentido?</p>
<p>“Según don Tomás, la morena está con problemas de comorbilidad como obesidad, diabetes y sobre todo hipertensión, por consumir en exceso alimentos chatarra como PRimitivas raíces y PANques Verdes enmohecidos, corre el riesgo de contagiarse de covid-19 porque los servicios sanitarios también andan enfermitos.”¹³</p>	<p>El uso del sarcasmo en el juego de palabras conformadas por las siglas de los otros dos partidos políticos más importantes es igual a decir que el país en realidad no ha cambiado de sistema, sólo de nombre, de personas cuyo objetivo o propósito está lejos de un bienestar común.</p>
<p>“[...] los bandidos, perdón, los partidos, están repartiéndose el botín llamadas casillas donde los cuentahabientes han depositado sus ahorritos.”¹⁴</p>	<p>Relacionado con el ejemplo anterior, no existe una distinción clara entre los ladrones y los partidos políticos. Claro, el salario y la pinta, pero no más.</p>

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 43.

¹³ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

<p>“El crimen organizado está muy bien organizado en dos grandes bloques, dice don Tomás, el primero tira balazos y el segundo, tira iniciativas de ley en el congreso para la sustentabilidad de su crimen.”¹⁵“Si eres trabajador del NYT y vienes huyendo de Afganistán, México es tu refugio, pero si vienes caminando desde Honduras huyendo de la miseria, México es tu verdugo, dice don Tomás.”¹⁶</p>	<p>Don Tomás se configura como el personaje observador que sabe distinguir las mismas situaciones de los distintos escenarios. Finalmente, lo que se está recalcando es la “sorpresa” ante un sistema que condiciona y discrimina a quienes no tengan el mismo perfil social.</p>
--	---

Un último recurso literario que quiero resaltar es la paradoja entendida como la “figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra [...] pero contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado.”¹⁷ Dicha contradicción afecta al contexto y requiere una mayor reflexión por parte del lector.

Uso de la paradoja en	Don Tomás de Pedro Uc Be
<p>“Esto me hizo recordar el tren maLLa que decidieron según para beneficiarnos y resulta que es para matarnos.”¹⁸</p>	<p>En todo el texto, el autor hace uso de la “LL” en lugar de la “y” para referirse al proyecto, como una manera de desmentir que es para beneficio de los pueblos indígenas.</p>

¹⁵ *Ibid.*, p. 80.

¹⁶ *Ibid.*, p.97.

¹⁷ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 387.

¹⁸ *Ibid.*, p. 28.

<p>“Ya nos queda clara aquella consigna “PRlmero los pobres”.¹⁹</p>	<p>Nuevamente, el juego de composición que está en combinación con la ironía en el que “los pobres” son los que se llevan décadas robando los recursos del país.</p>
<p>“ [...] los hospitales siguen sin medicinas, la educación, la vivienda, el empleo y otros servicios siguen precarios, ¿será que el sólo anuncio de que hay ahorros nacionales nos debe aliviar económicamente?”²⁰</p>	<p>Un hospital sin medicina, una población sin educación, una tierra sin viviendas y comunidades sin empleos o servicios básicos como el agua y la luz son parte del estado-nación que busca “modernizarse”.</p>
<p>“Resulta que la nueva normalidad no es tan nueva, los delincuentes siguen impunes, la corrupción ahí está, el desempleo también; la única transformación, pero que es de cuarta, es que si detienen a un delincuente de cuello blanco en España o EU, los rescata el gobierno, pero a la sociedad le impone un tapabocas...”²¹</p>	<p>Absurdo también es que no exista ningún cambio o diferencia relevante tras dos años de encierro en el que el gobierno sigue manejando a la población de acuerdo a sus necesidades. Donde son ellos los que tienen trabajando a la sociedad civil y no a la inversa, como la visión mesoamericana de unidad.</p>
<p>“[...]me parece que lo paradójico de la división de poderes del Estado es que tanto en el Legislativo como en el Judicial están compuestos por mujeres y hombres y el ejecutivo por un solo hombre, sin embargo, el ejecutivo ejecuta a los otros a pesar de ser uno solo. ¡qué cerca estamos de aquel primer viernes santo!”²²</p>	<p>El mismo autor hace uso de la palabra “paradoja” para señalar que el poder está en manos de un solo hombre pese a que existen otros poderes en el Estado.</p>

¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁰ *Ibid.*, p. 33.

²¹ *Ibid.*, p. 41.

²² *Ibid.*, p. 57.

<p>“¡Qué bueno que el gobierno ha enviado sus condolencias por el asesinato del presidente de Haití! ¡qué lamentable que no haga lo mismo con el asesinato de los indígenas mexicanos que defienden su territorio!”²³</p>	<p>Combinación de parodia con sarcasmo pues es más fácil para el gobierno “queda bien” atender situaciones externas a mirar hacia sus comunidades indígenas tan olvidadas.</p>
<p>“[...] lo que me preocupa es que a los defensores del territorio les han negado los abrazos, pero les han metido muchos balazos, reitera.”²⁴</p>	<p>Durante lo que va del sexenio, la frase emotiva y de coaching emocional para todo el país ha sido “abrazos y no balazos”, pero eso sólo se ha cumplido, absurdamente a quienes no interfieren con los planes de adquirir tierras sagradas.</p>
<p>“El ejército mexicano ya es banquero, ya es empresario, ya es operador de tren y ya es político; lo único que le falta es ser defensor de la patria, dice don Tomás.”²⁵</p>	<p>La última incongruencia que menciono es la de “patria” en el que los requisitos más básicos son ignorados para atender la riqueza de sólo unos cuantos en el país.</p>

Estos cuadros sólo son parte de un pequeño listado de todas las oraciones y demandas del autor entre las que también se mencionan las tecnologías y las redes sociales como la parte “moderna” y “globalizada” de lo que antes eran las celebraciones religiosas y donde la normalidad, la llamada “nueva normalidad” que trajo como consecuencia la pandemia no existe en realidad dado que las condiciones de todas las comunidades siguen exactamente igual o, por el contrario, se acrecentaron al reafirmarse su exclusión de la sociedad mexicana.

Así, la construcción del tren maya es una ironía misma pues no beneficia precisamente a las comunidades originarias. Es una paradoja también que una de las zonas más ricas en recursos naturales del país, sea la más pobre al mismo tiempo. Además, de que el actual presidente hace uso de los símbolos culturales para avalar un discurso político que sostiene que la construcción

²³ *Ibid.*, p. 82.

²⁴ *Ibid.*, p. 85.

²⁵ *Ibid.*, p. 83.

del Tren Maya se enmarca en un plan de reordenamiento territorial basado en el desarrollo sostenible del sureste mexicano. Por supuesto, sus habitantes y otras organizaciones se han manifestado en contra e incluso logrado amparos judiciales para que las obras se detengan a los cuales el gobierno sigue haciendo caso omiso. Existen testimonios como el de Manuel Puc, originario del poniente de Bacalar, que afirma:

No es nuestro tren y no es maya. Nosotros como Mayas, en primer lugar, no nos gusta ni que le pusieron el nombre de maya porque nosotros no es nuestro tren, va a pasar mi territorio, pero tampoco no es mío, si es que lograron darme un raid pero no me lo van a dar gratis, no porque soy maya me lo van a dar gratis.”²⁶ En ese sentido, se habla del Tren Maya como parte de una identidad regional, no sólo simplificando “lo maya” frente a la diversidad de los pueblos, sus culturas y sus identidades que se encuentran en los cinco estados del país por donde pasará este corredor, sino también por constituir su propia denominación una suerte de marca para la venta, un simple remedo para “experiencias auténticas de viaje.”²⁶

Por último, me gustaría mencionar otro par de textos revisados en clase del escritor maya. En sus dos libros de ensayo: *Resistencia del territorio maya frente al despojo* y *El canto del chich k'axej, lucha y conservación del territorio maya* la denuncia no es distinta, de hecho, son líneas que muestran toda la lucha que ha hecho el autor en conjunto de los que aún estiman y respetan la memoria del origen y a la madre naturaleza.

En *Resistencia del territorio maya...* se acusa a la pérdida de la conciencia de la palabra, de la voz, del pensamiento que nació maya:

Hoy nuestro territorio está siendo perseguido, está amenazado, está bajo un fuego extraño, están rellenando con escombros su cenote, están fumigando sus abejas, están derribando sus ceibas, están desapareciendo sus ritos, están borrando sus símbolos, están blanqueando la mente de sus niñas y niños por una escuela televisada...²⁷

²⁶ Eliana Acosta Márquez, “¿Al promover el ‘talento local y regional’ se respetará y fortalecerá el patrimonio cultural, histórico, arqueológico y lingüístico de las comunidades locales?” en *Impactos sociales y territoriales del Tren Maya. Miradas multidisciplinares*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2019, p. 53.

²⁷ Pedro Uc Be, *Resistencia del territorio frente al despojo, s/e*, México, 2021, p. 4.

Para Uc Be la globalización ha llegado hasta los ritos más importantes de las comunidades dejándolos de lado: como el relato de las costumbres donde se deja un día de la semana para reflexionar acerca de los sueños de la familia, donde los abuelos son escuchas e intérpretes pero son muy pocos los que lo siguen haciendo: “han cortado el cordón umbilical” y por ello les es más fácil desprenderse. Las comunidades han abandonado lo que son: su medicina, su lengua, la memoria de los abuelos, la celebración de los primeros frutos y el amor a la tierra.

Otro tema relevante es lo fragmentado del circuito de comunicación al no hablar el mismo idioma, pues los partidos políticos se aprovechan de que las comunidades no saben leer ni escribir, entienden lo básico del castellano y mucho menos conocen algo de política. Resultado de esto se conformó la Asamblea de Defensores del Territorio Maya: “somos campesinas y campesinos, somos ejidatarios y no ejidatarios, somos estudiantes y profesores, somos obreros y desempleados, somos pocos y muchos, pero sobre todo somos maíz, somos tierra, somos agua, somos pájaro, somos venado, somos gavilán, somos jaguar.”²⁸

El también traductor y activista, señala que existe un aumento en la violencia gracias a la intervención de las empresas que buscan comprar territorios para sembrar su trigo transgénico y violentar la cultura. Hay dolor en las líneas del autor: “Todos y todas se percataron que recogían sin pañuelo sus lágrimas en medio de un tormentoso silencio de por sí pasa en el momento de un parto. Luego nos dimos cuenta, antes de reacomodar nuestro corazón que había salido a la calle, que el tercer morral se estaba abriendo...”²⁹

Por último, en “El canto del *chich k’axej*, lucha y conservación del territorio maya” se hace una mayor descripción y énfasis en la compra de los territorios de Yucatán para el sembradío de soya cuyas consecuencias no se miden, pues ocasionan la muerte de las abejas, las flores se marchitan y los insectos polinizadores también mueren. La defensa del territorio tiene sus eslabones bien fuertes y definidos: “El canto, la conversación, la producción y consumo comunitario de los alimentos, la comunicación en lengua originaria, la celebración de los ritos agrícolas, el uso de la medicina maya, la firme

²⁸ *Ibid.*, p. 32.

²⁹ *Ibid.*, p. 35.

creencia en la salud propia como consecuencia de la salud del territorio fue la energía para organizar una defensa.”³⁰

El cuestionamiento es constante: “¿por qué será que estas personas de ciudad y de universidad creen que los cerdos de granja valen más que nuestra comunidad? ¿por qué destruyen el agua de nuestros cenotes para acumular muchos billetes que no van a llevar a la tumba? ¿por qué algunos o muchos de nosotros hemos perdido nuestro corazón de maíz y permitimos que se apoderen de nuestro territorio?”³¹

Las consecuencias humanas tampoco se han medido: los que cedieron a la venta de su territorio a la larga se quedan sin nada y sólo les queda la opción de abandonar la comunidad e irse a trabajar de peones, narcomenudistas, camareras, prostitutas y, en el mejor de los casos, policías en ciudades turísticas como Cancún, Cozumel, Playa del Carmen y Tulum. Si antes vivían eran pobres ahora son más porque ya no existe la autosuficiencia.

De esta manera Pedro Uc Be se consolida como un escritor contemporáneo que hace uso de la denuncia en todos los sentidos: como activista, como poeta, como fundador de asociaciones, como traductor... como un maya originario orgulloso de sus raíces y capaz de llevar hasta el fin la memoria de la palabra. Es creador de una narrativa testimonial para afianzar los discursos de la memoria colectiva, el nosotros y el yo. Es un portavoz de la conciencia colectiva, se apropia del material informativo de los medios de comunicación para dar paso al carácter excesivamente representativo más próximo a la idea de concienciación a través de la individualización y particularización del discurso.

Fuentes Consultadas

Acosta Márquez, Eliana. “¿Las estaciones y la construcción de nuevos centros urbanos se adecuarán a las necesidades y características de las poblaciones locales?”, en *Impactos sociales y territoriales del Tren Maya. Miradas multidisciplinares*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2019.

———. “¿Al promover el ‘talento local y regional’ se respetará y fortalecerá el patrimonio cultural, histórico, arqueológico y lingüístico de las comunidades locales?”, en *Impactos sociales y territoriales del Tren Maya. Miradas multidisciplinares*, Instituto

³⁰ Pedro Uc Be, “El canto del *chich k’axej*, lucha y conservación del territorio maya”, en *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Universidad de Tucumán/ Facultad de Filosofía y Letras, núm. 27, Año XVI, jul-dic, 2021, p. 50.

³¹ *Ibid.*, p. 57.

- Nacional de Antropología e Historia/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2019.
- Ansotegui, Elena "Tren Maya o barbarie: comunidades indígenas en el contexto de la globalización" en *Pensamiento social danés sobre América Latina*, CLACSO, Universidad Autónoma de Madrid, 2021, pp. 113-130.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, novena Edición, México, 2006.
- Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Vigésima segunda edición, Tomo II, Espasa/Calpe, España, 2001
- Montemayor, Carlos. "He venido a contradecir. La cosmovisión de los pueblos indígenas actuales", en *Desacatos*, no.5, CdMx, 2000.
- Uc Be, Pedro. *Don Tomás. Una voz comunitaria, s/e*, México, 2022.
- . *Resistencia del territorio frente al despojo, s/e*, México, 2021.
- . "El canto del *chich k'axej*, lucha y conservación del territorio maya", en *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Universidad de Tucumán/Facultad de Filosofía y Letras, núm.27, año XVI, jul-dic, 2021, pp. 45-67.

La semiótica cultural y tensiva: operación de reconstrucción de la identidad de los personajes cinematográficos

JESÚS MIGUEL DELGADO DEL AGUILA | UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR
DE SAN MARCOS, PERÚ

Resumen

Este artículo cuestiona la composición endógena de los personajes protagónicos de los largometrajes *Días de Santiago* (2004) y *Hombre Araña* (2002). Ellos presentarán dos estereotipos distintos de vivencias y coincidirán con el cuestionamiento consuetudinario de sus propias identidades. Esa percepción permitirá precisar en el objetivo de este trabajo, que consiste en fundamentar las transgresiones psicológicas de los involucrados, pese a su configuración definida y reconocible para el espectador. Para lograrlo, se recurrirá al análisis sociológico que propone Iuri Lotman desde la semiótica cultural, que será complementado con la confrontación con los filmes *Un perro andaluz* (1929), *Tiempos modernos* (1936), *Aquí está el detalle* (1940), *Gregorio* (1984) y *La espalda del mundo* (2000). Luego, se empleará la semiótica tensiva de Jacques Fontanille para elaborar esquemas afines al desenvolvimiento del superhéroe, así como también se diferenciarán los regímenes de sentido que se asemejan a la lógica de la trama.

Abstract

This paper questions the endogenous composition of the leading characters in the feature films *Days of Santiago* (2004) and *Spider-Man* (2002). They will present two different stereotypes of experiences and will coincide with the customary questioning of their own identities. This perception will make it possible to specify the objective of this work, which consists of substantiating the psychological transgressions of those involved, despite its defined and recognizable configuration for the viewer. To achieve this, we will resort to the sociological analysis proposed by Iuri Lotman from the cultural semiotics, which will be complemented with the confrontation with the films *An Andalusian Dog* (1929), *Modern Times* (1936), *Here's the Point* (1940), *Gregorio* (1984) and *The Back of the World* (2000). Then, the tense semiotics of Jacques Fontanille will be used to elaborate schemes related to the development of the superhero, as well as the regimes of meaning that resemble the logic of the plot will also be differentiated.

Palabras clave: semiótica tensiva, semiótica cultural, análisis interfilmico, análisis literario, regímenes de sentido.

Keywords: tensile semiotics, cultural semiotics, interfilm analysis, literary analysis, regimes of meaning.

Para citar este artículo: Delgado del Águila, Jesús Miguel, "La semiótica cultural y tensiva: operación de reconstrucción de la identidad de los personajes cinematográficos", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 143-155.

Introducción

Normalmente, el espectador concentra la mayor parte de su interés en comprender la psicología del protagonista de un filme, debido a su condición actoral y su buen desenvolvimiento en la trama de la película. Cuando se trata de largometrajes que comprometen una historia en la que el personaje está apto para merecer cualidades que perfeccionan su capacidad sobresaliente para desarrollarse, la atención en torno a él aumenta. Esto ocurre con Santiago y el Hombre Araña, quienes destacan por poseer rasgos autónomos de fuerza y heroísmo.

En primer lugar, *Días de Santiago* (2004)¹ muestra a un protagonista preocupado por querer implantar una organización concomitante del universo militar a la realidad social de su entorno. Sin embargo, esto conllevará obstáculos y autolesiones que le generará su inadaptada e incompatible propuesta de orden violento y disciplinario. Ante ello, retomo la orientación de la semiótica cultural que desarrolla el teórico Iuri Lotman en su libro *La semiósfera* (1996) para argumentar esa imposibilidad de conexión ontológica y ética. Además, asimilo lo interfímico para coligar ese aspecto con el largometraje con *Un perro andaluz* (1929), *Tiempos modernos* (1936), *Ahí está el detalle* (1940), *Gregorio* (1984) y *La espalda del mundo* (2000).

En segundo lugar, *Hombre Araña* (2002)² incorpora a un protagonista que está compuesto por rasgos que lo configuran como superhéroe. Eso le facilita resolver problemas mayores, a pesar de que los riesgos y las pruebas también tengan esa misma constitución. Para este caso, es de importancia apreciar la orientación y la preferencia de asumir un reto por parte de Peter Parker. Esa operación será viable a través de los postulados semióticos de Jacques Fontanille, que se introducen en su libro *Semiótica del discurso* (2006). Desde allí, se detectarán las múltiples opciones de la psicología del personaje, como cuando erige una formulación que integra un esquema o asimila un determinado régimen de sentido, como el de la programación, el ajuste o el accidente. Estas categorías han sido trabajadas por el autor Eric Landowski en su libro *Interacciones arriesgadas* (2009).

La semiótica cultural y lo interfímico en *Días de Santiago* (Perú, 2004)

Días de Santiago (2004) muestra tópicos heterogéneos que se incorporan en el transcurso de la historia de esta película peruana. Para esta oportunidad, me enfoco en el protagonista como el personaje que busca introducirse a un universo degradado en sus distintos ámbitos: el económico, el político y el social (dentro de este último, el familiar). Ese intento de ingresar no es solo para permanecer allí y adaptarse, sino para asimilarlo de la siguiente manera. Pretende afiliarse para cambiar el orden del sistema en el que vive e implantar su modo de percibir la realidad, que se diferencia por la presencia de rasgos

¹ Josué Méndez (dir.) y Enid Campos (prod.), *Días de Santiago*, Perú: Chullachaki Producciones, 2004.

² Sam Raimi (dir. y prod.) y Laura Ian (prod.), *Hombre Araña [Spider-Man]*, Estados Unidos: Sony Pictures, 2002.

militares y paranoicos. Ante este panorama, incluyo una concepción que elabora Iuri Lotman en su libro *La semiósfera. Libro I: Semiótica de la cultura y del texto* (1996), al evidenciarse una delimitación (de carácter cerrado) o una irregularidad semiótica (en su mayoría, obligatoria e interna como la ley de la organización de una semiósfera: un mundo asumido desde su propia capacidad para ser estructurado). Con respecto a la percepción que se hace del personaje, es válida esa comparación de este tipo de carácter al confrontarse con sus actitudes. Estas le resultan convenientes. Ese comportamiento solo es el de alguien que quiere ejercer la justicia. Adoptará lo bueno y rechazará lo malo (lo que no le conviene: el desorden).

Esta teorización que permite regir a este individuo no es insoslayable. Eso conlleva un fracaso en función de su propósito, ya que es demasiada la exigencia ideológica ejercida por su entorno repulsivo, que al final terminará incluyéndolo en la cultura que más rechazaba. Esa entrada es de orden caótico. No lo hace de manera agradable, sino que aborda una asimilación de peculiaridades que le son puestas a prueba mediante la tentación frente a sus reacciones naturales e incontrolables para él: agredir a una mujer, amenazarla, acostarse con su cuñada, intentar matar a los miembros de su familia, actuar con psicosis, violencia, depresión, alteración mental, transgredir el orden, entre otras acciones. Se trata de una concatenación lineal, que cuenta con una composición divergente, tal como lo señala Erich Auerbach: "Lo terrorífico engendra constantemente fuerzas opuestas".³ Por eso, la complejidad de Santiago adopta una nueva orientación. Quiere presentarse como un héroe que evita las malas acciones desde el inicio. No ansía asaltar un banco con sus compañeros retirados del Ejército. Ese tipo de desempeño será rechazado por él mismo. No lo tolerará. También, prevalece otro factor imprescindible: la intervención de la familia para la formación de su personalidad. Los miembros que la conforman poseen malos aspectos éticos: el hermano golpea e insulta a su mujer, el padre viola a su hija, la mayoría usa un lenguaje deteriorado, recurren a la violencia, el mal trato entre ellos, junto con la ausencia de cariño y la confraternidad. Estos patrones son notorios en la configuración de la identidad del protagonista. Eso ocasiona que se encuentre su verdadera caracterización, en la que se incluye un proceso retrospectivo que se distancia de la historia.⁴ Eso facilita la comprensión cabal del estereotipo del personaje.

³ Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 64.

⁴ Carlos Reis, *Comentario de textos. Fundamentos teóricos y análisis literario*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995, p. 100.

En ese sentido, su entorno circundante no lo resguarda para que desee distanciarse de ese ambiente impertinente, a excepción de su madre, quien lo protege para que no cometa un acto homicida. Con el padre, no se infiere lo mismo. Su mal ejemplo impartido no denota esa actitud. En principio, ese hogar se vale de una dinámica en la que se busca generar orden. Sin embargo, se produce lo contrario, y nadie se percata de ello. En términos de Iuri Lotman, esta situación se comprende por lo que articula a continuación: “La cultura crea no solo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa”.⁵ Esa organización es escindida por la imperfección, la cual se manifiesta en los niveles intrapersonal e interpersonal. Esta clasificación provocará una emisión de sentido para el desarrollo de las acciones de cada personaje.

Si se vincula este tópico destacable de *Días de Santiago* (2004) con otras películas, se infiere que existe un anhelo por querer alterar el orden de una sociedad. Ese componente emerge con frecuencia de modo individual o colectivo. En esta ocasión, retomaré *Un perro andaluz* (1929), *Tiempos modernos* (1936), *Ahí está el detalle* (1940), *Gregorio* (1984) y *La espalda del mundo* (2000). El propósito será comprobar esa asociación temática.

En el cortometraje *Un perro andaluz* (1929),⁶ es preponderante detectar el motivo de la ruptura del orden lógico de las acciones. Todo iniciará con el corte del ojo de la chica, que causará en ella visiones desaforadas e incoherentes. Estas percepciones surgirán a partir del deseo, los sueños y el cambio de situaciones ficcionales (como la de las hormigas que salen de una mano) y personajes (desdoblaje y transformación de un objeto: de libro a pistola).

En el largometraje *Tiempos modernos* (1936),⁷ se observa la burla dirigida hacia la clase opresora. Presenta al hombre como si se tratase de una máquina, debido a que se prioriza su operatividad tediosa en lo rutinario, como también están los reclamos y los movimientos sociopolíticos que demandan el valor por la existencia humana: el enloquecimiento de Chaplin enloquece, la queja de los trabajadores o los robos de la chica huérfana. Entonces, la justicia se percibirá como parámetro que caracteriza a los personajes con determinación.

⁵ Iuri Lotman, *La semiósfera. Libro I: Semiótica de la cultura y del texto*. Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996, p. 26.

⁶ Luis Buñuel (dir. y prod.), *Un perro andaluz* [*Un chien andalou*], Francia: Les Grands Films Classiques, 1929.

⁷ Charles Chaplin (dir. y prod.), *Tiempos modernos* [*Modern Times*], Estados Unidos: United Artists, 1936.

En la película cómica *Ahí está el detalle* (1940),⁸ ocurre lo mismo. Prevalce la ruptura y la alteración al querer asimilar dos culturas distintas. Ese procedimiento producirá una tergiversación de los significados en la forma de expresarse oralmente: el diálogo, la ironía (el chiste) y el malentendido. Acontecerá igual en la identificación de los personajes: Bobby, ¿el perro o Cantinflas?, el hermano, ¿Cantinflas o la antigua pareja de la esposa del marido celoso? Para conseguir ese objetivo enigmático, se exhiben personajes este-reotipados que destacan peculiaridades reconocibles para luego recurrir al cambio, como sucede con el típico marido (el esposo completamente celoso) o Cantinflas (el vagabundo que se benefició de las situaciones: se aprovechó de su supuesta hermana y comió en casa de los patrones de su pareja, la sirvienta del hogar). Esta concatenación de contradicciones se erige por medio de mentiras frecuentes: confusión de Cantinflas al matar al perro que tiene el mismo nombre del que se está buscando, ocultamiento de la antigua pareja de la esposa del marido celoso, la modificación del nombre, la simulación de Cantinflas como el hermano, el incluirlo en una familia para que vivan juntos, el desear casarlo y el querer hacerse responsable de un crimen. La escisión de esa continuidad es la revelación de la verdad en el juzgado del auténtico asesino, quien reconoce, domina y expone la situación cabalmente. Esto provoca que todo se esclarezca y la esposa con la sirvienta se animarán en relatar lo que saben al marido.

En la película *Gregorio* (1984),⁹ se toma a un niño provinciano como protagonista. Él tiene problemas para adaptarse a un nuevo ámbito: la costa. En ese espacio, morirá su padre, además de ser testigo de la desvalorización y las degradaciones de los personajes. Poco a poco, terminará siendo otro. La nostalgia será patente al recordar que en la sierra (el campo) todo se hallaba en óptimas condiciones para su mejor desenvolvimiento en la vida. Su recuerdo melancólico lo margina. Lo imposibilita a surgir. De ese modo, adquirirá malos hábitos como robar, ser deshonesto o desobedecer a su madre.

En el documental *La espalda del mundo* (2000),¹⁰ se evidencian casos paradigmáticos. Uno de ellos es que se muestra a un niño que es “explotado” por la sociedad, debido a que no cuenta con otra alternativa que seguir trabajando. En otra oportunidad, se revela las intenciones de un exiliado,

⁸ Juan Bustillo Oro (dir.) y Jesús Grovas (prod.), *Ahí está el detalle*, México: Grovas-Oro Films, 1940.

⁹ Alejandro Legaspi, Stefan Kaspar y Fernando Espinoza (dirs.) y María Barea (prod.), *Gregorio*, Perú: Grupo Chaski, 1984.

¹⁰ Javier Corcuera Andrino (dir.), Mediapro y Elías Querejeta (prods.), *La espalda del mundo*, Estados Unidos: TVE y Vía Digital, 2000.

que tiene como propósito el vivir alejado de su comunidad. Para finalizar, el largometraje se encauzará en la percepción de un preso, que morirá sin importar cómo. De todos ellos, se representa de manera desinteresada el anhelo por querer renovar las organizaciones sociales, ya que se expone el simple y cotidiano desarrollo cíclico y repetitivo de las acciones de las personas que son puestas en cuestionamiento.

Extrapolación de la semiótica tensiva en *Hombre Araña* (Estados Unidos, 2002)

Este largometraje muestra la función que tiene el personaje Peter Parker desde el instante en el que adquiere superpoderes, los mismos que le permitirán atravesar por instantes de elegir entre proteger y salvar a la humanidad en ocasiones arriesgadas. Para esta oportunidad, me enfocaré en la escena en la que el Hombre Araña es amenazado por el Duende Verde, que conlleva que decida entre rescatar a Mary Jane o un grupo de personas que se halla en un funicular. Desde la semiótica tensiva, esta situación hace que se identifique el esquema alterno que propone Jacques Fontanille.¹¹ Este comprende la colusión (el intercambio), el antagonismo (la prueba), la disensión (la cohabitación) y la negociación (construcción).

Primero, la colusión es apreciada cuando dos sujetos aceptan constituirse en uno solo.¹² Se homogenizan y se abastecen entre ellos; es decir, abarca un intercambio intersubjetivo de rasgos de identidad y buenos modales. En la escena anteriormente mencionada que compromete al Hombre Araña, se erige la asimilación del personaje con todos los que se encuentran en riesgo. A la vez, se añaden a quienes participan de manera deliberada en ayudar al protagonista; en rigor, los que vienen por vías marítimas y quienes se localizan en el puente lanzando piedras y objetos al agresor. La intervención de los demás suscita que la catástrofe se aminore.

Segundo, el antagonismo es evidente en la relación violenta de dos sujetos, en la que cada uno reivindica una identidad y una posición específicas.¹³ En este, existe una tensión que solo se resolverá por la dominación de una identidad en detrimento de la otra. El esquema que le corresponde es el de la prueba intersubjetiva. En *Hombre Araña* (2002), importa cómo el superhéroe

¹¹ Jacques Fontanille, *Semiótica del discurso*. Traducción de Óscar Quezada. Lima: Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial, 1998 [2006], p. 108.

¹² *Ibid.*, p. 107.

¹³ *Ibid.*

intenta asimilar el contrato de elección que le sugiere el malhechor, ya que cada uno consta de un saber hacer, un poder hacer y un deber hacer. Ambos se articulan con perspectivas disímiles (para el bien o el mal). El mal se desarrolla como objeto de destrucción y generador de muertes (desde el plano de la expresión), mientras que se opone al bien, como propicia de vida y protección. Los personajes que se configuran con estas valoraciones se confrontarán para producir la disuasión: el Duende Verde logra manipular a Peter Parker, porque él está en desventaja e imposibilitado de salvar tantas vidas en esa situación particular y amenazante, en la que requiere del raciocinio inmediato y eficaz para no descuidar a ni un personaje y emplear todas las cualidades que lo constituyen como tal. El villano reta consuetudinariamente al Hombre Araña, al igual que pretende causar accidentes que desenlacen la destrucción de la humanidad. Esta es una forma de relevar su estatuto ontológico a ser superior.

Tercero, la disensión se manifiesta cuando la suspensión de la colusión se acarrea cuando al menos uno de los sujetos reivindica una posición, rasgos de identidad y programas diferentes del otro.¹⁴ En este caso, la acción se cumplirá si la cohabitación intersubjetiva de identidades heterogéneas es accesible. Este esquema es propicio en el momento en que el Hombre Araña pretende persuadir a Mary Jane para infundirle valor a rescatarse por sí misma en una situación tan trágica. Debe descolgarse de sus brazos, descender por la cuerda y llegar al funicular. La resistencia ocasionada por ella ante el impedimento de creer que no lo alcanzará sola causa una mayor tensión en las expectativas del superhéroe.

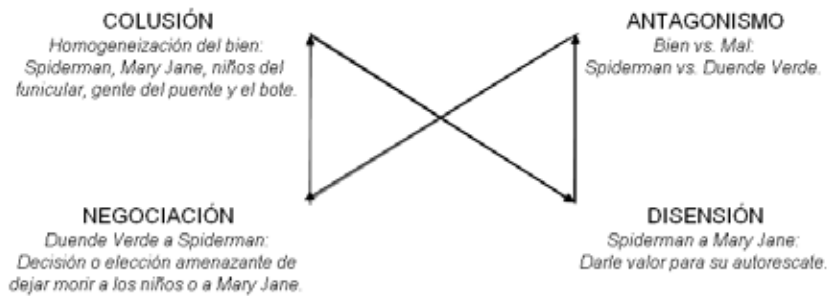
Cuarto, la negociación se origina por la suspensión del antagonismo. Supone un esfuerzo por aproximar las posiciones y reconocer rasgos de identidad y programas comunes en dos sujetos.¹⁵ Para ello, la negociación otorga sentido a la acción y se consolida una intersubjetividad. Se establece de manera convencional y a favor del Duende Verde. Hará que el Hombre Araña consensúe entre dejar morir a unos niños o a la mujer que ama. Eso no suscitará una desventaja al malhechor, ni tampoco un bien. Es solo una ocurrencia para atentar contra el orden social. La negociación patentizada no se ejecuta nunca, debido a que esta se convertirá en amenaza y luego se tratará de un mero accidente. El villano soltará a la mujer sin esperar su decisión. De inmediato, efectuará el mismo procedimiento con los niños del funicular. Producirá en el protagonista una toma rápida de posición. Supone la muerte de uno de los elegidos y la vida del otro sector. Eso implica que pronto se aprecie un

¹⁴ *Ibid.*

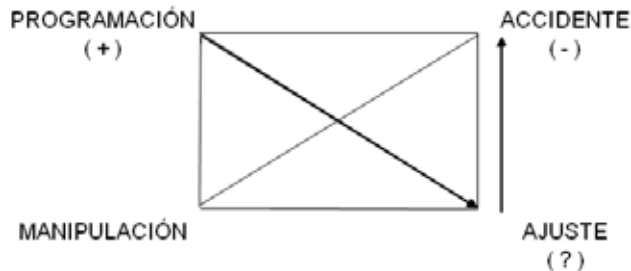
¹⁵ *Ibid.*

sacrificio de por medio. Dejar morir a Mary Jane es una cuestión más tentativa. Abarca lo íntimo del protagonista. Entretanto, los niños localizados en el funicular no dejan de ser neurálgicos para el Hombre Araña, ya que él se halla en condiciones privilegiadas como para salvar a cualquier ser humano. Las víctimas solo pertenecen a una colectividad de la que puede responsabilizarse por contar con superpoderes y estar apto para enfrentar al antagonista.

De todo ello, se infiere un esquema particular, que se deriva de los postulados de Jacques Fontanille. Los valores que se atribuirían a este serían los siguientes:



Del mismo, se colige que en el filme se origina un recorrido canónico, a partir de la instauración de un cuadrado semiótico. Este servirá para explicar el reconocimiento de las interacciones con respecto a la adhesión espectador-película. Considerado de ese modo, se erige la siguiente modalidad: programación → ajuste → accidente (recorrido canónico):



En el libro *Interacciones arriesgadas* (2009) de Eric Landowski, se articulan los conceptos de regímenes de sentido. Estos permiten comprender las variaciones

por las cuales se rigen el pensamiento humano en función de su toma de decisiones. Tres de ellos se basan en la programación, el ajuste y el accidente. Estos se fundamentarán a continuación con ejemplos del largometraje dirigido por Sam Raimi.

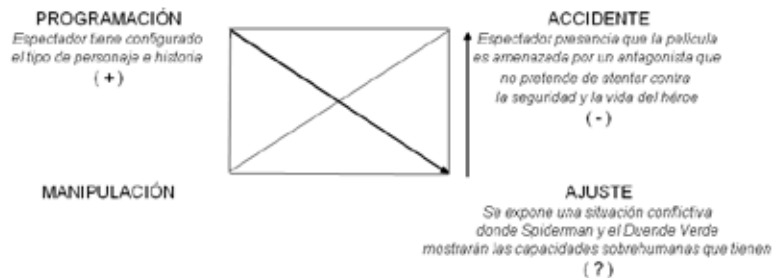
Primero, la programación busca la transformación de los estados ($S \rightarrow O$), el hacer ser (o hacer advenir: llegar) con respecto al individuo. Permite al sujeto interactuar habitualmente con tranquilidad y mecanicismo (regularidad). En el filme, se consolida una interacción con el espectador, porque previamente se ha constituido un estereotipo del superhéroe. A partir de allí, se genera una expectativa de la trama y la solución de los problemas. Si bien se puede esperar que el protagonista vivirá a lo largo de toda la historia, también se considera que los personajes que son significativos para él tendrán el mismo destino. Sin embargo, cuando se expone un conflicto imprevisto, se origina una tensión. En ese momento de la película, el espectador atraviesa por una programación que se vale de la observación dirigida hacia el modo como Peter Parker vence a los villanos y se exonera de la mayor parte de los percances presentados. Por el contrario, otros escenarios se exhiben con frecuencia tan mortificantes que hacen dudar el desenlace de lo establecido, como el instante en el que el Hombre Araña debe asumir dejar morir a Mary Jane o a los niños, sin que exista otra solución. Esto sucederá solo para comprobar sus cualidades de superhéroe y percibir sus limitaciones. Además, el espectador y la película tienen por finalidad la manifestación del bien. Por esa razón, se erige una sensibilización equitativa: humanitaria y positiva.

Segundo, el ajuste es la capacidad de sentirse recíprocamente (un hacer conjunto), basado en la sensibilidad.¹⁶ Con ello, se percibe cómo el sujeto debe adecuarse a un medio distinto del de donde ha estado. Si el ajuste es fallido, será a causa de una sensibilidad mal ubicada. Dos momentos neurálgicos son notorios en la escena seleccionada: uno donde tendrá que optar por una situación trágica de decisión por parte del protagonista (es una provocación a intentar una nueva realización no segura por el superhéroe) y la otra la que debe establecer Mary Jane al ponerse en semejantes condiciones del Hombre Araña (tratará de salvarse por sí misma, porque el protagonista se encuentra imposibilitado y confía que el desenlace de salvación depende de la mujer al valerse independientemente). El espectador se ajusta a la situación por arriesgar su percepción configurada de los personajes y las historias. Al percartarse de los acontecimientos y vivenciar la tensión ejercida por la demanda de

¹⁶ Eric Landowski, *Interacciones arriesgadas*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009, p. 48.

violencia, el desenlace debe satisfacer al espectador para que no se desligue del concepto asimilado y el motivo por el cual ha consensuado ver esa película.

Tercero, el accidente aborda un hacer sobrevenir para bien o mal.¹⁷ Este es avalado por el azar o la suerte. Esto ocurre con los logros de la vida, a los que se les atribuye la buena suerte cuando un proceso de programación, manipulación o ajuste sale adecuadamente. La explicación es la misma si el resultado es fallido. En la película, el accidente es notorio en las escenas en las que el protagonista pretende rescatar a Mary Jane que ha sido arrojada por el Duende Verde, al igual que a los niños del funicular. No obstante, los actos que el malhechor articula son imprevistos por proporcionar una alternativa de rescate sin necesidad de ralentizar el tiempo de decisión, aparentemente al inicio. El villano es amenazante y antagonico. De él, depende todas las catástrofes que acontezcan. La única persona apta para regular y acabar con estos actos es el Hombre Araña, quien se resiste a morir por contar con una vida asegurada por su condición honorífica de superhéroe. Para el espectador, el accidente se evidencia en los momentos de tensión, es decir, al transgredirse la rutina peculiar y al terminar ilesos después de las pruebas que se distinguen por la exposición de peligros, como los ya mencionados. En consecuencia, el accidente se manifiesta durante los problemas que vive el protagonista y todo acto de destrucción.



A partir de estas interacciones entre el Hombre Araña y el espectador, es posible configurar un cuadrado semiótico que involucre los siguientes criterios:

¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

Consideraciones finales

De este trabajo de investigación, se infirió que el protagonista de un filme cinematográfico procura instaurar una organización autónoma a la sociedad en la que está integrado. Eso se apreció en *Días de Santiago* (2004) y *Hombre Araña* (2002). Ocasionalmente, el espectador es testigo de que esa pretensión será compleja de desarrollar, ya que prevalecen obstáculos de todo tipo: personas, costumbres, culturas, estereotipos antagónicos, etc. Sin embargo, no deja de causar interés y admiración por la configuración que le ha proporcionado el director de la película.

Con el primer largometraje, se dedujo que un individuo formará parte de una colectividad que margina desde la misma iniciativa de ser crítico de ese entorno. Sus influencias circundantes hacen que actúe y piense de un modo determinado. Para ello, su carácter retrospectivo resulta complementario para orientarlo a la adquisición de un mayor conocimiento acerca de la personalidad de los demás. En ese sentido, fue de utilidad esa percepción pretérita para comprender y justificar su comportamiento alterado y poco cosmopolita, al igual que es de suma importancia distinguir la base formativa que adopta en el hogar (su familia no es del todo educada). Asimismo, debe tomarse en cuenta que la historia comienza desde un conflicto que altera todo el orden social, político o económico. Para solucionar ese problema, es destacable considerar la actuación de un personaje en común o una colectividad que se muestra como un ideal homogéneo, apreciado como un todo, como si fuese solo uno. Recién ahí, el problema contará con una solución. Mediante la propuesta teórica de Iuri Lotman en su libro *La semiósfera* (1996), se percibió la conformación de la cultura de un grupo social específico. Además, sirvió la conexión que se realizó con *Un perro andaluz* (1929), *Tiempos modernos* (1936), *Ahí está el detalle* (1940), *Gregorio* (1984) y *La espalda del mundo* (2000) para explicar las peculiaridades del intento de adaptación de cada personaje.

Para finalizar, con el *Hombre Araña* (2002), es notoria la identidad compacta de Peter Parker en función de demostrar sus amplias capacidades como superhéroe para resguardar a la sociedad en general. No solo es competente para desenvolverse con destreza, rapidez y fuerza, sino también para realizar acciones que le permiten resolver un problema y enfrentarse a quienes amenazan a una colectividad. A través de la semiótica tensiva que elabora Jacques Fontanille en su libro *Semiótica del discurso* (2006), se logra entender una situación destacable de la historia que se rige por los conceptos teóricos de la colusión, el antagonismo, la disensión y la negociación. Estos son propicios cuando el Hombre Araña debe consensuar entre rescatar exclusivamente a

Mary Jane o a un grupo de niños que se halla en el funicular. Los deseos amorosos y el compromiso social como superhéroe se exponen en una misma situación en la que debe representar su aptitud desde una percepción más trascendente: preservar a ambos por tratarse de un personaje apto para contrarrestar el mal en la metrópoli. Por otro lado, la inclusión de las categorías concomitantes de los regímenes de sentido de Eric Landowski sirvió para reconocer los instantes en los que el protagonista debe adoptar condiciones ontológicas para confrontar un percance. Estos se encauzaron en la programación, el ajuste y el accidente. Estas particularidades consiguieron auscultar las alteraciones que se produjeron en ese momento de elección de salvación en el filme.

Bibliografía

- Auerbach, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Buñuel, Luis (dir. y prod.). *Un perro andaluz [Un chien andalou]*. Francia: Les Grands Films Classiques, 1929.
- Bustillo Oro, Juan (dir.) y Jesús Grovas (prod.). *Ahí está el detalle*. México: Grovas-Oro Films, 1940.
- Chaplin, Charles (dir. y prod.). *Tiempos modernos [Modern Times]*. Estados Unidos: United Artists, 1936.
- Corcuera Andrino, Javier (dir.), Mediapro y Elías Querejeta (prods.). *La espalda del mundo*. Estados Unidos: TVE y Vía Digital, 2000.
- Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Traducción de Óscar Quezada. Lima: Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial, 1998 [2006].
- Landowski, Eric. *Interacciones arriesgadas*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009.
- Legaspi, Alejandro; Kaspar, Stefan y Fernando Espinoza (dirs.) y María Barea (prod.). *Gregorio*. Perú: Grupo Chaski, 1984.
- Lotman, Iuri. *La semiósfera. Libro I: Semiótica de la cultura y del texto*. Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- Méndez, Josué (dir.) y Enid Campos (prod.). *Días de Santiago*. Perú: Chullachaki Producciones, 2004.
- Reis, Carlos. *Comentario de textos. Fundamentos teóricos y análisis literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.
- Raimi, Sam (dir. y Prod.) y Laura Ian (prod.). *Hombre Araña [Spider-Man]*. Estados Unidos: Sony Pictures, 2002.

Dificultades para leer un poema

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Leer poesía es una actividad cognoscitiva erizada de dificultades. La mayoría de los estudiantes que ingresan a la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo xx o que cursan la Maestría o incluso la han terminado, han ignorado o ignoran el arte de leer poesía. Me propongo en este artículo examinar las dificultades, tanto del lector como del poema, para entender la poesía. El desconocimiento de la sintaxis y un contexto social adverso son quizá las mayores dificultades del lector. De parte del poema, enumero ocho dificultades específicas, que se derivan de una dificultad general: la abundancia de información. La poesía es el género de escritura con mayor abundancia de información existente porque lo no dicho es con frecuencia más importante que lo explícito. Exponer estos problemas pueden ser parte de la solución.

Abstract

Reading Poetry is a cognitive exercise bristling with difficulties. Most of the students starting the Specialization in Mexican Literature of the 20th Century, or studying a Master's degree, or even having finished it, have ignored or still ignore the art of reading Poetry. My aim in this paper is to examine the difficulties to understand Poetry, both for the reader and for the poem. Lack of knowledge of syntax and an adverse social context are perhaps the greatest obstacles for the reader. I list eight specific difficulties coming from the poems themselves, all arising from a greater one: the abundance of information. Poetry is the writing genre with more abundance of information, because the implicit is often more important than the explicit. To evidence these problems could be the beginning of the solution.

Palabras clave: Lectura, poema, lector, dificultades, contexto, abundancia de información, vocabulario, sintaxis, intertextualidad, cambios de sensibilidad, pacto de comunicación autor-lector.

Key words: Reading, poem, reader, difficulties, context, abundance of information, vocabulary, syntax, intertextuality, changes of sensibility, agreement of communication between the author and the reader.

Para citar este artículo: Rivas Iturralde, Vladimiro, "Dificultades para leer un poema", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 157-169.

*A Francisco Conde y Sandro Cohen
in memoriam*

La mayoría de los estudiantes que ingresan a la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo xx, que cursan la Maestría o incluso la han terminado, han ignorado o ignoran, en términos generales, el arte de leer poesía. La mayoría posee cierta destreza para leer textos en prosa de ficción y ensayo, pero la poesía le resulta ajena, distante y difícil. Es una deficiencia que los mismos estudiantes reconocen, además de hacerse perceptible en las clases.

Leer poesía es una actividad cognitiva y emocional erizada de dificultades. Un lector tiene que enfrentarse a menudo a un texto que rompe las normas tácitas y explícitas de la lengua de uso común, la cual tiene por objeto primordial la comunicación. Pero en la poesía moderna, esa extraña combinación de palabras, ese raro objeto lingüístico llamado poema, no se propone básicamente comunicar nada. Sin embargo, actúa sobre el inconsciente del lector dejándole una huella que puede ser profunda y aun perdurable. Posee, como la música, un componente no cognitivo, más exactamente, no racional, que puede provocar en el lector una reacción de placer, asombro, perplejidad o iluminación. Es un texto espejo que se mira a sí mismo, se contempla y dialoga silenciosamente con el lector, quien acaba también por contemplarse en él. El poema no provoca, como en los demás usos del lenguaje, una reacción fáctica y previsible del lector, sino una secreta, ensimismada, silenciosa, incluso inconsciente complicidad.

Voy a examinar estas dificultades dividiéndolas en dos partes: las que corresponden al lector y las que corresponden al texto poético.

Dificultades del lector

Alguna vez afirmé, algo aventuradamente, que no había textos difíciles, que los difíciles éramos nosotros, los lectores. Corrijo esta afirmación, o la matizo: las responsabilidades, como en toda relación, se reparten entre los dos, en este caso, entre el lector y el poema. Así como hay textos difíciles hay también lectores difíciles. Localizar y describir los problemas del lector frente a un poema es una operación muy difícil y cuestionable, porque cada lector posee un contexto específico, un mundo, una historia personal y conflictiva, lo cual parece negar toda posibilidad de generalización y, por tanto, de sistematización. Los contextos de los lectores son tan numerosos y diversos como los lectores mismos.

Sin embargo, voy a intentar la siguiente enumeración, a sabiendas de que generalizar puede dar lugar a razones discutibles. Un lector puede ser difícil (más bien incompetente, en el sentido de carecer de esa competencia a la que se refiere la lingüística) por los siguientes factores:

1. Su inexperiencia lectora general, su falta de destreza para descifrar textos escritos de toda índole, que puede ser innata o adquirida. Aquí nos topamos con el viejo problema de si uno nace o se hace. La carencia innata de destreza tiene que ver con las dotes hereditarias, con las que se nace. Así como un cantante nace con dotes vocales específicamente suyas para el canto, recibidas de la naturaleza, creo que también el ser humano puede nacer con mayores o menores dotes naturales para producir y entender mensajes escritos. No ahondaré en esta cuestión, que tiene que ver con las afasias y las dislexias, y son campo de observación de los psicolingüistas. Carezco por el momento de pruebas científicas para demostrarlo, pero apelo a un razonamiento de sentido común, que espero no me engañe. Una persona puede haber nacido, crecido, vivido, entre libros o instrumentos musicales y pictóricos y, sin embargo, permanecer indiferente a esos estímulos. Es difícil explicar esta muy infrecuente sordera a la voz de la cultura. Pero en la mayoría de los casos, con una educación adecuada, los niños pueden acabar cediendo a esos estímulos y desarrollar su sensibilidad.

2. Suponiendo que el individuo posee destreza para leer textos en prosa, cuya finalidad es la información y la comunicación, puede carecer de competencia para la lectura de textos poéticos. De la competencia para leer textos informativos no se desprende automáticamente la habilidad para desentrañar el sentido de un poema y disfrutarlo. Enumero a continuación las causas más evidentes de la deficiencia lectora de poesía.

2.1. El primer gran problema que he detectado en mis alumnos, de todos los niveles, es, en términos generales, la impreparación para la lectura estrictamente gramatical de los textos y, especialmente, de un poema. Como no dominan la lectura sintáctica de los poemas oracionales, inventan elementos, aspectos, que no existen en el poema y, en consecuencia, acaban por interpretarlo erróneamente. Si no sabemos distinguir el verbo principal que rige a una oración, de los verbos subordinados, ni sabemos identificar de manera incuestionable los sujetos de las oraciones –los sujetos de las estrofas, de los versos, del poema entero–, o los complementos o las frases incidentales, mal podremos formular el tema o temas de un poema. Un conocimiento profundo de la sintaxis castellana nos permitirá abrir la primera puerta de las muchas que hay en el poema. El análisis sintáctico nos permite detectar las relaciones lógicas que existen en los enunciados del poema: relaciones causales, interdependencias, subordinaciones, simultaneidades, enumeraciones, etc. Abierta la primera puerta, las otras cederán con facilidad. La construcción sintáctica es, en la prosa, más fácil, directa y funcional: al menos a eso aspira. Como el objeto de la prosa es la claridad informativa y comunicativa, la sintaxis busca ser funcional. En el poema, en cambio, como el propósito no es primordialmente la comunicación sino provocar una emoción estética, el lector debe sortear muchos obstáculos inherentes a su estructura, especialmente métrica: alteraciones del orden lógico, hipérbatos, anacolutos deliberados, elisiones, etcétera.

2.2 Una deficiente cultura general del lector puede impedirle situar al poema en su contexto histórico y entender sus variables. Las alusiones culturales son frecuentes en muchos poemas, no sólo modernos, sino de cualquier época, y cuanto más vastos y profundos sean los conocimientos históricos, filosóficos, artísticos, del lector, mejor preparado estará para enfrentarse a un poema y resolver sus problemas intertextuales.

2.3 La infrecuencia en la lectura de poesía impide que el lector se forme un gusto seguro y sólido. Por el contrario, la frecuencia lectora educará su sensibilidad, le hará distinguir y valorar calidades, saber dónde hay poesía y dónde no. Incluso lo puede convertir en una suerte de termómetro que mide las *intensidades* de poesía. Como escribió Eliot: “Únicamente el estudio de los poemas puede educar nuestro oído.”¹

Cuando se trata de poemas puramente metonímicos o rítmicos, la dificultad es casi imperceptible, es más, casi todo lector los recibe con placer. Así

¹ T.S. Eliot, “The Music of Poetry”, p. 108.

ocurre con los romances españoles y sus derivaciones hispanoamericanas: la poesía gauchesca, el corrido mexicano, las coplas y décimas caribeñas, etc.

Pero cuando se trata de un poema filosófico o muy intertextual, el lector se ve obligado a jugar con las mismas cartas del poeta, es decir, a conocer sus fundamentos filosóficos o intertextuales. Si se enfrenta, por ejemplo, a un poema tan bello y hondo como “Responso del peregrino” de Alí Chumacero, deberá estar familiarizado con los misterios cristianos para entenderlo mejor.

3. Un contexto del lector nada favorable al desarrollo de su sensibilidad artística y su educación estética es quizá el factor más identificable, pero también el de más compleja solución, porque es un problema estructural, sistémico. Todo niño, por su frescura incontaminada, tiene algo de poeta. Las cosas que los niños dicen espontáneamente pueden ser, por su inocencia adánica, verdaderos poemas. Pero esas instituciones destructoras de la espontaneidad creativa que son las escuelas y la forzada adaptación del niño a la sociedad acaban con esa visión inocente y poética del mundo. No sólo la falta de educación de la sensibilidad artística y humana vigente en nuestro tiempo, sino su deformación y aun bloqueo programado, tiene como responsable a un contexto social —que incluye y contamina a las familias— nada favorable al desarrollo de la sensibilidad y la educación estética. En las escuelas, en todos los niveles, sólo se enseña a memorizar y obedecer. Así como, en el mejor de los casos, *se adiestra* a los educandos para desarrollar sus habilidades prácticas y técnicas, debería también desarrollarse, desde la niñez, la sensibilidad artística. Este es un problema severo de nuestro tiempo (mal tiempo para la lírica). La educación de la sensibilidad, particularmente artística, es considerada ociosa. Los programas educativos se caracterizan por una grosera practicidad en sus objetivos y consideran la educación estética como una pérdida de tiempo. Ignoran o quieren ignorar que una verdadera obra de arte puede mejorar al ser humano trabajándolo por dentro, desde su interioridad. Nuestro grosero positivismo piensa que, como no hay una transformación visible y mensurable, no existe. Esa transformación interior va vinculada a la ética, a la adquisición y desarrollo de los valores humanísticos.

4. La televisión, la publicidad, las redes sociales, el discurso político, han enlodado la frescura del lenguaje poético. Su discurso viciado, empobrecido y empobrecedor lo contamina todo. Como consecuencia, circula en las redes sociales, en las conversaciones, en la opinión pública, una idea totalmente errónea de la naturaleza de lo poético, una concepción vulgar, fácil y facilista de la poesía, según la cual el mensaje poético debe ser comunicativo, claro y directo, sin equívocos ni ambigüedades, aleccionador y moralista, edificante y, en fin de cuentas, demagógico. En suma, se está confundiendo la función

poética con otras distintas, como la didáctica, informativa o emotiva. Quizá la buena poesía, que es casi siempre difícil (“Sólo lo difícil es estimulante”, escribió Lezama) necesita mediadores, sean estos profesores o autores de prólogos o estudios introductorios.

Dificultades del poema

Me propongo ahora examinar ocho de las dificultades más ostensibles para entender la poesía del poema o en el poema. No está demás advertir que, en casi todas, está en las manos del lector resolverlas. Todas ellas, específicas, se derivan de una dificultad general: la abundancia de información. La poesía es el género de escritura con mayor abundancia de información existente. Lo no dicho en el texto tiene tanta o más presencia y tanto o más valor que lo explícito. Lo escrito sólo puede ser la punta del iceberg.

Por otra parte, no está demás advertir que los grados de dificultad no son los mismos para todos los poemas ni todos los poetas. Evidentemente, hay grandes diferencias de dificultad entre los sonetos de Sor Juana y su “Primero sueño”, entre “Algo sobre la muerte del mayor Sabines” y “Muerte sin fin”, entre los sonetos de Garcilaso y los de Góngora, entre Baudelaire y Mallarmé o entre Martí y Lezama Lima.

Finalmente, doy por supuestas, en los poemas de otros idiomas, traducciones más que decorosas, si no es que excelentes. De otro modo, el problema radicaría en la traducción y asunto resuelto.

Dificultades para leer un poema

Primera dificultad: la abundancia de información. Esta es la primera gran dificultad en la lectura de la poesía. Es una dificultad general. En ella están comprendidas todas las demás. Las dificultades específicas, enumeradas a continuación, pueden no ser privativas de la poesía. También las encontraremos en la prosa: dificultades de léxico, sintaxis y alusiones culturales o de contexto, por ejemplo. En cambio, podemos afirmar, siguiendo en esto a Yuri Lotman, que la poesía es el género de escritura con más abundancia de información, que incluye la información extratextual². El texto es sólo la punta del iceberg. Lo implícito, lo no dicho en el texto tiene tanta presencia y tanto valor como lo explícito, y quizá más. Si el inconsciente es un lenguaje, la poesía

² Yuri Lotman, *The Analysis of the Poetic Text* (1972), citado por Terry Eagleton en *Una introducción a la teoría literaria*, pp. 125-126.

es el reino de este lenguaje, de la connotación, de las asociaciones paradigmáticas y de la polisemia y, en consecuencia, el reino de la sugerencia y la emoción, que no excluye el asombro intelectual. La información, con frecuencia, está al margen del texto: reside en las afueras de la cadena denotativa, afuera del eje de los sintagmas, más allá del sentido único dictado por la sucesión de palabras ordenadas sintácticamente, porque en esas afueras se expresa el inconsciente.

Como consecuencia, el repertorio de figuras retóricas susceptibles de expresar el mensaje poético es inmenso, abarca diccionarios enteros. Unos cuantos ejemplos: las de adiciones, como la *repetición*; supresiones, como la *elipsis*; repeticiones, como la *anáfora*, la *concatenación*, la *aliteración* o el *pleonasma*; sustituciones, como la *metonimia*, la *sinécdoque* o la *ironía*; comparaciones, como el *símil* y la *metáfora*; permutaciones, como la *sinestesia* y el *hipérbaton*; contradicciones, como la *antítesis* o el *oxímoron*, para mencionar unas cuantas al azar. Algunas de estas figuras retóricas entran en acción de manera simultánea en un poema. En la medida en que sepamos descubrir su sentido y analizarlas, estaremos mejor capacitados para comprender el poema. Sin embargo, muchos de los estudiantes que han aprendido a identificar estas figuras, se han detenido ahí, en el deporte de identificarlas, sin abordar su sentido profundo.

Segunda dificultad: el léxico. El primer nivel específico de dificultad para comprender un poema es el léxico. Es un asunto que tenemos que averiguar en los diccionarios, incluidos los etimológicos. No se trata solamente de averiguar el significado de una palabra establecido por el uso y que las academias recogen en sus diccionarios sino, en muchos casos, de investigar el significado que el poeta le da. En el soneto de Góngora que empieza así:

Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe
a tu pincel, dos veces peregrino,

tengo que descubrir que “vulto” significa “cara”, “rostro”, por su raíz latina “vultus”, y que es “dos veces peregrino”, tanto por su exquisitez como por ser extranjero (el pintor del retrato era flamenco).

En el poema VI de *Trilce* de César Vallejo, citado abajo en la Cuarta dificultad, encontraremos otro ejemplo de esta índole, el uso del neologismo “otilina”, pero lo veremos allí, en el problema del retorcimiento de la sintaxis.

Tercera dificultad: las alusiones, las referencias. Con frecuencia, los textos poéticos requieren de aclaraciones eruditas para desentrañar su significado preciso. Por ejemplo, en el soneto dedicado a la muerte del duque de Osuna, Quevedo escribe este dístico:

Su Tumba son de Flandes las Campañas
Y su Epitafio la sangrienta Luna.

Quizá nos decepcione saber que “la sangrienta Luna” no alude al color de la luna en un momento privilegiado de la noche, sino a la bandera turca, que representa una luna menguante y una estrella sobre fondo rojo, bandera humillada por los triunfos bélicos del duque de Osuna.

O cuando Sor Juana escribe, en el *Primero Sueño*:

El de sus mismos perros acosado
monarca en otro tiempo esclarecido,
tímido ya venado,

alude a Acteón, el cazador de la mitología griega que, por haber visto desnuda a Artemisa, fue convertido en venado y devorado por sus propios perros.

O este ejemplo, tomado de “Palabras en reposo” de Alí Chumacero:

Ruega por mí y mi impía stirpe, ruega
a la hora solemne de la hora
el día de estupor en Josafat,

el poeta alude a los desfiles macabros de las almas que se dirigen al Valle de Josafat, donde, según la tradición bíblica (Joel, 3,2 y 12), los gentiles se someterán al Juicio Final.

Cuarta dificultad: el retorcimiento de la sintaxis, con consecuencias en la semántica. Los poetas barrocos, particularmente Góngora y Sor Juana, son expertos en retorcer la sintaxis clásica y ofrecernos poemas de gran dificultad. Conocían muy bien el latín y uno de los propósitos de su poesía era aproximar la sintaxis castellana a la sintaxis latina. Quizá el recurso poético que con más frecuencia complica la sintaxis clásica es el uso del hipérbaton, que consiste en la alteración del orden sintáctico considerado lógico o habitual. Un buen ejemplo es el comienzo de las “Soledades” de Góngora:

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce Musa,
en soledad confusa,
perdidos unos, otros inspirados.

Para entenderlos, hay que parafrasearlos:

Cuantos versos me dictó una dulce musa son pasos de un peregrino errante, perdidos estos (los pasos) en soledad confusa, aquellos (los versos), inspirados.

Siempre he recomendado (y practicado con mis alumnos) hacer un breve análisis sintáctico de los poemas oracionales como primer paso para comprenderlos en cuanto textos, práctica que nos ha conducido a un primer nivel de intelección del poema, el nivel sintáctico.

Daré otro ejemplo, muy bueno en mi opinión. El primer terceto del soneto "Desde la torre" de Quevedo, que es un homenaje a la lectura, dice así:

Las grandes almas que la muerte ausenta,
De injurias de los años vengadora,
Libra, oh gran don Joseph, docta la imprenta.

Para muchos, el sentido puede ser oscuro, si no total, al menos parcialmente. Probemos el análisis sintáctico. El verbo es "libra". Hago las preguntas al verbo. ¿Quién libra? La imprenta docta, que es el sujeto. ¿A quién libra la imprenta docta? A las grandes almas ausentadas por la muerte, a los grandes pensadores y escritores ya difuntos, y tenemos el objeto directo. "De injurias de los años vengadora", es una frase incidental o inciso, que señala otra característica de la imprenta, la de presentarse vengadora de las injurias del tiempo sobre los grandes escritores. Finalmente, el sentido del vocativo "oh gran don Joseph" será aclarado por una edición crítica, la cual nos informará que el tal don Joseph al que el poeta invoca era el judío impresor de algunos de sus libros. Así, nos queda ya muy claro el sentido del terceto.

El poema VI de *Trilce* de Vallejo comienza con una falta de concordancia deliberada:

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otilinas,
en el chorro de su corazón.

Partiendo de la idea de que los niños carecen de una idea cronológica exacta del tiempo, el poeta se sitúa incluso sintácticamente en el pasado infantil para expresar, con esta discordancia de tiempos, la nostalgia de ese pasado mítico

que es la infancia, la nostalgia de la madre ausente, de la casa materna e incluso de un pasado prenatal, metafísico.

La palabra "otilina" es un neologismo de Vallejo. La palabra, la imagen acústica del signo, está presente, pero la imagen conceptual está extraviada. Hay que buscarla. Hay que oficiar de detective para encontrarla. Una versión italiana la traduce como "azzurrine"³, es decir, "azulina", que hace sentido con el color de las venas a través de la piel. Pero un amigo poeta me informó que esa palabra denotaba a Otilia, una novia de juventud del poeta. Aferrado cada quien a su idea, terminé concluyendo, salomónicamente, que la palabra extraviada era el resultado de las dos cadenas semánticas en discusión: en ella convivían Otilia y las venas azulinas. Palabras tan comunes como "árbol", "fuente" o "patio", por ejemplo, han sido sujetos de significaciones diversas. La fuente de Antonio Machado no es la misma de Octavio Paz, ni el patio de Borges es el mismo de Vallejo; el árbol de Paz difiere del de Neruda.

Quinta dificultad: el contexto. Es quizá el problema más serio para entender un poema, porque engloba todo lo que separa al poema de su lector. El poema es un texto que ha sido producido en un lugar determinado, en un tiempo determinado y bajo circunstancias históricas y personales determinadas. El lector es un individuo que descifra los signos del poema en un lugar distinto del de producción, quizá a siglos de distancia y bajo circunstancias diferentes, acaso nada propicias para aproximarse al sentido, a la intención que el texto tuvo en su momento de producción.

Sexta dificultad: derivada de la anterior: el cambio de sensibilidad. La sensibilidad manifiesta en el poema es muy distinta y distante a la del lector. La sensibilidad y la cosmovisión del poeta puede ser tan diferente de la de su lector (y hasta no tener nada en común) que puede volver al poema ininteligible o simplemente distante. En tiempos tan antirrománticos como los nuestros, es difícil, por ejemplo, que comprendamos cabalmente la sensibilidad romántica, la de Bécquer, de Byron, Shelley, Keats, Wordsworth, Novalis, Hugo o Nerval. Y es que mucha de esta poesía se relaciona con el pensamiento de la Ilustración, las gestas heroicas de la Revolución Francesa y de Napoleón Bonaparte, incluso para contradecirlos.

Séptima dificultad: táctica: el poeta elige ser oscuro o difícil. Fue el caso de Góngora y, en general, de los poetas barrocos y también de los simbolistas. Fue el caso de los poetas del hermetismo italiano. Durante el fascismo, poetas como Ungaretti, Montale, Quasimodo y otros, optaron por un hermetismo

³ Vallejo. "Trilce", VI, en *Opera poética completa*, pp. 140-141

deliberado para escribir su poesía, lejos del facilismo patriótico que propugnaba el régimen de Mussolini. Una experiencia de autocensura, pues. La opresión, ha escrito Borges, es la madre de la metáfora. La opresión puede venir, en algunos casos, del peso de la razón. Entonces encontraremos a todos esos poetas que se han rebelado contra ella: Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, los surrealistas, Dávila Andrade, Paul Celan, cuya vida estuvo marcada por incidentes trágicos que lo obligaron a esconderse en su poesía y a esconder su poesía de sí mismo. Esta elección es también un destino inevitable: el inconsciente se manifiesta en el poema con toda su fuerza, lo cual determina que los lectores debemos descifrarlo como si fuera un sueño. "Sueño voluntario", decía Borges para referirse a la obra literaria. Toda la poesía surrealista cabría en esta dificultad. Si, como es frecuente, nos topamos con poemas no oracionales, una enumeración de anacolutos, por ejemplo, recomiendo el análisis de las imágenes poéticas, de su relación entre ellas y también de sus peculiaridades léxicas, prosódicas (acústico-musicales) y rítmicas.

Una dificultad que se traduce en oscuridad es la elisión explícita, total o parcial, de uno de los términos de la metáfora, y dejarla como tácita, sobrentendida, o borrosa o difuminada, de manera que el lector tiene que adivinar cuál es ese otro término. Una metáfora es una ecuación verbal de al menos dos elementos. Si suprimo uno de los dos, dejo al lector una incógnita que se parece a la adivinanza. "Canto a un dios mineral" de Jorge Cuesta ofrece buenos ejemplos. El poema comienza con estos versos:

Capto la seña de una mano y veo
que hay una libertad en mi deseo;
ni dura ni reposa;

Preguntamos: esa "seña de una mano" ¿debe interpretarse literalmente, sólo como un gesto físico? Todo parece indicar que no, que se trata de una metáfora con su segundo término de la ecuación elidido, un término que hace superar el gesto físico y le infunde al verso una dimensión intelectual, cognoscitiva.

Otro ejemplo de dificultad es la ambigüedad sintáctica, la falta de un referente sintáctico claro. A esos dos verbos en negativo "ni dura ni reposa" les preguntamos por el sujeto, y pueden ser tanto "la seña de una mano" como la "libertad en mi deseo". Si la ambigüedad sintáctica está al servicio de la poesía, nos parece válida. Si no, es mera vaguedad, indeterminación, falta de rigor. En los poetas simbolistas (y Cuesta, a su manera, lo es) hay mucha indeterminación, porque un nombre en el poema puede significar cualquier cosa.

Octava dificultad: ontológica. Es una dificultad señalada por George Steiner que aquí recojo⁴. Ha existido siempre un pacto tácito de comunicación entre el autor y el lector. Cuando todas las dificultades ya enumeradas están resueltas y sin embargo el poema no se entiende, ocurre una dificultad ontológica: el poema ha roto con su lector un pacto de intelección racional. Las dificultades ontológicas nos confrontan con la naturaleza misma del lenguaje, con preguntas francas acerca del significado, porque el poeta parece haber tocado los límites de lo decible en el lenguaje. Cuando todas las formas poéticas han sido ya cultivadas y cuando el lenguaje humano parece haber agotado sus recursos de expresión y hasta el lenguaje poético tradicional ha sido vulgarizado, tanto en el habla como a través de los medios, el poema cuestiona las suposiciones existenciales que subyacen detrás de la poesía, tal como la hemos conocido. Fue el caso de Mallarmé en su "Coup de dès" ("Un coup de dès jamais n'abolira le hasard") ("Una tirada de dados nunca abolirá el azar"), el de Lezama Lima, de Octavio Paz en "Blanco" o de Paul Celan en la etapa final de su poesía. Sin embargo, algunos de estos poemas pueden morder la carne del lector. No sabrá explicar por qué, pero la misteriosa huella del poema permanecerá en su memoria.

Concluyo: la poesía constituye una transgresión a la lengua estándar, tanto en el léxico como en la sintaxis, porque con frecuencia el inconsciente se manifiesta en ella. Sin embargo, en esta lengua transgredida está la música del idioma, la esencia, el perfume del idioma. En muchos grandes poetas, las palabras adquieren un giro y significado muy personales. Se apropian de la lengua para infundirles un carácter individual. Se dirá entonces que los poetas, al personalizar a tal grado el lenguaje, al apropiarse de las palabras y otorgarles significados singulares, le privan de su carácter general y universal. Considero legítima esta interpretación, que es una objeción. Pero me parece igualmente legítima esta otra: al apropiarse el poeta de las palabras y de la sintaxis y recrearlas, explora sus posibilidades inéditas, redescubre la vida secreta que palpita en su interior y ofrece con ello un producto lingüístico fresco y renovado, desconocido hasta entonces por nosotros, los lectores. En otras palabras, el poema dice aquello que ningún otro texto puede decir con tanta profundidad y belleza. Por eso es un género literario límite, fronterizo con lo indecible, con el silencio.

⁴ George Steiner, "Sobre la dificultad", pp. 72-81.

Bibliografía

- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM, 1997.
- Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier (coord.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus, 1998.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Eliot, Thomas Stearns. *Selected Prose of T.S. Eliot*. Edited with an Introduction by Frank Kermode. New York, Harcourt Brace Jovanovich & Farrar, Straus and Giroux, 1975.
- Fish, Stanley. "La literatura en el lector: estilística 'afectiva'", en *Textos de teorías y crítica literarias* (Nara Araújo y Teresa Delgado, selección y apuntes introductorios), Barcelona, Anthropos-UAM Iztapalapa, 2010.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1959.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Labastida, Jaime. El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana. México, Siglo XXI, 2015.
- . *Lección de poesía*. México, Siglo XXI, 2019.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid, Akal, 2016.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- . *Cuadrivio*. México, Joaquín Mortiz, 1972.
- . "Prólogo" a *Poesía en movimiento (México, 1915-1966)*. México, Siglo XXI, 1973.
- Peyrou, Mariano. *Tensión y sentido. Una introducción a la poesía contemporánea*. Barcelona, Random House, 2020.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. *Leer poesía*. Apuntes de clase. México, UAM, 2009-2022.
- Schiller, Friedrich. *La educación estética del hombre*. Trad. De Manuel García Morente. Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral), 1968.
- Steiner, George. *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Vallejo, César. *Opera poetica completa* (2 vols.), a cura di Roberto Paoli. Milano, Edizioni Accademia, 1973.

Cuatro lecturas alrededor de Vladimiro Rivas

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Vladimiro Rivas Iturralde es un narrador y ensayista natural de Ecuador y vecindado en México desde hace más de cincuenta años. Su obra se caracteriza por el rigor conceptual y estilístico por el que busca la mayor precisión, además de que deja ver su cuidadoso trabajo como lector y su bagaje cultural. De entre toda su obra publicada, el presente ensayo aborda su única novela publicada, un relato extenso, un libro de cuentos y uno de ensayo con el fin de ofrecer un esbozo de su quehacer intelectual.

Abstract

Vladimiro Rivas Iturralde is a narrator and essayist who was born in Ecuador and has lived in Mexico for more than fifty years. Vladimiro Rivas Iturralde work has been characterized by the conceptual and stylistic rigor by which he seeks greater precision, and a lot more besides to revealing his careful work as a reader and his cultural background. Among all his published work, this essay deals with his only published novel, a long story, a book of short stories and an essay with the intention of offering an outline of his intellectual work.

Palabras clave: Ecuador, México, cuento, novela, relato, ensayo, traducción, lectura, escritura, música.

Keywords: Ecuador, Mexico, story, novel, long story, essay, translation, reading, writing, music.

Para citar este artículo: López Aguilar, Enrique, “Cuatro lecturas alrededor de Vladimiro Rivas”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 171-193.

A manera de obertura

Vladimiro Rivas Iturralde, nacido el 5 de junio de 1944 en Latacunga, Ecuador, ha escrito diversos cuentarios entre los que destacan *El demiurgo* (1968), *Historia del cuento desconocido* (1974), *Los bienes* (1981), *Vivir del cuento* (1993) —este último fue, a la vez, antología de los tres volúmenes precedentes y reunión de nuevos materiales narrativos—, *Visita íntima* (2011) y *Relatos reunidos* (2019), además de haber traducido del inglés *El cómplice secreto*, de Joseph Conrad, y la *Oda a un ruiseñor*, de John Keats. Ha publicado una novela, *El legado del tigre* (1996), una novela corta, *La caída y la noche* (2000) y varios libros de ensayo: *Desciframientos y complicidades* (1991), *Repertorio literario. Ensayos* (2014), *Noches de ópera. Treinta y tantos años de ensayos y reseñas, crónicas, apuestas y reflexiones* (2020) y *Navegaciones* (2022). Ha sido antologado y traducido a diversas lenguas y es un narrador que forma parte de las historias literarias ecuatoriana y mexicana, puesto que, como Monterroso y otros escritores que han llegado a un país diferente para avecindarse en él —sin negar la cruz de su parroquia—, dejan una huella en el lugar de destino.

Este escritor se ha empeñado en la forja de un estilo depurado y cuidadoso, lo que se puede comprobar no sólo con la lectura de sus materiales narrativos y ensayísticos y en la elegancia de sus traducciones, sino en lo que él afirmó a través de sus propias palabras en una entrevista concedida en Quito a Diego Araujo Sánchez:

El trabajo de traducción me ha hecho amar la palabra justa, la palabra exacta. Los escritores de lengua española tendemos con naturalidad a lo barroco [...]. Yo admiro el poder de síntesis de la lengua inglesa, su capacidad para crear voces nuevas, compuestas.¹

¹ Diego Araujo Sánchez. “Rivas: una escritura contra el olvido”. *Diario Hoy*, Quito, 1 de septiembre de 1991, p. 3C, *apud* Vladimiro Rivas Iturralde. *Vivir del cuento*. Est. intr. y notas de DAS. Libresa, Quito, 1993. p. 12. (Antares, 91)

Vladimiro tiene otro cauce que lo ha llevado por los amplios universos de la música, no sólo en el nivel de un competente melómano sino como pianista aficionado e integrante del coro *Convivium musicum*, del que ha formado parte en la sección de bajos; nada de esto está peleado con su afición por el fútbol, sostenida gallardamente contra viento y marea, y en la comisión de algunos pecadillos gastronómicos como el de haber sido engullidor de empanadas... Así, quienes hemos sido amigos y colegas de Vladimiro Rivas, nos percatamos de que es un escritor (*but of course!*), de que se apasiona con casi todas las versiones de Klemperer, de que es capaz de retar a duelo a quien ofenda la memoria de von Karajan y de que detiene el universo el día en que se desarrolla algún partido crucial en el panorama futbolístico.

Además de la admiración por algunos de los "viejos" maestros y del peso ejercido por estos en su trabajo creativo personal, Vladimiro Rivas ha tenido la preocupación por mostrar obra en proceso a personas de su confianza para someterla a cualquier clase de severidades y juicios de toda índole, de lo cual se siguen correcciones, enmiendas, nuevas lecturas y nuevas correcciones, hasta que el autor considere terminado el proceso creativo. Después, vienen la publicación, cierto desentendimiento por la crítica y una confianza en la fortaleza del trabajo producido al cabo de tantos esfuerzos.

He podido ser testigo privilegiado de los procesos que menciono, así sea de una manera fortuita, lo que me permite no ser exagerado al describir los niveles de exigencia estilística y estructural que Vladimiro Rivas se propone, testimonio del que pueden obtenerse, además, diversas conclusiones. Un ejemplo de lo dicho es la manera como él puede viajar a Rusia o Estados Unidos por largas temporadas, desde el retiro de su estudio, para sumergirse y descifrar los modos narrativos de autores a quienes ha elegido como maestros. Lo he visto dialogar y pelearse con la obra completa de Dostoyevski y con varias novelas de William Faulkner; al final de tales conversaciones, no es inverosímil suponer el ritual de presentación de esos escritores con sus otros amigos y compañeros más cercanos, mediante la lectura oral e inclemente de ciertos pasajes epifánicos seleccionados por él; después, largas discusiones y comentarios acerca de las obras leídas, de sus aspectos técnicos, de sus rasgos estilísticos... Por caminos inesperados para los lectores (y, tal vez, para el mismo Rivas), dichas exploraciones terminan por desembocar en soluciones novedosas para los cuentos, en motivos o estímulos para escribir ensayos, o en el desarrollo de una novela.

En las páginas que siguen, me propongo merodear algo de los trabajos de Vladimiro Rivas alrededor de su novela, su relato más extenso, un libro de

cuentos y otro de ensayos, publicados en un arco temporal que va de 1996 a 2022.

***El legado del tigre*²**

A Vladimiro Rivas le importan las sombras de Jorge Luis Borges, de Joseph Conrad, de Herman Melville, de Hermann Broch, lo cual ha repercutido en su búsqueda de un lenguaje exacto y elegante, tanto en *Los bienes* (1981) como en *Vivir del cuento* (1993), colecciones de cuentos en los que se aprecia una voluntad de estilo y el encuentro con una forma narrativa constreñida a las exigentes dimensiones del género. En su única novela, *El legado del tigre*, apareció en la tesitura del autor una vertiente que lo acercaba a algunas de las búsquedas de Mario Vargas Llosa y José María Arguedas, sobre todo en lo concerniente al encuentro con el universo andino y las historias rememoradoras de la juventud lejana, de la preparatoria, de las primeras novias, de la ruptura con la figura del padre. He mencionado, hasta aquí, a seis autores que, de alguna manera, están cerca del autor y son parte de una genealogía de dioses tutelares que ha elegido. Cuando incursionó en el camino de la novela, lo hizo mediante una envidiable obra inaugural, *El legado del tigre*, donde apareció un Rivas Iturralde simultáneamente reconocible (por lo que se haya leído de él previamente) y novedoso, lo que obliga al lector a dilucidar su propia experiencia frente a la novela leída.

El legado del tigre es una novela que tardó más de diez años en escribirse. Fue leída y comentada por varios escritores, por amigos y por Araceli, la ex-esposa de Vladimiro, hasta que, según declaraciones de su autor, la concluyó por fatiga, lo cual puede ser posible dentro del ánimo del escritor, pero eso es algo que los lectores nunca presienten, al contrario: la novela parece de una fuerza tan desbordante y de tal intensidad que no deja traslucir ninguna desesperación autoral: más bien, parece confirmar la idea schubertiana de que “aquellas obras que han sido engendradas por el dolor parecen ser las que más deleite causan en el mundo”.

Hacia 1983, Vladimiro Rivas me permitió leer el capítulo de un proyecto de novela que tenía el título tentativo de *San Jorge y el dragón*, metáfora de la que se mantuvieron indicios a través de algunas alusiones aisladas al tema en la edición definitiva. Sospecho que la primera versión del capítulo leído por mí

² Vladimiro Rivas Iturralde. *El legado del tigre*. UAM-A, México, 1996 (© 1996). 141 pp. (Laberinto, 52)

fue el cuarto –extenso, brumoso y deambulatorio–, aquél en el que el Mono, César, Ignacio, Guarderas y el Cuña viajan en el coche del papá de este último, entre la niebla, para buscar El Dorado, burdel donde les aguardan las que ellos creen revelaciones y delicias sin cuento. El capítulo, extenso, me pareció muy bien escrito y me gustó, pero en aquel entonces no supe conectarlo con ningún hilo narrativo que me condujera hacia algún puerto seguro de tipo novelesco, aunque ahora, leído en el contexto de la novela, parezca sugerirse que su acción ocurre durante las mismas horas de la tarde y noche en las que Tipán y Angélica tienen su primer encuentro amoroso, en las que ambos son descubiertos por el Coronel y en las que éste tiene una angustiada conversación con el Cuña; sin embargo, conociendo la veta narrativa de Vladimiro y los materiales recogidos en *Los bienes*, tuve la aguda sensación de que el tratamiento del capítulo era cuentístico, como en el caso de los de *Rayuela*, y no me sorprendió que el propio autor lo reconociera así, más tarde:

[...] yo siempre he buscado las síntesis fulgurantes. Y el cuento me da esa posibilidad. Quizá tiene que ver esa búsqueda con mi interés por el lenguaje cinematográfico, su carácter elíptico. Por ello, inclusive en la novela que estoy por terminar [*El legado del tigre*], he ido reduciendo la extensión de lo ya escrito. Cada capítulo se ha ido convirtiendo en un cuento corto.³

Sin embargo, lejos de ser problemático, este proceso resultó uno de los mecanismos más interesantes de *El legado del tigre*, pues sus doce capítulos, poderosamente unitarios, establecen tal interrelación que eso les permite trabarse en una unidad superior, sobre todo si se considera que la novela no pretende un desarrollo anecdótico de secuencias lineales, sino que, dentro de una concepción cronológica (pues se avanza desde un momento inicial hacia un determinado futuro con el que la historia se cierra), las fracturas narrativas ocurren a la manera de un rompecabezas en el que el embonamiento y sentido de las piezas debe realizarse a través de las claves ofrecidas por los narradores, los personajes y las consecuencias derivadas de ciertos actos; esta aparente fragmentación narrativa de la realidad textual es la que integra a cada núcleo en un todo fluyente que da su intensidad particular a la obra. Me parece que la técnica mencionada no sólo es una de las aportaciones que el cuento ha ofrecido a la estructura novelística y, en el caso de Rivas Iturralde, creo que no sólo le ha permitido manejar su obra de tal manera que ésta se desarrolle *in*

³ *Ibid.*, p. 13.

crescendo, sino que obliga al lector a funcionar como una hiperconciencia del texto a través de la cual los datos y secuencias aparentemente inconexos deben relacionarse entre sí para adquirir sentido, tal como ocurre en la realidad y en la conciencia no textuales a través de la experiencia de cualquier persona.

Para quien conozca la obra narrativa previa de Vladimiro Rivas (por lo menos, *Los bienes*), será indudable que el lenguaje de *El legado del tigre* ha dejado de ser de tono borgeano y que se ha volcado hacia direcciones estilísticas que ya estaban apuntadas en cuentos como "Papá" o "El otro, la vida"; o, para expresarlo de una manera más justa: el lenguaje del autor no sólo no ha abandonado una búsqueda de exactitud que le es inherente ni esa fascinación por la elegancia que comparte con Borges, sino que en su primera novela ofrece un estilo vladimiresco completamente decantado en el que ya no son apreciables las influencias de otros, salvo el regocijo de un modo y una tonalidad completamente propios que invitan al lector a zambullirse en la trama, y en ese lenguaje abundan la eficacia, los momentos de ternura, la ambigüedad, los ecuatorianismos sabiamente dosificados... La diversidad que menciono se explica porque, de la misma manera en que la trama de la novela se encuentra fragmentada, el estilo del autor también se comporta como un poliedro en el que aparecen muchos tonos de voz y muchas lecturas e interpretaciones de cada episodio, lo cual le otorga una fuerza característica a los diversos narradores que intervienen en la construcción de la historia.

Si la organización de los capítulos, los lenguajes y los narradores de *El legado del tigre* deja suponer una novela compleja, la anécdota que se desarrolla en ella es, en cambio, aparentemente sencilla, pues se concentra alrededor de tres jóvenes protagonistas: Samuel Tipán, el Cuña y Angélica. De la interrelación entre ellos se derivan todos los acontecimientos que dan sentido a la obra y ordena la actividad del resto de los personajes, algunos de los cuales son fugaces e incidentales, y otros, sólo mencionados a través de algunas de sus peripecias: el grupo de adolescentes que estructura al universo juvenil de la novela (el Mono, César, Ignacio, Guarderas), el gordo Montesinos, Fausto (el joven soldado, héroe del Machángara), el Coronel (padre del Cuña y Angélica), Tipán padre (chofer y andinista aficionado, quien desaparece escalando el Chimborazo el mismo año en que se clausura la Universidad⁴), el Doctor Paracelso, don Elías (el hombre de papel), Taita Lucas, *Taiticu* (el personaje invocado a través de ciertos pensamientos o de algunos pasajes poéticos), Eduardo (conscripto e hijo de la lavandera que trabaja en

⁴ Cf. *ibid.*, pp. 17-20.

casa del Coronel y presumible hijo de éste), la Mariana (madre de Eduardo y nodriza del Cuña) y la Enotea (prostituta mulata sin intervención directa en la anécdota)... El entorno es el Ecuador de principios de los sesenta o, más exactamente, el que vive, entre 1963 y 1966, bajo la dictadura militar de la Junta compuesta por Marcos Gándara, Guillermo Freile y Luis Cabrera, y encabezada por el capitán de navío Ramón Castro Jijón, a quienes se reduce en la novela a un solo apelativo: el Viejo (Dictador); así, la novela muestra a un país abrumado por la presencia de los militares, quienes han tomado el control policiaco del país y deben enfrentar la rebeldía de los jóvenes. En principio, pues, *El legado del tigre* es una novela de iniciación, pues sus protagonistas se encuentran dispuestos a descubrir el amor, la sexualidad, la participación política, el mundo mágico de los quichuas y la vida intelectual, en contra de un universo adulto extremadamente rígido, clasista y represivo, el cual se manifiesta a través de los militares.

Decía que la trama de la novela es sencilla; creo que puede exponerse groseramente bajo los siguientes trazos: Samuel Tipán, quien es descrito como “pelirrojo, flaco, pálido, de ojos verdes, profundos y resentidos como jaula de tigre, cejjunto y de tez manchada”⁵, cholo de personalidad poderosa y fuerte, a veces tartamudo, militante del MIR cuando ingresa a la Universidad⁶ y, a la postre, un joven con mucha sensibilidad y ternura que revela una insospechada vocación poética, es hijo de un mestizo (“Alguna mezcla de indio con gringa debe haber habido en el padre o, menos probablemente, de gringo con india”⁷) que trabaja como chofer de la familia Guarderas. Este joven atigrado, quien explica el título de la novela (una primera visión del legado es la de sus poemas y la de su propia coherencia vital y política) y no deja de tener algunos rasgos de cercanía genealógica con el Jaguar de *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa –novela con la que, también, *El legado del tigre* tiende algunos vasos comunicantes–, participa de una vida escolar que le permite entrar en contacto con jóvenes de estratos sociales acomodados, no obstante su propia pertenencia a una clase menos privilegiada. De hecho, la novela insiste en esta capacidad de simbiosis social, pues, por razones del trabajo de los padres, de compañerismo o de escolaridad, muchos de los personajes, especialmente los jóvenes, pueden compartir experiencias y relaciones que rebasan el racismo y el clasismo impuestos por los adultos. De esta posibilidad de mezcolanza se deriva el núcleo anecdótico de la novela: Samuel Tipán es el

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷ *Ibid.*, p. 10.

mejor amigo del Cuña, a quien se ve como “frágil [...] tímido [...] Sus lentes pequeños, redondos, escondían unos ojos furtivos y agudos, una mirada desconfiada”⁸; el Cuña, un joven delicado y sensible, pero rebelde, que comparte con Tipán una sospechosa afinidad con la poesía, es hijo de un coronel, “ingeniero militar que había recibido instrucción en el Servicio de Inteligencia en Baltimore”⁹, personaje que rápidamente se convierte en el verdadero antagonista de los tres protagonistas de la obra. Al escándalo de mantener una relación de amistad tan íntima con el Cuña, Tipán agrega la mayor de las transgresiones: se enamora de Angélica (“desamparada, con sus diecisiete años no vividos y repentinamente implorantes [...]. Casi hermosa, indiferente y sorda al discurso de su padre, liberados los labios del apretón severo, se entregaban sus ojos grisazules a la luz [...]”¹⁰), la cual no sólo corresponde al amor de Tipán sino que cuenta con la complicidad y ayuda de su hermano, el Cuña. Así, pues, el cuarto elemento en discordia es la presencia terrible del Coronel, el padre, quien castiga la “debilidad” del Cuña para corregirlo, trata de separar a Angélica de Tipán, muestra su clasismo a través de los comentarios con que se expresa de Eduardo (“Entiende de una vez por todas que tú eres el patrón. Sólo se es amigo de los iguales. Eduardo es un conscripto, el hijo de la lavandera de esta casa y nada más. Y nada más”¹¹: síntomas de la respuesta que tendrá frente al intolerable enamoramiento de Angélica hacia una persona de clase y grupo racial “inferiores” y énfasis innecesario que permite sospechar—sin que la demostración de la sospecha sea posible— su vínculo paternal con el conscripto) y, finalmente, como militar omnímodo de esa época, es indudable la manera como se encuentra involucrado en la muerte alevosa sufrida por Tipán durante el curso de una manifestación estudiantil reprimida, en Quito. De este nudo de relaciones interpersonales puede deducirse que, aparte de las búsquedas iniciáticas, otros tres de los grandes núcleos de la novela son el amor, la desobediencia y la represión.

Las circunstancias de la muerte de Samuel Tipán, uno de los tres protagonistas, esclarece el contexto cronológico de la novela: alrededor de enero de 1964 se produjeron varias manifestaciones estudiantiles en Ecuador para protestar en contra de la ley básica de educación; en julio de ese mismo año estallaron grandes y continuos disturbios en Guayaquil, lo que obligó a la Junta a cambiar de gabinete; en mayo de 1965 hubo más disturbios y huelgas

⁸ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹¹ *Ibid.*, p. 50.

en la misma ciudad, provocados por medidas financieras tomadas por la Junta; la noche del 28 de junio del mismo año se intentó un golpe militar en El Oro; y, finalmente, el 9 de julio de 1965, con motivo de la constitución de un Frente Patriótico Nacional, se produjeron más disturbios y manifestaciones populares en Quito y en Guayaquil, lo cual culminó una semana después con el anuncio del general Marcos Gándara Enríquez, vocero de la Junta, de que se convocaría a elecciones generales el primer domingo de junio de 1966, en las que resultó triunfador José María Velasco Ibarra y en las que las mujeres ecuatorianas tuvieron, por primera vez, derecho a voto. La sorda violencia que subyace en la novela me permite descartar el pretexto de que la movilización de sus protagonistas haya ocurrido para participar en un mitin por la defensa de un ideal educativo: la novela propone tensiones, lesiones e inconformidades más amplias entre los jóvenes, de modo que, aunado esto a un clima general de rebeldía y al vislumbriamiento de la derrota de la Junta (del Viejo, del Coronel y del Padre), me parece que lo más obvio es ubicar la muerte de Tipán durante el transcurso de las manifestaciones triunfantes de julio de 1965, lo cual haría que la novela tuviera una enrarecida cronología cuyos límites son los del año y medio que va de enero de 1964 a julio de 1965, si no es que sólo los de los primeros seis meses de 1965 (el lapso que propone la novela parece dilatarse entre la salida del Colegio –o bachillerato– del grupo de personajes jóvenes y su ingreso a la Universidad), y que tuviera un sentido más profundo, pues la muerte de Tipán se convertiría en una apoteosis y daría a todas las muertes y desapariciones de la novela un sentido casi litúrgico por el que cada oblación prepara el sacrificio final del Progenitor y el exterminio inexorable de un Cronos precariamente victorioso: el legado del tigre es, también, la manera como tres jóvenes son arrasados a cambio de la destrucción de un interlocutor ciego, sordo y mudo, que sólo atiende a los principios de una ética rígida y de su esclerosis vital, pues preparar la muerte simbólica del Coronel para, incluso, redimirlo, es disponer la muerte profunda del sistema; todo lo cual otorga a los sobrevivientes el ingreso abrupto a una edad adulta que, de alguna manera, se adelanta en sus aspectos más brutales.

La novela, de atmósfera obsesivamente masculina, no obstante la suavizante presencia maternal de Mariana; de la idealizada, de Angélica; y de las más carnales, pero lejanas, de las prostitutas y Enotea, insiste en la contraposición de dos imágenes paternas: la del Coronel y la de quien, como un *leit motiv* poético, se nombra en toda la novela como *Taiticu* (papito): “*baja al corazón, Taiticu*”. Dicha contraposición agrega un nudo temático más a la novela: la búsqueda de un padre y la orfandad profunda cuando éste no existe. El mundo masculino que menciono parece compartir, no importa su

nivel, una imantación por la muerte: muere el padre de Tipán en las alturas del Chimborazo; muere el Fausto, un joven soldado, en la ribera del río Machángara; desaparece Eduardo, muere Tipán, muere el Cuña... Incluso el discurso erotizado que el César dirige a Enotea en el séptimo capítulo, resulta ilustrativo de la vocación necrofílica que comento:

Sigue lloviendo. Esta noche, en el cuarto de hotel barato que hemos compartido una vez más, cuántas veces te has llevado mi semen, mi linfa, mi rica, mi deliciosa, mi insaciable Enotea.

[...] ¿Qué puede dar más alegría, mulata, a mis días, que unos ojos, unas manos, un triángulo de Venus, dos globos morenos de carne y leche, la quebrada de tu sexo donde me sepulto? [...] Necesidad de aniquilamiento, desprendimiento total: quiero desaparecer, perderme en ti, que te lleves toda mi sangre, mi semen, mi linfa, todo lo que hay bajo mi piel. Quiero que me arranques del mundo, puta mía, me exprimas, demonios, todo lo que en mí late. Morir, morir en ella. A la muerte, a la muerte, a la muerte.¹²

El Coronel, representante de la rigidez, la violencia y el abuso, es el símbolo inmediato de la situación de todo Ecuador: los personajes que lo rodean sufren, en escala microcósmica, lo mismo que sufren los ecuatorianos a manos de la Junta. Vladimiro Rivas, sin embargo, salva al Coronel de convertirse en un personaje esquemático o simbólico y le hace adquirir contrastes y claroscuros más definidos en el tercer capítulo, en el momento que sigue a su inoportuno descubrimiento de la tarde de amor entre Tipán y Angélica, y más tarde, al enfrentar al Cuña:

Cuando el Cuña regresó de su vagabundeo nocturno, encontró al Coronel sentado en el claroscuro de un sofá, empuñando la espada y sosteniéndola contra el piso como un caballero medieval. Bajo el quepís, estaba empapado de lluvia y cólera. Su aspecto era hierático, solemne, rencoroso. Un silencio tótem.

Oyó en lo alto aquel gemir de Angélica que ya conocía muy bien. [...] adivinó en el Coronel una disposición a esperarlo toda la noche. [...] La luz lateral infundía en las ropas húmedas y la espada del Coronel un siniestro resplandor. [...]

El Cuña sintió la voz del padre a punto de quebrarse. Todo él estaba a punto de quebrarse. Le sostenía esa espada con la punta en el suelo. Comprendió entonces

¹² *Ibid.*, pp. 85-86.

que su padre se había forjado ante sí mismo una imagen de invulnerabilidad y que toda su vida había sido fiel a esa imagen... [...]

El Coronel se replegó nuevamente contra el espaldar del sofá y se hundió en la sombra. No habló más. El Cuña sólo percibía su respiración agitada, rencorosa. Parecía un hombre a la vez derrotado y dispuesto a contraatacar.

[...] Atrás, empañado, mancillado, quedaba el padre, urdiendo quizá desde entonces la manera de asestar el golpe de espada que, bajo la lluvia, había sostenido en el aire como un juramento.¹³

Taiticu, en cambio, no parece un personaje real, sino uno idealizado y re-creado literariamente por el dolor huérfano de Tipán, asumido sin transición por las propias carencias del Cuña y, a través de las suyas, por la orfandad funcional de Eduardo y el aplastamiento familiar sufrido por Angélica: es el padre amoroso y ausente a quien se busca en las nieves del Chimborazo, donde yace, preñado de magia y ternura, tal como se le invoca en el décimo capítulo, emocionante, poético y breve; sin embargo, aunque sublimado, también es ese progenitor que parece corresponderse con el padre verdadero de Samuel Tipán, muerto en las cumbres del volcán, pues éste lee el contenido del décimo capítulo aquella tarde en que, en el primero, el grupo de amigos se reúne para escuchar la poesía del joven, “cargada de silicios y de tiernos quichuismos”¹⁴:

*Baja, Taiticu, al corazón, no de algún trono celeste y remoto, de la cabeza nomás, al corazón, que se humildece hasta llamarse shungo, y que se va quedando solo como una casa sola porque sus dueños se han ido o se han replegado en los rincones del sueño, para que tome posesión de sí misma, se hospede en sí misma, dueña, y deje pasar a la luna por las ventanas y cruja ya sin peso la madera que se acomoda sus venas y hablen las sombras, y tomen la casa las hormigas por asalto y todo espere la visita, Taiticu, tu visita...*¹⁵

El juego de extraños espejos ofrecido por las personalidades del Coronel y de *Taiticu* sólo es indicio de otros más que ocurren en la novela: a pesar de las diferencias de origen y temperamentos, el Fausto, Eduardo, Tipán y el Cuña son como cuatro aspectos de una misma personalidad, sobre todo los dos últimos: Eduardo desaparece (“se huye”) después de embarazar a una de las dos guarichas de Ambato 625, con la que los hermanos no lo dejan casarse

¹³ *Ibid.*, pp. 47-50.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 119-120.

porque es muy pobre; Tipán es asesinado y ve contrariados sus amores con Angélica por el clasismo del Coronel (“aquí, como la política, nos desaparece el amor”¹⁶, propone ese misterioso y colectivo narrador en primera persona del plural que reaparece cada vez que el grupo de amigos interviene en la novela); el Cuña se suicida después de haber procurado la felicidad de otros y de haber buscado a un padre distinto al suyo. Todo esto deja entrever que también el tema de la búsqueda de la otredad, casi entendida como el contraste o el reconocimiento en el doble, forman parte del haz de nudos temáticos de la obra.

A través del tema del otro y del doble es que quisiera organizar mis últimas reflexiones acerca de *El legado del tigre*. Por un lado, es necesario volver a decir que, en esta novela, fracasa minuciosamente cada uno de los proyectos juveniles: el destino prematuro de casi todos los jóvenes protagonistas es la desaparición, la muerte o la frustración, lo cual permite entender el penúltimo legado del tigre: la venganza. El Cuña se suicida porque no se atreve a matar a su padre¹⁷. En esta homologación de identidades, lo que se descubre es que cuatro personajes configuran los matices de uno solo: Eduardo, el Fausto, Tipán y el Cuña; que tres mujeres reproducen el mismo prototipo de lo femenino: Angélica, Mariana y la esposa del Coronel; que un solo hombre resume los atributos del Dictador y del Padre Castrante: el Coronel; que algunos hombres son *taiticus*: el papá de Tipán, el doctor Paracelso, taita Lucas... ante tanto dolor, ante tanta desaparición y tanta muerte, el profundo legado del tigre es la orfandad: el padre cercano es dictatorial y el padre amoroso está lejos.

La voluntad de compartir poemas, experiencias, admiraciones, estilos y transgresiones, parece convertir a la díada de personajes Tipán-el Cuña en dos caras de la misma persona, en el reconocimiento inmediato de lo certero del título de un poemario de Borges, *El otro, el mismo*: en el magistral capítulo doce, la oración cristiana que acompaña a la señal de la cruz cierra la novela y permite presuponer el suicidio del Cuña, pero, también es la fórmula con la que concluye el capítulo diez, transcripción de uno de los poemas escritos por Samuel Tipán. ¿Apropiación, coincidencia por lectura o dualismo? El mismo capítulo diez es una evocación del padre muerto de Tipán, pero incluye graffitis sólo leídos por el Cuña en Cotacachi: “Nadie sale vivo de esta vida”: ¿éste fue escrito en una pared por Tipán, activista que hacía pintas en muchas paredes, o resulta parte de una misteriosa coescritura realizada entre el Cuña y Tipán? El padre muerto de Tipán es el padre añorado por el Cuña: ¿es verdad que el

¹⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹⁷ *Cf. ibid.*, p. 132.

Cuña pudo no haber escrito el poema en prosa que da forma al capítulo diez? El *Taiticu* de la novela es el papá de Tipán, pero, ¿no es el que desean para sí Eduardo, el Cuña y Angélica? Las preguntas podrían seguirse extendiendo y sólo revelarían esa zona de incertidumbres que caracteriza a la novela: nada se explica concluyentemente, no todos los narradores son identificables, la cronología es imprecisa, los personajes se confunden... lo único cierto es la muerte y la desaparición. No se sabe si los interlocutores de la novela son los demás adolescentes ni si la obra se “escribe” como memoria de un tiempo que trata de luchar contra el olvido, pero el legado que deja la novela es el de una verdad asumida por Eduardo y Tipán, y transmitida por las últimas palabras del Cuña: “Comprendiste algo elemental: quien se enamora se expone”¹⁸.

La caída y la noche¹⁹

Esta entrega narrativa de Vladimiro Rivas, algo entre novela corta y relato extenso, me sorprende respecto a su obra precedente. Por la parte de la nocturnidad y del insomnio me remite a ese Borges que se deja ver en “Funes, el memorioso” y en “Las ruinas circulares”, a los *Himnos de la noche*, de Novalis, al Poe de “El corazón delator”, y al Sábato de *El túnel*: la noche, amiga y enemiga, flor del desvelo y cactus del sueño, es el lapso mediante el que se conoce y explora la perturbación producida por el otro: gracias a la impertinencia de Arturo Landázuri (quien realiza una llamada telefónica de larga distancia en la madrugada, desde Ecuador), el ecuatoriano Patricio, radicado en México, decide buscar al ecuatoriano Bernardo Valdivieso, cuñado del primero y aparentemente desaparecido en este país desde siete años antes del comienzo de la narración. La noche, cobijo y destierro, es el momento en que se dirime un relativo cuanto inexplicable y contundente exilio ocurrido entre Sofía y el narrador protagonista (como quiera que sea, para quienes no forman parte de ella, ¿no resulta inexplicable lo transcurrido en ese altísimo misterio que es una pareja?). Vista la noche como esclavitud y miseria, ésta resulta el país del sueño y el sonambulismo, de la revelación y las confusiones: no es el tiempo exclusivo en el que transcurren los actos de la narración de Vladimiro Rivas, pero simbólicamente es el más importante, tanto por su valor temporal como porque, en su intimismo, se debate la obnubilada conciencia de Patricio, habitante de una dilatada nocturnidad en la que, por momentos, pareciera que las actividades de los sueños alcanzan a trasladarse al mundo de la vigilia.

¹⁸ *Ibid.*, p. 140.

¹⁹ *Id.* *La caída y la noche*. México, Verdehalago / UAP, 2000 (© 2000). 63 pp.

La noche del relato prohija la duplicación: de una manera perversa, Patricio se busca en el buscado Bernardo Valdivieso y asume como propia la necesidad de su encuentro, tal vez porque es el padre de Bernardo quien encarga la pesquisa y porque Patricio es el reciente padre del flamante Pablito, quien en casi toda la novela es conocido escueta y oblicuamente como “el bebé” (esa higiénica manera de ponerle guantes a las palabras contamina eficazmente el relato con los ambiguos sentimientos del protagonista hacia la paternidad): pareciera que los hijos no importaran tanto como los padres, los engendrados que provén de sentido o sinsentido a la existencia: no sólo son los que buscan sino los verdaderos buscados, los (re)partidores de vida, como en *El legado del tigre*. Así, Patricio no sólo se reconoce en Bernardo (su hermano en el espejo, su doble), sino también en el padre de éste, de manera que su búsqueda es dual, pues pretende reconocerse en el hijo pródigo y en el amante progenitor que aguarda. Si se agrega la necesidad de recuperar el paraíso casi perdido que el protagonista habitaba con Sofía, *La caída y la noche* expone a Patricio como un profundo y desesperado buscador, como un viajero que no parece acabar de hallarse en su viaje hacia el fin de la noche.

En la oscuridad del alma de Patricio, el momento de la epifanía tarda mucho en alcanzarse, pues a los insomnios que padece y las búsquedas personales que emprende suma la responsabilidad de la caída física de su bebé, hecho central que se narra en el capítulo III: así, a su condición de insomne explorador nocturno, agrega el hecho de convertirse en un descuidado padre que exilia a su hijo, de manera parecida al exilio que produce el de Bernardo, y en un padre amoroso que provoca la involuntaria ruptura con el hijo y la esposa. Desde las paradojas simbólicas de esta obra narrativa de Vladimiro Rivas, el padre es acogedor y exiliador, un ser que protege y excluye, simultáneo Dios Padre y Dios Hijo cuyo único Paráclito es la oscuridad de la noche. En ese sentido, el personaje de Patricio parece resolver las contradicciones vladimirianas en términos de una compleja experiencia donde el padre que busca y es buscado revela ante el lector los procesos de su propia incertidumbre, de su condición ambigua: no sólo el buscado es el buscador, sino que las verdaderas respuestas del individuo se hallan en un súbito doble.

El relato de Vladimiro Rivas cuenta una historia de hombres. Es cierto que la pareja de Patricio, Sofía, siempre responde con sensatez y agudeza ante las múltiples situaciones que la historia le va proponiendo al narrador; es cierto que también están por ahí Berenice, cuñada de Patricio, y una borrosa Roxana, quienes más bien parecen contrapuntos que ayudan a dar variedad al entorno del protagonista, aunque el personaje femenino mejor trazado sea Sofía (la “sabiduría”). Así, como un relato de cámara casi sonatístico, *La caída*

y *la noche* pareciera querer inscribirse dentro de un universo bíblico en el que el viejo patriarca que busca a su hijo extraviado advierte tardíamente al joven padre acerca de los errores que puede cometer contra su hijo; Bernardo, el hijo del patriarca, es un imprevisto hermano y espejo de Patricio, el joven padre, así como de Pablito, hijo de éste. La historia, entonces, es sencilla pero laberíntica: Patricio, el joven padre, busca a Pablito, su hijo, y a Bernardo, su doble fraternal, para cumplir con la voluntad del patriarca distante; simultáneamente, ese joven padre, como el patriarca, busca al otro hijo, que es su hermano simbólico: el hijo del patriarca es también un hermano pródigo; por otro lado, el joven padre también es un *alter ego* del patriarca moribundo que busca al hijo, pero éste resulta ser su doble; el hombre, que secretamente es todos los demás, busca reconocerse en las imágenes del patriarca, del padre joven, del hermano, del hijo pródigo y del hijo accidentado; ese hombre, eventualmente, pareciera más dispuesto a la resignación de perder a Sofía, su pareja, que a todos los demás hombres de la historia, salvo a Sanabria, el detective contratado para buscar a Bernardo: el verdadero sentido de la búsqueda de Patricio está en él mismo, sólo que él requiere del espejo de los otros (no tanto de su compañera) para descifrar su verdadera esencia.

Como en “La muerte y la brújula”, de Borges, *La caída y la noche* aprovecha los recursos del relato policiaco para proponer una búsqueda metafísica de mayor envergadura; para ello, es necesario que la parte detectivesca se cumpla cabalmente, pues debe soportar a la otra. El relato de Vladimiro cuenta la historia de dos averiguaciones: el rastreamiento de Bernardo, perdido en México, y el de Patricio, perdido en sí mismo. La manera como ambas se desenvuelven es la verdadera esencia del relato y configura el complejo soporte de una arquitectura narrativa que parece mucho más simple: éste es uno de los méritos de la obra y una de las dificultades que, como escritor, debió sortear Vladimiro Rivas: el abigarramiento de los conceptos traducido en un transparente edificio verbal.

Al principio dije que *La caída y la noche* me había sorprendido respecto a la obra precedente de Vladimiro Rivas: una cierta tonalidad psicoanalítica permea las ambivalencias de Patricio y del narrador; una cierta brutalidad expositiva muestra sin velos aquellos abismos en los que está a punto de caer el protagonista; un tono narrativo directo y filoso se despoja de muchas de las tensiones poéticas que abundaban en *El legado del tigre*. Visto así, *La caída y la noche* pareciera un parteaguas conceptual y estilístico en el desarrollo del autor, el encuentro con nuevas máscaras narrativas, el descubrimiento de nuevos continentes en alguien naturalmente navegante. Corresponde a los lectores completar las pesquisas de Sanabria, el detective, para saber si

las búsquedas de Patricio y el patriarca se cumplen en la terrible precisión de ese universo entrevisto por Vladimiro Rivas.

Visita íntima²⁰

Esa misteriosa suma de elementos que, como toda persona, es Vladimiro Rivas, ha realizado su quinta incursión en los caminos del relato: *Visita íntima*, volumen que recoge varios cuentos publicados previamente y el relato “La caída y la noche”, todos ellos revisados y corregidos concienzudamente. Se trata de veintiún trabajos en los que el autor propone nuevos materiales, a la vez que replantea otras cosas ya ofrecidas antes.

Vladimiro Rivas ha tendido a formar recopilaciones con nuevas versiones de textos ya publicados, a los que suma producción novedosa. De esa manera, ocurre que cada nuevo cuentario suyo tiende a ser una suerte de depuración de su trayectoria previa, a la que suma la cosecha reciente. El autor también reunió, en su momento, otros veintiún textos suyos en el volumen titulado *Los bienes*. Ahí propuso el proceso de un escritor en busca de las dos (im)posibilidades que pueden ser Ecuador y México, de esas dos atmósferas que fueron encontrando bifurcaciones en los textos de Rivas: depuradas búsquedas estilísticas (“A la orilla del pozo”) frente a relatos donde se enfatizaba el entramado anecdótico (“Historia del cuento desconocido”); incursiones fantásticas (“El asedio”) y reflexiones más o menos terribles sobre la realidad (“El otro, la vida”); algún homenaje sesgado a autores como Borges (“El segundo descubrimiento de América”, “El palacio y el Centauro”, “En el laberinto”) y la afirmación de una manera de escritura muy personal (“Papá”, “Intrusos”); proyectos cosmopolitas (“Los pasos invisibles”) y acercamientos a los mundos ecuatorianos (“La abuela”): todas fueron formas de asomarse a una gran diversidad de experimentos y temas que el trabajo literario de Vladimiro Rivas resolvía a principios de los ochenta.

En *Los bienes* se consolidaron los textos donde Rivas se permitía un manejo personal del estilo y el desarrollo de historias cercanas: la música, ambientes ecuatorianos, recreación de personajes femeninos de la provincia y situaciones fantásticas, invadieron paulatinamente el libro produciendo un verdadero encuentro entre el autor y el lector con relatos como “Papá”, “María Angelina, él, ella”, “Borrado” y “¡Clic!”.

²⁰ *Id. Visita íntima*. UAM-A/Terracota, México, 2011 (© 2011). 222 pp. (La escritura invisible, 34)

Vladimiro Rivas se definió como un estilista muy atento a la pulcritud de sus textos y al desarrollo anecdótico de las historias. Cada lector pudo asistir allí a las voces de mujeres o de niños con las que se desvelaban ambientes donde parecía no ocurrir nada (y que tendrían variantes originalísimas en relatos futuros, como “Mozart, K. 1-5”, historia de amor infantil en la que pasan muchas cosas, todas ellas desvanecidas, al final, en las ilusiones frustradas del narrador, pero en quien han quedado huellas de esas frustraciones: por eso es que se narra el cuento), voces donde adquiriría otro sentido la inmovilidad de un narrador enfermo (“El otro, la vida”), o donde el misterio de la posesión por la fotografía dotaba a ésta con otras potencias, tema ahondado en *Visita íntima* con dos relatos complementarios, “La expiación” y “La Puda” aunque, en estos, el deseo de filmar confronta a los protagonistas con variantes sorprendentes de la realidad, que supera los proyectos iniciales del guión cinematográfico por escribir. Dicha vertiente temática del autor parece explicarse con palabras del propio Rivas: “[...] yo siempre he buscado las síntesis fulgurantes. Y el cuento me da esa posibilidad. Quizá tiene que ver esa búsqueda con mi interés por el lenguaje cinematográfico, su carácter elíptico”.²¹

En la primera solapa de *Visita íntima* aparece una imagen sobresaliente del autor pues, como si fuera un *Duce*, mira enérgicamente y con los brazos cruzados hacia un lugar que el lector no percibe. Se trata, tal vez, de las visitas de Vladimiro al territorio escritural donde se fundan sus relatos, a ese lugar donde, hay que decirlo ahora, el autor se mueve indistintamente por geografías ecuatorianas, mexicanas y europeas, asumiendo formas lexicales propias de España y América. Los cuentos ofrecen, además, distintos paisajes, no obstante la insistencia en ciertos lugares áridos y montañosos; y se combinan los relatos de largo aliento (“La caída y la noche”) con otros muy breves (“En el laberinto”, “El hombre espejo” y “Penitencia”). La mayoría de los textos resulta de índole pesimista (“Visita íntima” es sólo uno de los muchos ejemplos), con una felicidad que siempre es esquiva para los personajes, y los hay de índole “realista” (“El prisionero”) y fantástica (“El tren” y “La antóloga”).

Cada lector tendrá sus cuentos favoritos al terminar la lectura del libro, no obstante que se trata de un volumen muy sólido dentro de su diversidad temática y atmosférica. “El tren” es como una cinta de Moebius tan bien estructurada que el lector no se da cuenta del momento en que se van produciendo las metamorfosis del texto y las traslaciones físicas y temporales del protagonista. Está emparentado, sin pedirle nada, con “Continuidad de los parques”,

²¹ Araujo Sánchez *apud ibid.*, p. 13.

de Cortázar. Y “La antóloga” es un breve relato epistolar, desternillante, en el que intervienen muchos personajes que andan por ahí: Felipe Garrido, Héctor Perea y otros corresponsales del azorado Vladimiro, que construye con sus propias cartas la incertidumbre acerca del paradero y la existencia de Reni Marchevska, una antóloga búlgara de cuentos hispanoamericanos que trabaja en la Universidad de Sofía.

Si es cierto que la memoria es la mejor antologista a la hora de seleccionar los materiales de un cuentario, yo me declaro perplejo. Muchos cuentos gustarán más que otros, pero debe admitirse el peso total de la colección. *Visita íntima* es uno de esos libros cuya redondez es innegable. El único cuento que me parece relativamente fallido, o intrascendente, es “El cartel”, no obstante lo sugestivo del experimento de las muchas voces para juzgar un acontecimiento del que termina por no saberse nada, salvo que hay una mujer acusada de ser cruel con los perros.

¿Lo que llevo dicho significa que “La caída y la noche” pasó de su condición ambigua entre la novela corta y el relato para definirse como relato, según su autor? Me parece que siempre se mantuvo en esa frontera genérica por su extensión. Debe admitirse que, con respecto a la primera versión de 2000, la que Rivas ofrece en *Visita íntima* supone tantas correcciones que casi es otro texto.

Si tuviera que emplear una imagen para esclarecer lo que le ocurre al lector cuando tiene en sus manos *Visita íntima*, recurriría a una, propuesta por Forster en *Aspectos de la novela*: el lector se vuelve un *cromagnon* sentado con otros de su especie alrededor de una fogata, mientras escucha atentamente y con interés las palabras del brujo; o una especie de sultán fascinado con los relatos de Scherezada: siempre quiere saber qué más va a pasar, pero también se pregunta por los porqués de cada texto. Es así como Vladimiro Rivas se vuelve un visitador de cada persona que abre el libro, un huésped al que se desea atender para que sus palabras y sus cuentos no falten en las manos. Todo es comenzar con “La obra maestra”, un dizque prólogo que bien podría ser otro de los relatos del volumen, pero ya se sabe, así son los escritores, que disfrazan de múltiples maneras sus intenciones y falsas modestias.

Visita íntima debe ser considerado como uno de los mejores libros de cuento publicados en español durante la década del diez del nuevo siglo y merece ser leído con voracidad. Al final, las mejores recompensas las tendrá el lector merced a los numerosos paseos que ese fabulador llamado Vladimiro Rivas realiza por variados universos: el resultado de cada navegación será un cuento que el autor trae hasta su libro como fruto de esos viajes.

*Navegaciones*²²

Como he dicho arriba, Vladimiro Rivas tiene la costumbre de formar recopilaciones con nuevas versiones de textos ya publicados, a los que suele agregar producción novedosa. En esa línea, *Navegaciones* es una selección de 34 ensayos a partir de una obra ensayística que ronda el centenar de textos, según confiesa el autor en el prólogo de su libro²³, aunque no se incorpora obra inédita, pues, como el mismo autor admite:

La política editorial y el respeto al lector me han obligado a seleccionar, de ese centenar, sólo treinta y cuatro ensayos para esta colección. Escogerlos fue una tarea amarga: no sin dolor, tuve que dejar fuera del libro a setenta artículos, muchos de los cuales fueron publicados en revistas y libros mexicanos, razón de más para hacerse presentes ante el lector ecuatoriano.²⁴

Todos son de tema literario y se inscriben en el ámbito del llamado ensayo académico, aunque Vladimiro aligera el casi siempre fastidioso aparato crítico sin perder de vista las citas y referencias necesarias para el cometido de cada texto. Es de llamar la atención que la música tenga muy escasos ecos en *Navegaciones* y que dicha querencia se encuentre mucho más reflejada en la producción cuentística del autor, mas no debe olvidarse que éste dedicó muchos de sus artículos, en otra línea personal, a la cuestión musicante, varios de ellos reunidos en *Noches de ópera*²⁵, magnífica edición realizada por el sello editorial de nuestra Unidad Académica. No podía ser de otro modo porque la ópera también es una de las debilidades de este escritor mexicano-ecuatoriano. En ese sentido, en todos los ensayos literarios hay una gravedad manifiesta en la concentración temática, en la inexistencia de digresiones y en una seriedad de tono que se rompe en “La guillotina, la música, el verdugo” y “Carta a Cervantes”, los más desabrochados del conjunto sin caer en la pérdida de rigor. Y quiero enfatizar que no estoy empleando “seriedad” como sinónimo de “engolamiento” o “solemnidad”, actitudes estilísticas muy alejadas del ánimo del autor, sino más bien de rigor, exactitud y precisión.

²² *Id. Navegaciones. Ensayos escogidos*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2022 (© 2022). 446 pp. (Ensayo Literario)

²³ *Ibid.*, p. 10.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Id. Noches de ópera. Treinta y tantos años de ensayos y reseñas, crónicas, apuestas y reflexiones*. UAM-Azcapotzalco, CDMX, 2020 (© 2020). 324 pp. (Imágenes del Tiempo)

Al comparar unos trabajos con otros, Vladimiro condesciende, en los textos dedicados a la música, a un jugueteo con el lector y a alusiones mucho más “personales” (“líricas”, dirían los preceptistas tradicionales) que en los ensayos literarios, de corte más académico, aunque esto no significa, de ninguna manera, que en estos deje de presentirse o manifestarse la personalidad del lector que comunica el resultado de sus lecturas mediante la herramienta verbal. Baste cotejar el subtítulo bienhumorado de *Noches de ópera*, su libro de textos dedicados a este tema: *Treinta y tantos años de ensayos y reseñas, crónicas, apuestas y reflexiones*. Aparte eso, en el caso de Vladimiro, el rubro ensayo “académico” está muy lejos del acartonamiento y la rigidez estilística y conceptual que suelen considerarse marca de la casa del quehacer de la Academia. En tal dirección, veo el rigor académico vladimiriano mucho más cerca del tono en que Brahms compuso su conocida *Obertura del Festival Académico*, de tono jocosero, que concluye con una cita del himno universitario *Gaudeamus igitur...*, de tono claramente festivo, y que podría traducirse como “Así, pues, gocemos...”. Y vaya que Vladimiro muestra su gozo, pues si *Noches de ópera* se despliega en 324 páginas, las *Navegaciones* avanzan hasta las 446. Aquí no hay nada de ayunos cuaresmales y sí, la abundancia de verdaderos festines de Babette.

De manera comedida, Vladimiro, Almirante de la Mar Océana, le indica al lector las intenciones de su itinerario ensayístico en el escuetamente titulado “Prólogo” (compárese con el juego lúdico de “*lo sono il Prologo*”, de sus *Noches de ópera*)... Y vale la pena repasar su intención de viaje antes de que, como émulo de Isabel, la Católica, el lector empeñe sus joyas para financiar la exploración alucinada de Cristóbal Colón. Con la intención de viajar un mar proceloso dizque en orden alfabético, *il catalogo è questo*, pero desde la perspectiva del lector: literaturas sajona, rusa e hispanoamericana (algunos enclaves mexicanos; muchos, ecuatorianos; bastante Sudamérica y un puerto cubano); algo de española (esencialmente, Cervantes); y algunas discusiones más teóricas acerca de temas literarios. Ahí es donde el lector se da cuenta de que un subtítulo que no aparece en el libro evocaría la idea borgeana de lo que deben ser los ensayos: una *discusión* entre autor y lector. Y ese es otro descubrimiento del lector: la presencia de Borges recorre todo el libro, pero no hay un solo ensayo dedicado a él, cosa que no parece atribuible a alguna clase de pudor literario en el más bien desvergonzado Vladimiro, sino a la posible obviedad de que éste nunca ha negado la cruz de su parroquia borgeana, o de que alguno con ese tema no haya tenido la suerte de caber en la reunión llamada *Navegaciones*. Mi conclusión es que vale la pena empeñar las joyas

para que el Almirante nos muestre los resultados de su navegación mediante una frondosa bitácora de viaje.

Con las fotografías verbales de cada puerto, el lector compartirá las lecturas almirantinas recaladas en Cervantes y el Quijote, en Melville y la ballena blanca, en Hermann Broch y *La muerte de Virgilio*, en diversos autores ecuatorianos, en autores eslavos como Dostoyevski y Kafka; en diversas referencias a Octavio Paz, que no permean el viaje como la sutil omnipresencia de Borges; en algo del *boom* hispanoamericano; y, en contadas ocasiones, una vanidad incómoda por la que el autor incurre en vanaglorias como: "Octavio Paz me invitó a publicar...", "esto que escribo es la primera reflexión que se hace acerca del tema...", "el resultado de mis incontables lecturas...". Ante la solidez, el rigor y la erudición desplegadas en el curso de los ensayos, no se requieren señalamientos que una lectura atenta permite detectar, pues son ostensibles en la solidez del discurso y la cultura vladimirianos.

Así es que con el libro hemos topado. Se trata de un volumen creado por un lector para ser compartido con otros lectores y, además, de una creación realizada por un *escritor*. Antes he señalado los territorios cuentísticos y novelísticos en los que se mueve Vladimiro Rivas, y he insistido en la condición de su estilo, preciso y elegante, ameno y agudo, que es algo propio de quien ha sido marcado por el oficio de la escritura. Esto significa que lo primero que el lector aprecia es la buena prosa con la que ese lector vuelca en la página en blanco el resultado de sus cavilaciones y lecturas. Y no se piense que este comentario corre en pos de la perogrullada, sino en el reconocimiento de que la Academia obliga a la escritura de artículos y ensayos incluso a aquellos que no se sienten aptos o atraídos por la actividad escritural y para quienes el manto lobregoso del aparato crítico puede servir como invisibilización de un estilo personal deficiente, ya no digamos de una cierta calidad estética. Esto se compadece con otra afirmación de Vladimiro: "Leer, decía Borges, es una actividad más placentera y civilizada que la de escribir. Lo es porque un buen lector reescribe cada libro que lee"²⁶.

Por otro lado, no debe olvidarse que Vladimiro Rivas es, además de escritor y ensayista, un profesor con grados académicos que muestran su vertiente formativa: los acercamientos a los textos, al lenguaje y a los problemas conceptuales que estos producen, no se resuelven de manera instintiva y empírica, sino que se solucionan desde una formación profesional que, para abreviar, se considera de índole *académica*. Con eso, como en el juego de

²⁶ *Id.*, *Navegaciones*, p. 10.

la pirinola, “todos ganan”, sobre todo el lector, quien puede disfrutar, como gato ronroneante, el hecho de que se le ofrezcan materiales bien escritos por una persona docta. Me parece que el fenómeno del profesor-escritor es algo relativamente reciente y, en Hispanoamérica, los ejemplos corren desde Gabriela Mistral hasta Julio Cortázar más lo que haya proseguido hasta ahora.

Antes de terminar, señalo un negrito en el arroz que no afea al conjunto, de la misma manera como el lunar de Marilyn Monroe sólo es un notable énfasis de su belleza: algunas repeticiones conceptuales y de frases que aparecen en distintos ensayos dedicados a un mismo autor, como los de Melville, o cuando, al abordarse otro asunto, se alude a un escritor que no es el centro del texto, pero cuyo recuerdo viene a cuento por alguna razón, como la mención a la dualidad Augusto-Virgilio, según Broch. Como puede apreciarse, se trata de *peccata minuta*, de nada que vaya contra la solidez de las *Navegaciones* emprendidas por Vladimiro Rivas, quien pudo inscribir el siguiente epígrafe borgeano en su propio libro, cambiando la palabra “versos” por “ensayos”: “Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permóname el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor”²⁷.

No sé si Vladimiro comparta el sentimiento de estas palabras dirigidas por Borges “a quien leyere”, en su *Fervor de Buenos Aires*, pero convendrá con que, salidos de sus manos y puestos en la imprenta, los magníficos ensayos que escribió ya no le pertenecen a él, sino a los lectores.

Fuentes

Araujo Sánchez, Diego. “Rivas: una escritura contra el olvido”. *Diario Hoy*, Quito, 1 de septiembre de 1991.

Borges, Jorge Luis. “A quien leyere”, en *Fervor de Buenos Aires. Obras Completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974 (© 1974).

Rivas Iturralde, Vladimiro. *El legado del tigre*. UAM-A, México, 1996 (© 1996). 141 pp. (Laberinto, 52)

———. *La caída y la noche*. México, Verdehalago / UAP, 2000 (© 2000). 63 pp.

———. *Navegaciones. Ensayos escogidos*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2022 (© 2022). 446 pp. (Ensayo Literario)

²⁷ Jorge Luis Borges, “A quien leyere”, en *Fervor de Buenos Aires. Obras Completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974 (© 1974). p. 15.

- . *Noches de ópera. Treinta y tantos años de ensayos y reseñas, crónicas, apuestas y reflexiones*. UAM-Azcapotzalco, CDMX, 2020 (© 2020). 324 pp. (Imágenes del Tiempo)
- . *Visita íntima*. UAM-A / Terracota, México, 2011 (© 2011). 222 pp. (La escritura invisible, 34)
- . *Vivir del cuento*. Est. intr. y notas de DAS. Libresa, Quito, 1993.

La verdad del silencio en José Carlos Becerra y Octavio Paz

MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ | TECNOLÓGICO DE MONTERREY

Resumen

En el presente artículo se hace un análisis retórico y hermenéutico de las propuestas estética y poética de los mexicanos José Carlos Becerra y Octavio Paz; y con base en esta hermenéutica comparativa se muestran las coincidencias y divergencias en torno a la posibilidad de la palabra para nombrar el mundo. Ambos autores coinciden en que, a pesar de los esfuerzos, la palabra inevitablemente termina refiriéndose a sí misma y al sujeto poético, por lo cual la realidad del mundo aparece como inefable.

Abstract

In this article, a rhetorical and hermeneutic analysis is made of the aesthetic and poetic proposals of the Mexicans José Carlos Becerra and Octavio Paz; and based on this comparative hermeneutics, the coincidences and divergences around the possibility of the word to name the world are shown. Both authors agree that, despite efforts, the word inevitably ends up referring to itself and to the poetic subject, so the reality of the world appears ineffable.

Palabras clave: José Carlos Becerra, Octavio Paz, poética, estética, ontología del lenguaje.

Key words: José Carlos Becerra, Octavio Paz, poetics, aesthetic, language ontology.

Para citar este artículo: González Martínez, Marina, “La verdad del silencio en José Carlos Becerra y Octavio Paz”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 195-209.

José Carlos Becerra, un poeta en búsqueda de la palabra precisa

En 1973, después de la muerte de José Carlos Becerra en mayo de 1970, José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid recopilan su obra poética. En el prólogo “Los dedos en la llama”, Octavio Paz reconoce su admiración por el joven poeta que se presenta ya maduro a los 34 años de edad. Quizá Paz reconocía algunas convergencias en él.

En “Relación de los hechos”, uno de sus dos más logrados poemarios, la premisa estética de Becerra se refiere a la palabra como el vínculo entre el yo y el mundo, pero el poeta no celebra los poderes del mundo y del espíritu, ni su poesía es una épica –como lo hicieron Claudel y Perce. Afirma Octavio Paz: “No el mundo sino el yo: la marea verbal mece al joven poeta que, en un estado de duermevela, se dice a sí mismo más que a la realidad que tiene enfrente. Como la mayoría de los poetas jóvenes, Becerra no veía el mundo sino a su sombra en el mundo.”¹

La estética que concibe Becerra revela una existencia aquí y ahora, y por ello, la percepción es efímera. Es decir, la poesía es evanescente y, sin embargo, hay algo. En el poemario se nombra al mundo exterior, a la otra parte, a lo otro, al pasado que apunta y desvanece la identidad presente. En todo caso, la poesía es revelación como en el sueño, y esta revelación es su preocupación por la identidad y el lenguaje. En su intento por decir el mundo, recurre a imágenes de opuestos para desdibujar a la persona poética y al mismo discurso poético. Sin embargo, las palabras solo se refieren a lo que nombran no al mundo, la poesía es autorreferencial, es el espacio virtual. Las palabras apuntan, pero no bastan en su intento por detener el tiempo.

La premisa estética de José Carlos Becerra se proyecta fielmente en sus premisas poéticas. Para describirlas y ejemplificarlas se procederá en el orden del poemario “Relación de los hechos”.²

¹ Octavio Paz, “Los dedos en la llama”, Prólogo de *El otoño recorre las islas*, José Carlos Becerra, México, Editorial Era, 2002, p.15.

² José Carlos Becerra, *El otoño recorre las islas*, México, Editorial Era, 2002.

El primer poema de la serie se titula “Betania”, en él se vale del ver-sículo para expresar un discurso declamatorio: “creo en lo obscuro”, “he respirado”, “lo he dado”. Becerra emplea al personaje bíblico de Lázaro para describirse como aquel que resucita. Utiliza verbos de conocimiento para declarar su credo o su revelación:

Creo en lo oscuro de la materia pero su nombre no es oscuro:³

En la primera parte del poema plantea su situación de olvido, de dejar atrás el pasado:

He tocado esta carne y no he hallado otra **resurrección** que el **olvido**⁴

Y declara su identidad quebrada:

Hay **espejos rotos** semienterrados en la arena de la playa,⁵

Esta revelación se presenta en un tiempo mítico al emplear el antepresente y declarar lo que conoce con los sentidos:

Y **hemos llorado**, nos **hemos visto** correr en nuestras lágrimas,
hemos alabado nuestras mejillas, **hemos palpado** a ciegas otro cuerpo
que no venía en las lágrimas; entonces la tarde
parecía esperar en nuestros **ojos**.⁶

Y vuelve a declarar su verdad hoy, con verbos de conocimiento:

Pero **yo quiero ahora** la otra mejilla del amor,
el lado no abofeteado aún por su propio silencio;
porque **me he convencido** de la soledad sin tregua del mar y **lo señalo**
y me agobia ese resplandor de la luna en los cabellos de los muertos.
Ahora veo lo que tarda en llegar y **escucho** el sonido de los cuernos
anunciando la partida de caza.⁷

³ *Ibid.*, p. 72.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

La identidad del yo poético está representada por la mano, espejos rotos, llanto, vista, mejillas, cuerpo y ojos. Todos estos elementos develados por la soledad.

En “Adiestramiento” su poética continúa reflejando su premisa estética de una percepción aquí y ahora, al emplear el tiempo presente. Se puede dividir el poema en dos partes, en la primera el sujeto de los versículos declara una voz primera, más cercana a la naturaleza:

La **voz** de aquellos que asumen la noche,
marinería de labios oscuros;
la **voz** de aquellos cuyas palabras corresponden a esa luz donde el **amanecer** levanta
la **primera imagen** vencida de la noche.⁸
[...]
La **voz** de aquellos que llegan a la **oscura verdad** de las últimas aguas,⁹
[...]
esa **niñez del mundo** que recobran los que cierran los ojos,
del mundo y no de ellos, esa niñez **atroz y salvaje**.¹⁰

En la segunda parte, la voz se hace palabra gracias a la experiencia de la ciudad (símbolo de civilización) que deja una marca o una cicatriz:

Ahora esta palabra,
cuando la **ciudad** llena de **humo** y **polvo** en el poniente
se levanta de los parques con su **aliento de enferma,**
cuando las **calles abandonadas** comen sentadas sus propias yerbas igual que
ancianas en aptitud de olvido,
cuando el tranvía del anochecer se detiene atestado en una esquina
y sólo baja una muchacha triste.¹¹

En “Declaración de otoño”, Becerra plantea la tensión propositiva que permea en todo el poemario: el otoño será la estación intermedia entre la infancia y la vejez, el tiempo donde encuentra “la verdad de la tierra”.

Inicia el poema nuevamente con el ante presente, como tiempo mítico: “He venido”. Desde el inicio alerta de la falsa percepción que viene del recuerdo

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

del pasado por sedicente y dulzona, para ello emplea verbos de conocimiento y de percepción: “Conozco”, “yo veo”:

la mirada donde aparece la **arena movediza** que está a mitad de todo **recuerdo**;
porque ahora **miro** las extensiones del **mito**¹²

Por medio de una serie de anáforas en los versículos, reitera lo que ha visto y lo que es:

Esta es la estación armada como un guerrero,
ésta es la estación desnuda como una mujer invencible,
ésta es la estación cuya historia tiene mucho que ver con la lluvia.¹³

Pero el poeta ha venido a declarar su estética, empleando la metáfora del mar que rompe con lo oscuro de la ciudad y el sufijo pronominal:

He venido cuando el otoño le da a la ciudad una **carta del mar**.
He venido a decir**lo**.¹⁴

Se puede decir que el discurso de Becerra en este poema se refiere a que la palabra vendrá a dar un aliento al mundo, mensaje que se complementa con el poema que le sigue en el poemario.

En el poema “Espacio virtual” se puede apreciar completamente las premisas estéticas de Becerra. Como se mencionó, la palabra es el vínculo entre el mundo y el poeta; sin embargo, las palabras solo se refieren a lo que nombran, no al mundo:

doloroso camino de la memoria a la verdad, del deseo a los labios.¹⁵

El poeta queda en ese espacio virtual y nunca logra “tocar” realmente al mundo.

Cada ruido proyecta en sí mismo su lado **silencioso**, su semejanza con una frente inclinada,

¹² *Ibid.*, p. 75.

¹³ *Ibid.*, p. 76.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 77.

Miradas que no aparentan ríos...

[...]

tal vez como **símbolo de un mundo** que busca el amor, **la apariencia**
[intermedia] de lo humano y lo espejo.¹⁶

Declara finalmente que las palabras solas no bastan, y con una serie de anáforas quisiera detener el tiempo:

las palabras se cansan de volar y se posan jadeantes en aquello que solamente
[nombran.

[...]

Pero **no basta**

no basta saberlo,

ensayar un rostro en una **palabra**, buscar un rostro en una mirada,

intentar detener un río en la mitad de un abrazo, en la ola de una caricia,

acariciar un cuerpo en cuya blancura la noche sea concedida.¹⁷

No basta, no basta saberlo,

respirar **como si fuera cierto** que así respiramos,

como si el aire tuviera la forma de **nuestro sueño**.¹⁸

La poesía no es el mundo, es el espacio virtual, sólo apunta a él, pero lo que permanece es el silencio del mundo:

No basta.

Y **el silencio levanta la cabeza**

y me mira.¹⁹

En el poema “La otra orilla” se observa una tensión entre el exterior y el interior del poeta:

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹⁹ *Ibid.*

He querido recordar aquella canción;
aquella que no puede escuchar **dentro de mí**, aquella que no supe **extraerle al mundo**;²⁰

Y nuevamente lo que encuentra es el silencio que la palabra no puede romper y en el que él se encuentra:

tal vez su **silencio**, quiero decir el rumor de estas hojas, es el único espejo donde yo **me reconozco**, donde yo me miro con atención, subordinado a lo fatal [de esa imagen.
O tal vez esa brisa en las hojas
es la **ausencia de toda canción, el rostro silencioso de todos los nombres**;²¹

La poética de versículos desbordados, pero precisos infesta de imágenes el poema intentando nombrar al mundo, pero al descubrir su inefabilidad, culminan en el silencio:

y es el **silencio**,
el **silencio** de la torre de la iglesia bajo la luz del sol,
el **silencio** de la palabra *iglesia*, de la palabra *almendro*, de la palabra *brisa*.
[...]
Yo iba a decir algo, cogí la pluma para eso, cogí mi alma para eso;
¿qué iba a decir?²²

La otra orilla es el lado donde no está, la otra parte de su identidad resquebrajada: el pasado, el olvido; y la poesía más que decir, inventa un espacio virtual.

Es todo,
Yo iba a decir algo, yo iba a **inventar algo**.²³

El poema "Apariciones" emplea como premisa poética la interrogación y la aclamación. Se puede apreciar que las preocupaciones estéticas y sus correspondientes propuestas de composición se reiteran a lo largo del

²⁰ *Ibid.* p. 79.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 81.

²³ *Ibid.*, p. 82.

poemario, haciendo de éste un andar cíclico en busca de eliminar el silencio del mundo:

la posesión de un **lenguaje** donde pueda escucharse el ruido de **puertas**
y
[ventanas]²⁴

El poema inicia con la enumeración de elementos del mundo, es hasta la siguiente estrofa cuando por medio de una prosopopeya establece la presencia pasada del mundo en nosotros y reitera la preocupación por la memoria de lo vivido, la otra orilla: "Todo aquello **respiraba** en nosotros."²⁵

Se puede encontrar la mención a la otra parte en nosotros: identidad resquebrajada y evanescente; y la inquisición por la identidad presente y futura:

¿De quién **son** ahora estas palabras?
¿Qué movimiento **realizan** en la conclusión de mis actos?
¿Qué apariciones y qué ausencias las **hacen** posibles?
¿Quién las **está** escuchando? ¿Quién las **dirá** de nuevo?²⁶

En concordancia con su premisa estética, invoca a la imagen por medio de aliteraciones de la exclamación; los siguientes versículos son ejemplo de todo lo dicho: exclamación, la poesía como mediadora-inventora del yo y su recuerdo:

Oh imágenes, mediaciones entre el hombre y su sueño;
[...]
lo recuerdo muy bien, lo **establezco**, lo **invento** dentro de mí,²⁷

El final del poema es una imploración en la que reitera su estética (el poema como espacio virtual entre el yo y el mundo-recuerdo) por medio de anáforas:

Dame ahora otros instrumentos para llamarte,
la posesión de un **lenguaje** donde pueda **escucharse el ruido** de puertas y
[ventanas]

²⁴ *Ibid.*, p. 85.

²⁵ *Ibid.*, p. 83.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 84.

golpeadas por el viento que corre por estas **imágenes**, por estos sitios de **[representaciones equívocas.**

Dame ahora otras **palabras** para reconocerte, **dame ahora** otros **signos** para **[destruirte;**
que la **imagen proceda a la deformación de aquella belleza para**
[encontrar su propia belleza,²⁸

Pero de nuevo el silencio:

enciendo estas palabras para quemar las últimas hojas,
las consecuencias de esta obstinada **página en blanco.**²⁹

Con la misma imagen temporal del *alba* de “Los ruidos del alba” de Huerta –imagen significativa para los poetas del grupo Taller de mediados del siglo pasado–, en “Relación de los hechos”³⁰ emplea un discurso policiaco, como si diera cuenta de lo acontecido, para tratar de dibujar y señalar el momento del alba entre el sueño y la vigilia en el que se presenta la revelación. La situación temporal del *alba* entre el sueño y la vigilia, es similar a la que se ha venido exponiendo: el instante presente entre lo perdido del tiempo pasado y el intento de la palabra por recuperarlo: una frontera entre el mundo pasado (el sueño) y el yo poético.

En este poema es también notable la proliferación o infestación de imágenes diversas que presentan fragmentos de la experiencia pasada, como si se les invocara pero dilatando la culminación de su presencia: En la tercera estrofa plantea “Más allá del mensaje radiado...”³¹, pero no dice más allá qué, no termina la idea; en la cuarta estrofa continúa: “Sólo el rumor de la brisa entre las cuerdas...”³², y es hasta la quinta estrofa donde termina la idea: “Así nos tendíamos en el túnel secreto del amanecer.”³³ Es decir que requiere de varias estrofas para completar el planteamiento de una situación, lo que confirma la estrategia poética de infestar el poema de imágenes como si tratara con ello de cercar el recuerdo del mundo, y que está en concordancia con la premisa de percepción de que el poema es el espacio virtual que solo alcanza a decirse a sí, cuando quiere decir el mundo.

²⁸ *Ibid.*, p. 85.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 86.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

El último poema que se presenta a análisis es “Ragtime”, pues nombra el instante del alba, así como una síntesis de su estética, con la variante de que, aunque el poema no logre nombrar el mundo, dice algo.

“Ragtime” continúa con las estrategias poéticas del uso de versículo, anáforas, repeticiones, invocaciones y el uso del tiempo verbal antepresente, para reiterar su premisa estética; sin embargo, hay un giro final, pues, aunque el poema sea el espacio virtual, hay algo. Así culmina el poema con la premonición de lo que logrará en el futuro. Esta premonición es respaldada por la forma visual del poema al adelantar hacia la derecha (futuro) los dos versos finales:

cada **palabra** que llega a mis labios me trae un **oscuro mensaje**
de aquella, la **Palabra desconocida y presentida**, que yo sigo esperando.³⁴

hay algo sin embargo en el lodo y en la palabra de aquel que ha escuchado el
[portazo del vacío,

[...]

hay algo que sobrepasa al recuerdo, hay algo que llega frente a nosotros.

[...]

Mañana diré la palabra que amanece al día siguiente
flotando en los estanques.

Mañana diré la palabra que lucha
en el festín de los animales de invierno.³⁵

La verdad del silencio: José Carlos Becerra y Octavio Paz, coincidencias y divergencias

Octavio Paz fue el líder de la generación de la revista *Taller* publicada en la primera parte del siglo xx en la Cd. de México, y comparte uno de los rasgos fundamentales de este grupo: la dimensión social, pero con un componente más activo. Con Jorge Cuesta coincide en que la poesía conduce a un pensamiento crítico, pues toda poesía es búsqueda, misma premisa que también comparte con Becerra. Para Paz, la poesía (la palabra) es vía para la libertad. Adicional a este carácter social, la poesía de Paz es profundamente erótica, filosófica y universal. Su estética tiene fuerte influencia de Góngora, Quevedo y Apollinaire, de la fenomenología de Heidegger, de Antonio Machado, de la

³⁴ *Ibid.*, p. 132.

³⁵ *Ibid.*, p. 134.

fenomenología de Husserl; así como de las ideologías de oriente que se reflejan en un cierto misticismo. Incluso se puede observar alguna influencia de las vanguardias, pues Paz tuvo contacto directo con la intelectualidad europea de la primera mitad del siglo xx. Es notable el surrealismo en cuanto a su preocupación por el retorno al origen –Bretón lo lleva a reformular “Libertad bajo palabra”–; así como del cubismo –El poema “Piedra de Sol”, por ejemplo, describe varios espacios y tiempos simultáneos en España, México, EEUU–.

A lo largo de toda su obra, Paz pretende dar respuesta a su concepción del lenguaje, pues considera que éste, y específicamente la poesía tiene una misión social. Esta noción “política” de la poesía se debe fuertemente a la época en que vive. Le preocupa recuperar el origen del lenguaje, recuperar su historia que conduce a la liberación, es decir, le interesa pasar del saber a la acción política. En esto se diferencia de Becerra, pues la búsqueda de este último es más bien mística y no hace alusión a una acción colectiva.

Paz concibe el mundo como el yin y el yang. Esto se va a traducir tanto en los temas que trate, como en la manera –poética– en que enfrente su tratamiento, así tenemos construcciones binarias: tiempo/espacio, uno/múltiple, significado/significante, verdad/mentira, el mundo, el hombre, la mujer, el amor –que a veces es a una amada, o a la poesía, o en ocasiones el amor es la poesía misma–.

Más allá de la concepción social, la estética de Paz expresa una ontología del lenguaje, pues la indagación sobre la palabra lo lleva a enfrentarse con lo inefable y con el silencio como única posibilidad de “expresión”. Este reconocimiento del silencio como destino final de toda poesía, será fuertemente compartido por varios poetas de la época, especialmente con José Carlos Becerra.

En cuanto a sus premisas poéticas, el estilo de Paz es fuertemente declarativo: nombra el mundo, sin embargo, no lo hace en tono confesional. Por la dimensión social y mesiánica de su estética, también recurre al mito como estrategia poética. Algunos de los campos se-mánticos expresados son: grieta/ herida/ cortada/ etc. Agua/ río/ mar/ gota/ transparencia/ fuente/ cántaro, etc. Cuerpo/pensamiento/ luz/ sol/ relámpago/ fuego.

En consistencia con su estética de corte social, su poética no se queda en nombrar, sino que además cuestiona. Por ejemplo “Himno futuro” es una declaración de lo que es, o debe ser la poesía. En este sentido, Paz afirma que “La labor del poeta es fijar vértigos”.

En “Himno entre ruinas”, el primer poema de *La estación violenta*³⁶, encontramos influencia de José Angel Tablada. Para nombrar el mundo, Paz utiliza el himno y la silva, o incluso el versículo como José Carlos Becerra.

En cuanto a las premisas estéticas, “Himno entre ruinas” es comparable a los poemas analizados de Becerra. En éste se encuentra una secuencia de contemplación del mundo exterior, una revelación y, consecuentemente, una meditación de yo poético. Pero agrega un cierto panteísmo en su concepción del mundo: “Todo es dios”³⁷

Para Paz la belleza es la constatación de un mundo dual, fragmentado y evanescente como lo es también el individuo. Todas estas concepciones se presentan en el análisis realizado de los poemarios de Becerra. Afirma Paz en “Himno entre ruinas”:

La inteligencia al fin encarna,
se reconcilian las **dos mitades** enemigas
y la **conciencia-espejo** se **licúa**,³⁸

En cuanto a las preocupaciones temporales de ambos poetas, se mencionó que en Becerra se da la zozobra por el pasado irrecuperable, y la noción de resurrección en un presente efímero. Evanescencia, lo otro, resurrección, espejo, son *leit motiv* de estos autores. En el poema “Fuente”, Paz declara la función del poeta con respecto a estas preocupaciones. Sin embargo, en él se observa un tratamiento del tiempo distinto, simbolizado por la temporalidad de la imagen de la fuente siempre en acto presente, no hay sombra, no hay otro lado oscuro, y el papel del poeta es hacer presente el mundo:

Todo es presente, espejo sin revés: no hay sombra, no hay **lado oscuro**, todo
[es ojo,³⁹

En el centro de la plaza la **rota** cabeza del **poeta** es una **fuelle**.
La fuente **canta para todos**.⁴⁰

³⁶ Octavio Paz, *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

³⁷ *Ibid.*, p. 195.

³⁸ *Ibid.*, p. 197.

³⁹ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 204.

Otra comparación que se puede hacer entre Becerra y Paz es la estrategia discursiva que ambos emplean para decir el mundo: Todo el poemario *Relación de los hechos* utiliza el versículo como forma desbordante de tratar de decir el mundo; algo similar se puede encontrar en el poema “Fuente” y el poema “Mutra”. Este último es un poema extenso en el que Paz también utiliza el versículo para infestar de imágenes que nombran el mundo, a través de dos comunicaciones: Ha llegado el verano y el estado en el que se encuentra por ello:

También el **hombre fluye**, también el hombre **cae** y es una **imagen que se [desvanece]**⁴¹

Culmina el discurso declarando lo que es el poema;

y el **poema que asciende y cubre con sus alas el abrazo de la noche y el día** y el árbol del discurso en la plaza plantado virilmente⁴²

“Piedra de sol” es quizá el poema más acabado de Octavio Paz, en él se concentra toda su estética. En un verso endecasílabo ya no tan extenso como el versículo, expresa un misticismo no confesional sino más emparentado con el budismo. También se encuentran en él las constantes poéticas que comparte con Becerra: fragmentación y simultaneidad de espacios, preocupación por el tiempo y el instante, la amada, la resurrección, lo uno y lo múltiple, la verdad, el panteísmo, el hombre, y el lenguaje como vehículo de conocimiento. Pero como en Becerra, por medio de la metáfora precisa, el poema sólo atina a nombrar. Así inicia:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:⁴³

Y así nombra a la amada:

⁴¹ *Ibid.*, p. 206.

⁴² *Ibid.*, p. 208.

⁴³ *Ibid.*, p. 217.

señora de la flauta y del relámpago,
terrace del jazmín, sal en la herida,
ramo de rosas para el fusilado,
nieve de agosto, luna del patíbulo,
escritura del mar sobre el basalto,
escritura del viento en el desierto,
testamento del sol, granada, espiga.⁴⁴

Quizá el tema principal del poema sea el tiempo cíclico, el cual implica la resurrección. En Becerra se observa una resurrección que pretende alejarse del pasado, anularlo o negarlo, pues el pasado es apariencia. En Paz se presenta de forma distinta: pasado, presente y futuro son el Eterno retorno de lo mismo de F. Nietzsche; y la resurrección es lo uno y lo múltiple del yo/ser humano. Sin embargo, el poema no logra contener el mundo y termina irremisiblemente en el silencio.

Oh vida por vivir y ya vivida,
tiempo que vuelve en una marejada
y se retira sin volver el rostro,
lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece:⁴⁵

Y la resurrección:

mirada niña de la madre vieja
que ve en el hijo grande un padre joven,
mirada madre de la niña sola
que ve en el padre grande un hijo niño
miradas que nos miran desde el fondo
de la vida y son trampas de la muerte
- ¿o es al revés: caer en esos ojos
es volver a la vida verdadera?⁴⁶

⁴⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 224.

Finalmente, para Octavio Paz, en “Himno futuro” el poema dice al mundo más allá del poeta:

El papel se cubre de letras indelebles, que nadie dijo, que nadie dictó, que han caído allí y arden y queman y se apaga. Así pues, existe la poesía, el amor existe. Y si yo no existo, existes tú.⁴⁷

Para Becerra, en cambio, el poema dice al poema, no al mundo; es decir, por más desbordante que sea, la poesía nunca dirá al mundo, pero algo dice.

Más allá de diferencias y convergencias, lo que es más significativo y la aportación que hacen a la estética es que ambos culminan en el silencio, que es la inefabilidad del mundo. José Carlos Becerra y Octavio Paz coincidieron y se reconocieron.

Bibliografía

- Becerra, José Carlos, *El otoño recorre las islas*, México, Editorial Era, 2002.
Beristáin, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 1989.
Paz, Octavio, *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 194.

Addio*

NÉSTOR BRAUNSTEIN |

Después de oír y ver no pocas óperas llegué a la conclusión de que con harta frecuencia eran un largo espectáculo que conducía a la palabra final: *addio*, dicha en diferentes idiomas según el compositor. Me toca ahora decir lo mismo acerca de las vidas humanas comenzando por la mía propia.

¿Cómo decir “adiós” a una vida que se acaba? Sé que lo habitual, lo regular, lo normal, es esperar la muerte que debe ocurrir como consecuencia de una enfermedad o un accidente en un proceso de duración variable. Entiendo que se considere extraño, patológico incluso, que un ser humano se suicide en un momento determinado con plena conciencia de las razones y circunstancias de su acción. Por supuesto que, siendo quien he sido y sigo siendo, lo de “plena conciencia” es una expresión ambigua, hasta irónica, al tomar en cuenta la participación del inconsciente en todo acto y especialmente en el definitivo del pasaje de la vida a la muerte. (“El inconsciente no conoce la muerte ni cree en ella”).

En mi caso, dejo la vida bajo protesta pues la amo (*Death? I'm strongly against it*). Puedo decir que no soy yo quien se aparta de la vida sino que es la vida la que pérfida, obcecadamente, se aparta de mí. Vivo la situación con tranquilidad, sin angustia, sin sensación de “cansancio” o tedio. Compruebo la progresiva e irreversible declinación de mis capacidades vitales. Consulté la opinión de muchos especialistas y me sometí sin objeciones a todo tipo de pruebas para objetivar el estado de mi organismo. La acumulación de diagnósticos sobre mi condición cardiovascular, respiratoria, renal, locomotriz, neurológica, dérmica, etc. era aplastante. Encontré en mis médicos una respuesta reiterada, encaminada a darme ánimos: “Sí; sus órganos están mal pero no tiene que olvidar que, dada su edad, con más de 80 años, puede seguir viviendo aunque no haya medios para mejorar lo que está fallando”. Sigo al pie de la letra, fielmente, las prescripciones que he recibido. Mis médicos son muchos, todos excelentes, coordinados por la internista, Dra. María del Pilar Brito de quien me despidió agradeciendo su amistosa atención.

No puedo sino aceptar los veredictos de la ciencia. Reconozco que, en muchos aspectos, mi condición es, por ahora, privilegiada: no tengo dolores ni procesos progresivos que preanuncien una fecha aproximada del momento de mi muerte. Es verdad que ese cuerpo y esa mente (permítaseme el dualismo), que estuvieron a mi servicio durante estas décadas me piden ahora que invertamos la relación: soy yo quien debe ocuparse de ellos. Todos mis amigos se despiden de mí con la frase “*Cuidate*” porque saben de la precariedad de la vida a esta edad y aun más cuando conocen mis males.

“Mis amigos”: ellos. Muchos, maravillosos, afectuosos, siempre presentes, dispersos en varios países, dispuestos a auxiliarme como yo a ellos cuando se requiere. No estará ninguno junto a mí en el momento definitivo pero me encargo de hacerles llegar esta carta de despedida. También a mi familia: Clea, mi hija, heredera universal de mis bienes según el testamento firmado en Barcelona en 2020, mi hermana, mis sobrinas y su descendencia. Creo haber hecho y dejar dispuesto lo necesario para que puedan solventar las necesidades materiales según sus propios criterios y valores.

En pocas palabras, no estoy solo, no estoy “deprimido” y mucho menos melancólico. He vivido y seguiré viviendo los días hasta que esta carta, aun sin fecha, sea despachada, según la regla que me he impuesto como un mandato, especialmente después del comienzo de la pandemia en 2020: *Carpe diem*. Tomé muchas disposiciones para prevenir el contagio pero no dejé de viajar cuanto he podido desde entonces. He asistido a cuantas óperas, exposiciones, conciertos, cines, templos, conferencias presenciales, etc., tuve ganas y oportunidad de ir, sintiendo que era comprensible aunque poco sensata la posición de los muchos que, por todas partes, dejaban de vivir para vivir. Con frecuencia me sentí imprudente pero, a la larga, creo que tenía razón, sin negar el buen juicio de quienes optaban por la protección máxima que daba el aislamiento. Sabía que, dadas mi edad y vulnerabilidad, no podría sobrevivir a la infección aunque, dado el caso, no me importaba mucho morir según la divisa de Horacio pues ya estaba “amortizado”: nada podía reclamar a la vida, nada podía la vida reclamarme a mí.

Con pocas excepciones, desde fines del año pasado, dejé mi práctica con analizantes y supervisandos a sabiendas de que sería traumática la interrupción prevista por mí pero dejada al azar de una noticia recibida por correo desde una distancia transoceánica. En los últimos años he perdido a seres queridos, muy queridos, a la vez que reforcé los lazos con viejas y nuevas amistades.

Fueron también años en que recibí tres homenajes que agradecí y sentí, no inmerecidos pero sí inesperados, pues eran sorpresivos y sorprendentes ya que no los había buscado: el doctorado honoris causa de la Universidad de

Xalapa, Veracruz (2020), la invitación para pronunciar la IL Conferencia de homenaje al fundador del psicoanálisis en Bergasse 19, en el Museo Sigmund Freud de Viena (2021) y el ofrecimiento para escribir el texto de apertura de la sección en español del *European Journal of Psychoanalysis* (2022). A la generosa invitación del Museum Sigmund Freud debí renunciar en noviembre pasado pues tenía ya las indicaciones de que mi condición física me impediría para entonces (justamente cuando escribo estas líneas, en mayo de 2022) viajar, pronunciar la conferencia y discutir su contenido hablando en lenguas que no domino; el Museo aceptó mi renuncia por motivos de salud pero mantuvo la nominación. El ensayo para el *E.J.P.* ("El psicoanálisis en lengua castellana") fue escrito y está listo para ser publicado este año.

Vuelvo al tema del suicidio que tan frecuentemente se presta a diagnósticos salvajes, a interpretaciones desbocadas o descabelladas, a descalificaciones apuradas sin prestar oídos a las razones que conducen a esa determinación, a olvidar incluso los antecedentes del suicidio asistido pedido por Freud en la primera entrevista con su médico en 1928 y a recordar el consentimiento de este (Max Schur) cuando llegó el momento en que lo pidió en 1939. A olvidar también lo que pocos se atreven a manifestar, como si hubiese en ello algo vergonzante, el hecho de que Lacan se dejó morir por negligencia voluntaria una vez que él mismo se diagnosticó una enfermedad que podía curarse médicamente pero se negó a recibir cualquier tratamiento (o, tal vez, según muchos testimonios, por notar con precisión los trastornos neurológicos que acompañaban a su declinación física y mental desde 1979). Es ignorar los argumentos éticos de los muchos partidarios de la "muerte digna", de la eutanasia y del suicidio asistido. No se trata en esos casos de un triunfo de la "pulsión de muerte", siempre tan cómoda y a la mano para descalificar al suicida como sucede en las religiones monoteístas y en el psicoanálisis que *no* es un derivado de ellas. El llamado "pasaje al acto" es, en muchos casos, afirmo que también en el mío, una decisión soberana del sujeto que se opone a la muerte pasiva, consensual, esa que el mundo acepta sin chistar. Una acción frente a un impasse, no un homicidio por "vuelta contra sí mismo" sino una manifestación suprema de la pulsión de vida, de inscripción indeleble de la libertad que nada sería sin la posibilidad de decir "hasta aquí".

¿Habrá que repetir que el organismo solo quiere apropiarse de su camino hacia la muerte, *eigenes Weg zum Tod*? ¿Hay que recordar el texto de 1915 cuando Freud evocaba el adagio de Vegetius: *si vis pacem para bellum* y lo transformaba en un lema rector, comparable al *carpe diem* horaciano que es: *si vis vitam para mortem*? (*Wenn du das Leben aushalten willst, richte*

dich auf den Tod ein). ¿Qué otra cosa es vivir sino anticipar y apropiarse del camino hacia la muerte?

El suicidio premeditado, decidido en diálogo con otro u otros capaces de escuchar y deliberar con el sujeto que resuelve quitarse la vida sin esperar lo que el destino le depare, es un acto pleno de sentido; no el abandono ante un impulso irracional, un “pasaje al acto” como con frecuencia se le nombra en los casos trágicos.

Sabemos de las dos formas paradigmáticas de la muerte elegida: la cristiana que acaba en dolores insoportables y en una reclamación al padre (*eli eli*) y la socrática de quien bebe la cicuta sin amargura, sin reclamaciones, sin quejas, rodeado del círculo de amigos y discípulos. Busqué vanamente la frase en la *Apología* o en el *Fedón* de Platón pero fue el uruguayo José Enrique Rodó quien la adscribió a Sócrates: “Por quien me venza con honor en vosotros”. El del filósofo fue un suicidio forzado por la polis pero bien podía evitarlo llevando, decía, sus huesos y tendones a Megara o Beocia. Eligió su propio camino preparándose para “soportar la vida” y acabarla con serenidad (*Gelassenheit*).

¿En mi decisión? Diré, digo, que me he ganado el derecho a morir a mi modo, de manera incruenta, en Barcelona, la ciudad que amo por sobre cuantas he conocido, en el momento que he elegido, pudiendo haberlo anticipado o postergado, en soledad para que nadie pueda ser acusado de haber participado en una acción que, pese a recientes modificaciones legales, impide la acción directa e impone trámites burocráticos que estorban la voluntad del suicida. En 2019, en México, compré legalmente a un veterinario el fenobarbital que hoy ingiero. (Los animales pueden ser muertos (*killed*) por los humanos sin que ello sea delito; los médicos no pueden prescribir barbitúricos ni los farmacéuticos venderlos). El pequeño frasco está en mis manos desde hace mucho tiempo, tanto como bien sabía que no me precipitaría a usarlo. ¿Cuándo? No cuando se me antojase sino cuando la prueba de realidad me impusiese ciertas líneas rojas que no me permito rebasar: el no reconocimiento de lugares, gentes, y espacios, la pérdida de la facultad de gozar del arte, del conocimiento del mundo en el que vivo (política, social, económicamente), la autonomía para aprovisionarme de lo que necesito pues vivo solo; me rehúso a depender de alguien para que se ocupe de lo mío, ¡horror de los horrores!, ser trasladado a una residencia para ancianos donde esperaría pasivamente el final en medio de horarios y compañías impuestos, dolores o huesos fracturados. En los últimos meses he sufrido caídas de las que me repuse pero que llevaron al diagnóstico neurológico de parkinsonismo vascular; mi motricidad, especialmente de las manos, está muy limitada (no puedo, sin recurrir a pinzas,

abrir una botella de agua); hasta ahora he podido caminar libremente pero no puedo imaginarme viajando ni siquiera en AVE a Madrid donde tan feliz me sentiría. He dado las autorizaciones necesarias para la disposición de mi cadáver y la dispersión de mis cenizas, agradeciendo a los buenos amigos que las ejecutarán sin rituales fúnebres.

¿Qué he tenido hasta el día de hoy? El goce de la vida con aceptación de los malestares de la ancianidad: he podido leer y entusiasmarme con las nuevas ideas o con el humor swiftiano de lo que escribe mi hija, sufrir la pesadilla de la historia de la que no podemos despertar, asistir a manifestaciones artísticas, disfrutar de amistades, sabores, sonidos, paisajes, visiones, películas, y, pese a todo, seguir escribiendo, no con la facundia de mis mejores años, luchando con las palabras, cometiendo infinidad de *typos* que obligan a interminables correcciones en lo que ahora puedo entender, desde dentro, como el *late style* (Edward Said), ese estilo tardío de los escritores viejos. Aun me espera una última revisión de esta carta de adiós antes de ponerle una fecha esperando que la fecha no se adelante a la firma y al *send* en el *mail* del ordenador.

Nada cabe agregar: como escribí en 1990 (*Goce*), el suicidio es la forma más rotunda de la a-dicción. De ahí el obligado paso a la escritura aquí rubricado con mi signatura.

Barcelona, 7 de septiembre 2022

*Néstor Braunstein (1941-2022)

ANTONIO MARQUET | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

El miércoles 7 de septiembre de 2022 falleció en Barcelona el Dr. Néstor Braunstein, profesor en numerosas instituciones en el mundo de las que hay que destacar el CIEP, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la Casa del poeta, en donde dio una serie de clases magistrales, es especial, sobre *Moisés y Aron*, la ópera de Schoenberg.

Braunstein alcanzó muchos reconocimientos: el doctorado Honoris Causa de la Universidad Veracruzana, al que asistimos en transmisión desde el Consulado de México en Barcelona (2021). El Museo Sigmund Freud lo invitó a pronunciar la 49ª Conferencia magistral en mayo de 2022: "It would be a great honor and pleasure for us to welcome you in May 2022 as the honorary speaker of the 49th Sigmund Freud Lecture in Vienna..."¹. Aparecerá póstumamente el texto de apertura para el *European Journal of Psychoanalysis*. Además de las reediciones y traducciones de sus obras al francés, inglés portugués...

Su obra no se limitó a enseñar y escribir. Un acto político inolvidable fue la adopción de un niño palestino muerto en la Casa Refugio Citlaltépetl.

Fue justamente en la Maestría en Teoría Psicoanalítica en el Centro de Investigaciones y Estudios Psicoanalíticos (CIEP) donde lo conocí en 1990.

De acuerdo con "Addio", habría dos formas de suicidio: con dolores insupportables y recriminación al padre; la de Sócrates que acepta la sentencia. El Dr. Braunstein no murió de manera crística; tampoco socrática. Muere escribiendo; enseñando. En un acto meditado. Después de un análisis serio de las posibilidades con un equipo de especialistas, y tomando la acción más conveniente.

¹ Entre otros oradores se encuentran "Bernardo Bertolucci, Philipp Blom, Carlo Ginzburg, Mark Solms, Siri Hustvedt, Joseph Kosuth, Judith Butler, Slavoj Zizek, William Kentridge, Jaqueline Rose and Colette Soler". De acuerdo con la carta de invitación.

Braunstein se pregunta: “¿Qué otra cosa es vivir sino anticipar y apropiarse del camino hacia la muerte?” recordándonos que es preciso tener una trayectoria para el momento final. En eso consiste la vida, no en su negación, sino en la conciencia activa de su transitoriedad, de su pasaje, creando y asumiendo el camino. De esta manera afirma: “me he ganado el derecho a morir a mi modo, de manera incruenta”. Siendo el fenobarbital, la sustancia que ofreció otra forma de vida.

Sentimos su muerte no porque Braunstein haya tomado esa decisión cuyos argumentos comprendemos. Respetamos la determinación. Néstor Braunstein se condujo siempre como un maestro de gran talla incluso en la muerte, en la elección de su fin.

Tomó esa resolución, logró su cometido. Su explicación es clara, con premisas de peso; es persuasiva. Además, tuvo la fortuna de acometerlo haciendo lo que más deseaba. Murió escribiendo. Murió pensando, argumentando, sosteniendo una causa. Murió obsequiándonos con esa cortesía fina y sincera que mostró en vida.

La epístola final², “Addio”, es una pieza, *chef d’oeuvre*, que renueva un género que creímos fenecido ante el embate del tuitter y la miriada de apps. Es una epístola, para el lector dolorosa y profunda, que debe colocarse al lado de *La respuesta a Sor Filotea*. En primer lugar, por la defensa de los derechos humanos (en este caso el derecho a morir). En segundo lugar, por el derecho a la vida intelectual. En el siglo xvii y en el xxi es en este género donde se opta por defender el vivir o morir escribiendo. Con Braunstein se traza una línea barroco-posmodernidad contra la oscuridad.

Lo que entristece al lector es que el Dr. Néstor Braunstein quería vivir. Disfrutaba de viajes, exposiciones, lecturas, cines, congresos, conciertos, la buena mesa, la conversación... y un largo etcétera. Tenía “el apetito por el saber, por la belleza, por las sorpresas que nos depara la trayectoria de nuestros compañeros en la ruta”.

Acongoja la decadencia del cuerpo, “aplastante”. ¿Cómo es posible que Néstor Braunstein llegara a no poder abrir un frasco sin una pinza para lograrlo? Él que abrió a los nutridos auditorios en los que pronunciaba sus cátedras, ponencias, conferencias magistrales, a vastos horizontes; él que destapó los sentidos, desde nuestros poros para sentir y drenar represiones hasta nuestras

² Braunstein cultivó el género epistolar: cabe mencionar que desde el año 2000, anualmente nos regalaba una epístola (en espera de editor). La última, la de 2022 señalaba en su tercer párrafo que “cuando la luz está próxima a extinguirse... su brillo es mayor”, frase que bien podría servir de epígrafe a este texto.

arterias para mejor circulación del torrente; nuestra nariz para respirar a pleno pulmón; nuestros ojos a nuevas perspectivas (por ejemplo, los ángeles de Xavier Marín). ¿Cómo es que Néstor Braunstein se cayó varias veces? ¿Es posible? Él que no hizo en vida sino levantar desde escuelas; seminarios; programas editoriales, congresos; cursos; traducciones, programas con invitados de primerísima que eran sus amigos; sus lectores; sus admiradores. Personalmente recuerdo a Zizek disertando sobre ópera alemana e italiana; a Marta Jerez dictando seminarios... a tantos más, cuya lista será preciso elaborar. Las redes que erigió de pensadores que pasaron por México no son pequeñas. La Ciudad de México se convirtió por él en un centro cultural de visita obligada, entusiasta.

La rica vida cultural que animó y alimentó en México es una labor sin parangón: dejó una gran estela. Trajo a México mucho, muchísimo más de lo que se repite limitándose al psicoanálisis lacaniano... Néstor Braunstein no es solo el argentino que se exiló por amenazas de la dictadura. Es un chilango que hizo lo que ningún profesor, pensador, filósofo, historiador, psicoanalista, literato... Fue aquí en la Ciudad de México donde su labor floreció; donde publicó y logró hacer más que en cualquier otra latitud. Todo lo compartió incansable, generosamente. No a manos abiertas, sino a entrañas abiertas, consciente de que:

Somos todos el escenario de la eterna lucha entre Eros y Tánatos, entre la creación y la destrucción. Los enemigos están a la vista y tienen formas mutantes: el virus, el fascismo, el ecocidio.

Sí, lo lloramos mucho. Lo lloraremos siempre. Porque la pérdida es enorme.

Personalmente lo he extrañado como lo he pensado en cada una de las cosas que hago y haré. Escuché hace un par de semanas un concierto de OFUNAM, transmitido por TVUNAM (21 de agosto). Le escribí para compartir con él, el gusto de haber descubierto a un compositor argentino, Daniel Freiberg. Esperaba que me contara que también lo conocía personalmente y que le encantaba esa nueva versión de ese concierto de clarinete, ahora transcrito para trompeta por Pachó Flores.³ No respondió y eso me inquietó porque siempre lo hacía. No atendí a esa llamada.

Quería enviarle fotos de las exposiciones que veía (dos de Betsabé Romero en el Museo de la Ciudad y en el el Centro Cultural Obrera; la de Cau-duro en San Ildefonso; la de Sabores en el Munal, la de Antinoo en el Museo

³ <https://music.amazon.com.mx/albums/B0B7BX83F1?ref=dm_sh_mceLr5N7Z1ho0E2WAVigh13ub>.

de San Carlos; en el Museo Tamayo... que fotografié para él). Deseaba llevarle a Barcelona, a donde me invitó varias veces, el último libro que presenté en el Bar Marraquech, *Dragas en rebeldía*... que pretende transmitir a las dragas lo que Néstor Braunstein me inculcó: el hondo valor político de estas acciones en la diversidad; desde la diversidad, como lo afirmó en la presentación que hizo de mi libro *Mester de jotería* en el auditorio de la Rosario Castellanos del FCE.

Néstor Braunstein muere con la dignidad y la grandeza inconmensurable con la que vivió. Aunque vive en nosotros, en nuestros actos; en sus lectores que seguirán estudiando *Psicología: ideología y ciencia*, *Goce*, *Memoria y espanto*, que presenté en la Facultad de Filosofía y Letras, *La memoria, la inventora*...

Quería yo que supiera Néstor Braunstein del cambio de título de mi nuevo libro: *Une tu voz a mi voz*. El título es una invitación... a él, y a quienes fuimos sus discípulos, a unir nuestras voces porque tenemos algo único y poderoso; algo grande, infinito e inverbalizable: su enseñanza; su apertura; su vigor intelectual; su sabiduría y conocimientos; su prodigiosa memoria, su tenacidad e integridad; su entereza, ética y disciplina.