

1115

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

SEMESTRE I, 2008 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

30

La imaginación siempre empieza
donde la inteligencia termina

La Generación de Medio Siglo I

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA

Casa abierta al tiempo

V

VOL. 30

CSH
División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE
LITERATURA
30

Semestre I, 2008

A los compañeros de la Generación
"Medio Siglo", Facultad de Derecho
de la UNAM: La esperanza de
un México mejor...

C.F.

La Generación de Medio Siglo I

Coordinadores editoriales

Carlos Gómez Carro
Alejandra Sánchez Valencia

 *Humanidades*



DIRECTORIO

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General
Dr. José Lema Labadie

Secretario General
Mtro. Luis Javier Melgoza Valdivia

Unidad Azcapotzalco

Rector
Dr. Adrián Gerardo de Garay Sánchez

Secretaria
Dra. Sylvie Turpin Marion

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Director
Dr. Roberto Gutiérrez López

Secretario Académico
Mtro. Gerardo González Ascencio

Jefe del Departamento de Humanidades
Dr. José Ronzón León

Coordinadora de Difusión y Publicaciones
Dra. Elsa Muñiz García

Consejo Editorial
Carlos Gómez Carro
Oscar Mata Juárez
Alejandra Sánchez Valencia

Coordinación editorial del número
Carlos Gómez Carro y Alejandra Sánchez Valencia

Distribución
María de Lourdes Delgado Reyes
Tel. 5318-9109

2008 © Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Humanidades, Área de Literatura
Edificio H-O, 2º piso, Tels. 5318-9440 y 5318-9441
Coordinación de Difusión y Publicaciones
Edificio E, Salón 004, P.B., Tel. 5318-9109
Link publicaciones: www.azc.uam.mx/socialesyhumanidades/
Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas,
Del. Azcapotzalco, C.P. 02200, México, D.F.

Certificado de licitud y contenido
ISSN 1405-9959

Texto de portada:

“La imaginación siempre empieza donde la inteligencia termina”
Aforismo de Salvador Elizondo, publicado por vez primera en 1969:
Elizondo, Salvador. *Cuaderno de escritura*. México, FCE, 1988.

Diseño+Producción editorial **nopase**. Eugenia Herrera/Israel Ayala
nopase@prodigy.net.mx • T/F 2166-3332
Impresión AGES. Poniente 108 #354 F, Col. Defensores de la República,
Del. G.A. Madero. México, D.F.

Impreso en México
Printed in Mexico

Presentación	9
HISTORIOGRAFÍA Y DRAMATURGIA	
La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso Leonardo Martínez Carrizales	19
Los años cincuenta y el surgimiento de la Generación de Medio Siglo en el teatro mexicano Alejandro Ortiz Bullé Goyri	39
Los dramaturgos de la Generación de 1950 Socorro Merlín	57
Algunos aspectos brechtianos en la pieza “Un pequeño día de ira” de Emilio Carballido Héctor Eduardo Ríos González	85
LAS ESCRITORAS	
El monumento literario de Luisa Josefina Hernández Severino Salazar	99
Acercamiento al pensamiento artístico de Inés Arredondo a partir de “Wanda” Rocío Romero Aguirre	107
Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el Medio Siglo Paula Kitzia Bravo Alatraste	133

LOS ESCRITORES

Salvador Elizondo: en el espejo de la escritura
Óscar Mata 157

Imagen primera de Juan Vicente Melo
Vicente Francisco Torres Medina 173

La figura del migrante en dos autores de la Generación
de Medio Siglo: Luis Spota y Carlos Fuentes
Alejandra Sánchez Valencia 185

Sabines, la poesía existencial
Fernando Martínez Ramírez 221

LOS PENSADORES

La recuperación del pensamiento nahua y Miguel León-Portilla
Carlos Gómez Carro 245

Vigencia del pensamiento de Guillermo Bonfil
en su *México profundo*
Ezequiel Maldonado 273

Luis González y González: los rostros de la historia
Tomás Bernal Alanís 303

RESEÑAS

Los temas que Carlos Valdés maneja en *La voz de la tierra*
Cecilia Colón 319

La obediencia nocturna: una novela del conocimiento
Isaí Moreno 327

FICCIÓN

Más instantáneas del mundo
Urbano Rural 333

Encuentro en el transiberiano
Christine Hüttinger 337

“El mundo era muy viejo, cuando nosotros éramos jóvenes”, escribió alguna vez Gilbert Keith Chesterton. Una sensación semejante ocurría a mediados del siglo pasado, en México, en el continente americano y en el resto del mundo. Se salía de una atroz guerra mundial, precedida por otra de alcances inconmensurables; en España, el ascenso de Franco al poder había enterrado las aspiraciones democráticas de un país que deseaba salir de un ensimismamiento de siglos y producía un exilio de muchas de sus figuras más destacadas; en México se recibió mucho de aquel exilio que, a la vez que ejerció un revulsivo en la cultura mexicana, se presentaba casi de modo simultáneo a la ya palpable decadencia de los regímenes emanados de la Revolución mexicana. Para los jóvenes mexicanos de esos días, el mundo era muy viejo y algunos intentaron renovarlo. A ese grupo de intelectuales se le ha denominado Generación de Medio Siglo.

El surgimiento no fue a partir de un manifiesto, como en el caso del surrealismo o de una postura estética, moral y filosófica, como el romanticismo, o de un acontecimiento histórico que marcara el fin de una historia, como el que aglutinara a la Generación del 98, o el de congregarse alrededor de una o varias revistas literarias y una “manera de ser”, como los Contemporáneos, sino a partir del contexto común antes advertido. De manera que no se trató de una generación sólo literaria,

sino de una intelectual y artística, que abarcó las más diversas esferas de la creación. Dentro de las artes plásticas, jóvenes como Vicente Rojo, Francisco Toledo o José Luis Cuevas; en la arquitectura, Teodoro González de León, Javier Sordo Madaleno; en la lingüística y la filología, Margit Frenk, Helena Beristáin, Antonio Alatorre; historiadores y antropólogos, como Luis González y González, Miguel León-Portilla o Guillermo Bonfil Batalla; filósofos como Luis Villoro, Jorge Portilla, y, claro, un vasto y heterogéneo conjunto de escritores, entre poetas, narradores, ensayistas y dramaturgos, Inés Arredondo, Carlos Fuentes, Emilio Carballido, Juan García Ponce, Rosario Castellanos, Jorge Ibargüengoitia, Tomás Segovia, Juan Vicente Melo, Sergio Galindo, Luis Spota, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, por indicar algunas figuras destacadas.

En el número 30 de *Tema y Variaciones de Literatura*, hemos decidido hacer un balance de algunos de sus autores más relevantes. Son todos los que están, pero no están todos los que son. De manera que no es una selección sino un corte, a través del cual, como un ojo que observa una navaja que se acerca, se hace un acercamiento que comprende evaluaciones de época, del conjunto de la obra de los autores o de cómo sus obsesiones y temas predilectos se asoman en la diversidad de sus textos.

Hemos considerado dos aspectos para distinguir a quienes conforman la Generación de Medio Siglo; los dos de carácter temporal. El primero, la edad de los integrantes, aquéllos nacidos entre 1921 y 1935; el segundo, la circunstancia de que la aparición de su obra en libros haya comenzado en la década de los años cincuenta del siglo pasado. Este último criterio nos permitirá incorporar en el próximo número dedicado al mismo tema, al menos, a dos figuras de enorme relieve. Juan Rulfo, cuya breve obra tiene dimensiones universales, y a Elena Garro, quien suele ser considerada, después de Sor Juana, la mejor escritora mexicana de cualquier época y generación.

De cualquier modo, existen un conjunto de elementos que aglutinan el quehacer de esta generación, más allá de coincidencias temporales. La Revolución mexicana había gestado, con su aparatosa presencia, un acomodo de la inteligencia mexicana frente a una realidad que buscaba ser explicada. La llamada “Novela de la Revolución mexicana”, y la poética y dramaturgia que surgió a partir de aquel acontecimiento, fueron más que un propósito intelectual, una exigencia de situar un pensamiento y un arte que evocara la “novedad de la patria” con alguna fidelidad. Con la Generación de Medio Siglo, la realidad pasa a ser un mito, un simulacro de sí misma (sus miembros, o contendientes, cumplen con el anhelo de ser “contemporáneos de todos los hombres”). El lenguaje se asume no como el instrumento de revelación, sino como la revelación en sí; un lenguaje que inventa la realidad, su realidad, y la articula. Entre el lenguaje y la realidad se produce una erótica, o mejor, una seducción, en donde el lenguaje la inventa. Escritores como Salvador Elizondo experimentan más con el lenguaje que se observa a sí mismo que en desmenuzar historias, novelas en las que no pasa otra cosa, excepto el lenguaje; Carlos Fuentes se sitúa en un ring, en donde es necesario golpear a la lengua española para obligarla, desde su pesadez barroca, a nombrar el mundo moderno; Inés Arredondo se arriesga a indagar en los placeres del incesto; Tomás Segovia se afana en desnudar la realidad y penetrarla con palabras, palabras que llaman a otras palabras y recrean una realidad paralela que se vuelve un nuevo reconocimiento del mundo y, en especial, del cuerpo femenino; Juan Vicente Melo inventa un estilo que se solaza en su propia presencia; Juan García Ponce desgaja lo impronunciado en el placer de verse, como Elizondo, contemplándose leyendo una novela erótica. El erotismo como instrumento del conocimiento, y del lenguaje, se vuelve una presencia consistente y “natural” dentro de esta generación; el camino corto que se elige, ahora, para nombrar

el mundo y el lenguaje que lo enuncia, lo cual, en nuestro medio, es, en gran medida, una saludable novedad; el sexo deja de ser lo vedado, lo ignoto, y se convierte en el camino a la otredad de lo mismo. El erotismo, que había sido siempre marginal en nuestro ámbito cultural, de súbito se convierte en su centro, en su pregunta, y en el instrumento privilegiado de revelación de la estética verbal, conceptual y plástica en la que se envuelve el vértigo de una generación intelectual que se lanza a un vacío tan profundo como el cuerpo cifrado y femenino de una realidad que busca ser seducida, y lo es.

El número inicia con el artículo de Leonardo Martínez Carrizales “La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso”. En éste, el autor nos advierte que dicha generación “se convirtió en una categoría de conocimiento y en una fórmula del discurso”. Al corpus lo conforman los ejes cronológico (los escritores nacieron entre 1920 y 1935, y su obra dominó, de acuerdo a Martínez Carrizales, el escenario cultural mexicano de 1950 a 1970, aproximadamente), y el de los lugares comunes (la crítica a las políticas empleadas en el país), así como el ambiente urbano, profesional e intelectual que le dieron a una diversidad de intelectuales apartados entre sí, un marco referencial que los identifica.

En “Los años cincuenta y el surgimiento de la Generación de Medio Siglo en el teatro mexicano”, Alejandro Ortiz Bullé Goyri presenta una panorámica de lo ocurrido en el mundo del teatro (autores, directores, actores), a raíz de la “gestación de nuevos horizontes expresivos”. En su artículo señala cuán importante fue la “recia personalidad” de los participantes, independientemente de las condiciones políticas y económicas del país. Muchas de las prácticas teatrales en años posteriores tuvieron su origen en las escuelas y enfoques de ese momento.

En “Los dramaturgos de la generación de 1950”, Socorro Merlín enfoca la mirada a la ciudad de México de esa época

y la promesa de su cosmopolitismo una vez transcurridos los años de la postguerra. Señala cómo fue semillero de seis exponentes que resignificaron el teatro mexicano: Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, Rosario Castellanos, Jorge Ibargüengoitia y Héctor Mendoza, dramaturgos instalados en el acontecer mexicano y en escenarios ubicados en ambientes inusitados: vecindades, cárceles, fuentes de soda, etcétera.

En “Algunos aspectos brechtianos en la pieza ‘Un pequeño día de ira’, de Emilio Carballido”, Héctor Eduardo Ríos González se suma al interés por el prolífico dramaturgo. Con su análisis, el autor señala cuál fue el influjo de Bertolt Brecht en Carballido y cuál la postura de éste respecto al teatro épico. Si bien es cierta la influencia, también es cierto que el dramaturgo toma una sabia distancia a la que añade “metaficción y sugerencia”, características que enriquecieron la creación del teatro mexicano.

En “El monumento literario de Luisa Josefina Hernández”, Severino Salazar dibuja más a la novelista que a la dramaturga. Treinta años de novela psicológica en que se dedicaría a “la exploración de dramas interiores en que se debaten personas al parecer comunes y corrientes” pero que en su cotidianidad habitan mundos sórdidos, de traslape con la fantasía y que demuestran que pese a que sólo 16 de sus novelas fueron publicadas, la autora tenía un proyecto sólido y perfectamente concebido. Se desconocen las obras escritas en la década de 1990; sin embargo, ello no impide la develación de esa magna obra visualizada por Salazar.

“Acercamiento al pensamiento artístico de Inés Arredondo a partir de ‘Wanda’” por Rocío Aguirre es una deliciosa invitación al mundo que levita entre la oralidad y lo escrito. La autora, ubicada en uno de los cuentos que menor consideración ha recibido de los críticos, demuestra mediante su análisis que para llevarlo al cabo fue necesario considerar la obra completa de Arredondo (sus tres libros de cuentos y la tesis de

maestría). El cruce de las ideas expuestas en su ensayo con las preguntas constantes y existenciales que se hacía Arredondo, como “¿qué es la pureza y qué es la prostitución?”, ayudan a Aguirre a develar el sentido críptico de “Wanda”.

Paula Kitzia Bravo Alatríste en “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo” rescata la importancia del género fantástico en plena Generación de Medio Siglo. Nos habla de la necesidad que tuvieron las ocho autoras de las que trata en su artículo por hallar otra realidad, la que ocurre en el mundo cotidiano pero que perturba por inexplicable, secreta y siniestra.

Oscar Mata nos propone en este volumen una de las mejores imágenes que podemos encontrar de Salvador Elizondo. El título: “Salvador Elizondo: en el espejo de la escritura”. Y sí, la literatura del escritor se parece tanto a un espejo que lo último que le ocurre a su personaje —el escritor mismo— es reconocerse en su propia imagen. Imagen caligráfica, onanismo verbal “que una y otra vez se vigila, se descubre y se observa en el espejo de su escritura”. La obra de Elizondo parece reducirse a un ensueño —a un empeño— que, como ante dos espejos opuestos —el del escritor y el del lector— se multiplica al infinito: el escritor que se mira en el acto de escribir, y que aquello no es más que el ejercicio propio de la verdadera literatura: “arte dentro del arte”.

A Juan Vicente Melo se le ha encasillado como un escritor de culto. Una soberbia técnica narrativa que se solaza en contarnos la misma historia de amores fracasados y de personajes equívocos. Vicente Torres en “Imagen primera de Juan Vicente Melo” nos habla de esos desvelos estériles que atraviesan la obra del escritor veracruzano: la vida miserable, el fracaso del amor y la pareja, la opaca vida interior, la inaccesibilidad de lo sagrado. “Beatriz es sólo un sueño”, nos dice Torres, en Melo. O una melodía, un réquiem en donde la forma triunfa sobre unas flores muertas.

Como si cada historia contuviera la historia del mundo, Alejandra Sánchez Valencia nos recrea las propuestas narra-

tivas de Luis Spota (*Murieron a mitad del río* de 1948, “novela testimonial” en tanto que Spota “tuvo la experiencia de ser un indocumentado” y Carlos Fuentes (*La frontera de cristal*, espléndida novela armada en nueve cuentos y publicada en 1995) acerca de esa gran diáspora mexicana que ha sido la de los “mojados”. Dos libros, y la eterna condición del exiliado y su búsqueda del origen. Con rigor analítico, Sánchez Valencia emprende la diversa percepción que nos proponen los dos autores acerca de los migrantes mexicanos, en dos obras apartadas por 47 años en el tiempo, pero que, a la vez, se hunden de un modo sorpresivo, y mítico, en ese gran “hipotexto de las diásporas” que es la *Biblia*. Dos mundos, el mexicano y el norteamericano, y dos estilos, el periodístico de Luis Spota, y el de un narrador nato, como lo es el de Carlos Fuentes.

La poesía de Sábines, de manera singular, se engarza con su vivencia cotidiana, por ello, Fernando Martínez (“Sábines, la poesía existencial”) nos presenta una semblanza del poeta que a la vez es una confesión de la vida del escritor chiapaneco y su enlace con su obra poética. Decía Paz de Sábines: “Jaime Sábines se instaló desde el principio, con naturalidad, en el caos. No por amor al desorden sino por fidelidad a su visión de la realidad”. Apunta Martínez: “Escribía poesía de manera natural, porque es lo que sabía hacer”. En tanto, Sábines decía de sí mismo: ‘El poema es así, el testimonio de las horas del hombre sobre la tierra’.

El pasado suele ser una invención tan activa como el futuro. La identidad, o su búsqueda, suele ser uno de sus más enérgicos motores. Miguel León-Portilla ha encaminado sus obsesiones en la restauración de las claves del pensamiento de una de las civilizaciones más originales de la historia humana, la nahua. Carlos Gómez Carro en “La recuperación del pensamiento nahua y Miguel León-Portilla”, procura insertar los hallazgos del nahuatlato más importante de nuestros días, dentro de un diálogo cultural, ahora extraviado, entre aquella civilización y la occidental que predomina en el México contemporáneo.

Ezequiel Maldonado en “Vigencia del pensamiento de Guillermo Bonfil en su *México profundo*”, confronta la percepción de Bonfil Batalla de dos Méxicos que constituyen proyectos político y culturales diametralmente opuestos: “El México imaginario”, que concibe a Occidente como la única herencia aceptable del país, y el que el autor denominó “México profundo”, la civilización que pervive como herencia de la cultura mesoamericana y que aún se encuentra arraigada entre la población indígena de la nación. Frente a los límites de una sociedad occidental agotada, Maldonado ve en el ideario de Bonfil Batalla una respuesta digna de ser considerada como genuina alternativa de los dilemas culturales y sociales en los que se debate el México actual.

La “microhistoria”, que igual podemos llamar la historia patria, era para Luis González y González, de acuerdo a Tomás Bernal (“Luis González y González: los rostros de la historia”), “una historia que se regodea con la plática sincera y desinteresada en la banca del jardín o en los portales”. Tal concepto fue la máxima creación del historiador, si nos atenemos a lo que discierne Tomás Bernal en su ensayo: Intelectual firmemente arraigado en la Generación de Medio Siglo, resulta imprescindible para comprender el quehacer histórico de México. Pues Luis González y González veía el país, a partir de su peculiar enfoque de la historia, como un mosaico cultural en donde “sólo la historia local puede descubrir” la verdad histórica de la nación.

Cecilia Colón nos entrega una reseña de la novela de Carlos Valdés *La voz de la tierra*. Más que una novela de la Revolución mexicana, es lo que Carlos Fuentes denominaba la mitificación de la Revolución mexicana, lo que él mismo plasmó en algunas de sus primeras obras y Rulfo en su *Pedro Páramo*. Valdés, nos dice Colón, emplea los recursos del “realismo mágico” rulfiano, para contarnos una historia de traiciones e ideales, que podría situarse igual en un tiempo intemporal, pues es la historia de la condición humana, contada por un anciano a otro anciano.

La obediencia nocturna es la novela de Juan Vicente Melo que Isaí Moreno nos reseña. Una novela de conocimiento, nos advierte; más aun: una novela de reconocimiento. Un conocimiento que, como la obra misma, se encuentra velado. Podría decirse que para Melo el conocimiento está cifrado en Beatriz, como en Dante o en Borges. Una Beatriz que, como el narrador de la novela, sólo podemos evocar.

A los trabajos de investigación agregamos los textos de ficción de dos autores: Urbano Rural suma a nuestro saber otro par de “instantáneas del mundo”. En la primera, un hombre contagiado de una paranoia incontrolable busca consuelo en una aseguradora que lo proteja, incluso de lo improbable. No cesa hasta advertir que lo único seguro es asegurarse de las aseguradoras. En la segunda “instantánea”, su protagonista une los dos sentidos de la palabra escatológico. Su carácter religioso o místico, y el inmundo. De hecho, el personaje transita, en su ansiedad existencial, del trasmundo al inmundo.

El relato de Christine Hüttinger “Encuentro en el transiberiano”, a través de su personaje central nos propone una llamativa reflexión acerca de la alteridad, en el inconmensurable escenario ruso por el que transita el tren transiberiano. Rodeada de dramáticos escenarios naturales en contraposición al estrecho mundo del *coupé* compartido con su pareja y un pasajero local, contrapone la visión que de sí tienen los rusos y cómo se presentan a los forasteros. Y todo esto a propósito de quién es ella y quién fue; la retrospectiva de su vida y su pueblo que, a fin de cuentas, tiene cierto aire de la nueva atmósfera, tal vez porque, después de todo, tanto lugares como personas se parecen: la alteridad es un recordatorio de nuestra identidad.

No nos queda sino agradecerle a cada uno de los colaboradores del número que, como pretendía Adorno, iluminan un fragmento de esa ilusión de la realidad llamada literatura, y en este caso, de aquella gestada por la Generación de Medio Siglo mexicana. Un par de agradecimientos finales. A

Myriam Rudoy, quien realizó las gestiones necesarias para incluir las líneas aportadas por nuestro compañero y amigo Severino Salazar; otro, para la editorial Alfaguara, quien a través de su editor, Ramón Córdoba Alcaraz, hizo posible que contáramos con los textos autógrafos de Carlos Fuentes* para la ilustración del número.

CARLOS GÓMEZ CARRO
ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA

UAM-AZCAPOTZALCO
JULIO DE 2008

* Fuentes, Carlos (2003). *La silla del águila*, México, Alfaguara.

LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO.

TESIS HISTORIOGRÁFICA SOBRE UNA

CATEGORÍA DEL DISCURSO

Leonardo Martínez Carrizales*

I. La generación como *lugar de la memoria* y *lugar retórico*

[En el pasado reciente de la crítica y los estudios consagrados a la cultura mexicana, la “Generación de Medio Siglo” se convirtió en una categoría de conocimiento y en una fórmula del discurso tan aceptadas y difundidas como ocurriera en otro tiempo con las relativas al “Ateneo de la Juventud”, la “Generación de 1915” o “Contemporáneos”, por sólo citar algunos ejemplos. Tal y como sucede con estas denominaciones –verdaderos principios organizadores del entendimiento, el discurso histórico y, hasta cierto punto, el juicio estético–, “Medio Siglo” ha permitido a la comunidad intelectual y creadora de nuestro tiempo seleccionar y establecer, de acuerdo con un relato que se atiene al patrón cronológico de las generaciones, un universo más o menos constante de autores, libros, lecturas, valores y conductas públicas.

En este sentido, quienes han adoptado la categoría de Generación de Medio Siglo asumen, con algunos matices, el hecho de que los integrantes de este universo literario hayan nacido, aproximadamente, entre los años 1920 y 1935, y

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

hayan dominado el escenario de la cultura mexicana desde la segunda mitad de los años cincuenta hasta los tempranos años setenta. Este escenario se asienta en instituciones culturales de la ciudad de México que, sin excluir el ámbito escolar, tienden a desarrollar un sistema simbólico alternativo al aparato docente con el que cuenta el Estado mexicano, orientado a satisfacer la demanda de sectores medios, profesionales, no necesariamente familiarizados con los productos más complejos de la educación universitaria. Así es que la categoría de la cual nos ocupamos en estas páginas ha sido construida con base en indicadores urbanos, profesionales, juveniles y centralizadores en términos geográficos; indicadores que parecen duplicar en el territorio del conocimiento sobre el pasado literario de México los intereses de quienes luego de los años cuarenta tomaron poco a poco el control de los procesos simbólicos del país y han sido beneficiados por sus pautas de desarrollo material.

A estas coordenadas fundamentales se añaden los siguientes *lugares comunes* que vienen a caracterizar en el discurso a la comunidad que nos atañe: la crítica de todos los órdenes de la vida pública y artística, el aprecio de los valores estéticos de la obra de arte por encima de cualquier otra consideración de orden político y social, la originalidad y la novedad entendidos como oriente que dirige la expresión del sujeto creador, el cosmopolitismo, una inclinación a favor de los valores de la modernidad que no excluye la crítica, y el rechazo de los discursos nacionalistas consolidados gracias al influjo de la Revolución Mexicana de 1910. En estos *lugares comunes* del discurso a propósito de la Generación de Medio Siglo también reconocemos la huella de los fenómenos fundamentales del desarrollo de México impulsado por las políticas públicas de industrialización y sustitución de importaciones cuya manifestación más espectacular fue el crecimiento de un espacio urbano incluso en menoscabo del pasado agrario, tradicional, de México.

De acuerdo con este modo de plantear el problema, los discursos que cruzan en todas direcciones las zonas de la vida cultural correspondientes a los actores históricos de la Generación de Medio Siglo reivindican las categorías ideológicas y las formas simbólicas del proceso modernizador y racionalizador que ha sido constante desde el Estado Borbón hasta el Estado revolucionario, pasando por los Estados liberal y porfirista; proceso controlado por las minorías letradas en cualquiera de las figuras socialmente construidas que hayan adoptado con el paso del tiempo. Las personalidades de Medio Siglo, con todo y la retórica de liberación social y revolución política que caracteriza a algunas de ellas, pertenecen a esta órbita de la gestión cultural y en ella operan; es decir, confían sin lugar a dudas en conducir iniciativas de racionalización y modernización de la sociedad con base en los patrones que asimilan a partir de los sistemas conceptuales propios de su identidad letrada.

De este modo, y sólo por traer a estas líneas algunos casos en cuya consideración se ponen en juego los *lugares comunes* del discurso modernizador que suele acompañar a la Generación de Medio Siglo, señalemos la obra y la personalidad de narradores como Carlos Fuentes, Elena Garro, Juan García Ponce y Sergio Pitol; poetas como Rubén Bonifaz Nuño, Marco Antonio Montes de Oca, Eduardo Lizalde y Tomás Segovia; ensayistas como el propio Fuentes, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco; dramaturgos como Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández y Jorge Ibargüengoitia; directores escénicos como Héctor Mendoza y Juan José Gurrola; periodistas como Julio Scherer y Vicente Leñero; los suplementos culturales dirigidos por Fernando Benítez, etcétera. Todos ellos ingresaron en el relato historiográfico de las letras mexicanas en un horizonte predeterminado gracias a los valores que construyen la categoría de Generación de Medio Siglo. El prestigio y la consolidación de tales valores no sólo ha tenido en cuenta el trabajo de estas personalidades, de suyo estimable, sino también el auge de nociones

ideológicamente próximas que han cobrado una gran importancia en otros ámbitos del discurso; por ejemplo, el desarrollo y el progreso en el terreno de la economía; el cambio y el conflicto sociales en la sociología; los movimientos de liberación nacional, el orden internacional de la Guerra Fría y, en fin, una serie heteróclita de acontecimientos sociales que favorecieron la consolidación de una categoría del entendimiento y expresión de la realidad organizada en torno a un campo discursivo constituido por vocablos como *cambio*, *avance*, *transformación*, *juventud*, *relevo generacional*, *desarrollo*, *innovación*, *modernidad* y algunos otros términos concurrentes.

En consecuencia, “Generación de Medio Siglo” es una categoría cuya construcción lleva en sí la huella de su propia historicidad, su propia inscripción en el tiempo, pues condensa los elementos diversos de un discurso modernizador acerca de la realidad que fue plenamente inteligible en México hacia el periodo cuando se formularon en representaciones estables los acontecimientos que la categoría que nos atañe pretende recoger y exponer. Estas operaciones del discurso que ocurren en el proceso de articulación de la categoría Generación de Medio Siglo son la materia de estas páginas.

En este artículo, no quisiera incurrir en una crónica más de la llamada Generación de Medio Siglo, o de alguno de sus sectores específicos;¹ este modo del relato predominantemente

¹ Al hablar de los “sectores” de la Generación de Medio Siglo me refiero a ciertas denominaciones que, con base en experiencias artísticas e intelectuales muy específicas, señalan la convivencia de algunos personajes de la época en un tiempo y un espacio muy determinados. Así se habla, por ejemplo, de la “generación de la Revista Mexicana de Literatura”, la “generación de la Casa del Lago” o la “generación de los cincuenta”, entre otros nombres. Sin embargo, estas denominaciones ni se han generalizado en el relato histórico de las letras mexicanas, ni alcanzan a dar cuenta de una estación completa en el curso de la cultura de nuestro país. En cualquier caso, prefiero reconocer la primacía en el debate intelectual que, a mi juicio, corresponde a la categoría “Generación de Medio Siglo” en virtud de la abstracción teórica que distingue algunas de sus claves interpretativas.

descriptivo antes que analítico, anecdótico y centrado en particularidades, prima en los trabajos de conjunto dedicados al estudio de este capítulo de nuestro pasado literario. Esta proclividad por las anécdotas y los testimonios de vida se ha visto fortalecida en un entorno donde se ha vuelto habitual la historia inmediata, decididamente emotiva, drásticamente personalizada, que los propios protagonistas de la cultura literaria del periodo practican con el propósito de construirse a sí mismos en tanto sujetos públicamente inteligibles, legitimando sus puntos de vista, sus elecciones públicas y sus creencias artísticas.² Hablo de estrategias y procedimientos del discurso que construyen el *pasado inmediato*, según la feliz expresión de Alfonso Reyes, en cuya elaboración este hombre de letras empeñó tanta atención como esfuerzo. Pero así como sucedió en el caso del autor de *Visión de Anáhuac*, los procedimientos y las estrategias del discurso siempre elaboran un pasado inmediato desde un punto de enunciación sesgado, parcial, irremediamente comprometido con el interés del momento en el cual ocurre el acto del recuerdo y la escritura del recuerdo.

El pasado inmediato no sólo recupera los acontecimientos que pasaron, sino también el hecho mismo de esa recuperación.

² En el pasado reciente, los acercamientos de carácter crítico a la Generación de Medio Siglo se han multiplicado. En términos generales, estos acercamientos están fuertemente condicionados por el discurso periodístico y por el prestigio de algunos integrantes de la generación, todavía muy influyentes en nuestra institución literaria. A este respecto, las entrevistas han sido un recurso muy atendido para difundir esta clase de perspectivas críticas y testimoniales. En consecuencia, el examen crítico cede terreno frente a la divulgación de rasgos anecdóticos promovidos tanto por la influencia personal como por los documentos de corte autobiográfico escritos por los protagonistas de la época que nos atañe. El retrato de conjunto más reciente del cual tengo noticia corresponde a Armando Pereira, *La Generación de Medio Siglo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997. Este trabajo sigue la influencia dominante que la perspectiva anecdótica, narrativa y emotiva tiene sobre el conocimiento de la Generación de Medio Siglo.

Así, el peso y el atractivo del pasado inmediato en nuestros días estimula la formulación y la acreditación de varios relatos referidos a memorias colectivas diversas y dispersas, pertenecientes a comunidades restringidas, urdidas en torno a un núcleo de intereses muy específico que, en modo alguno, puede generalizarse. En estas memorias cobra un mayor peso el sujeto en detrimento del grupo; en estas formulaciones prima la personalidad, el individuo destacado en el discurso público gracias a que encarna, o dice encarnar, los valores de la comunidad simbólica dominante durante el proceso de modernización de la sociedad mexicana posrevolucionaria: la prosperidad, el talento, la inteligencia... Citemos un ejemplo a este respecto.

Cuando Carlos Fuentes se presenta a sí mismo en una de las elaboraciones del pasado inmediato más significativas con que cuenta la Generación de Medio Siglo, este escritor proyecta sobre todos sus coetáneos su experiencia estudiantil, generalizándola. Gracias a esta estrategia retórica, un dato de la biografía personal se convierte en una de las claves de la caracterización de una comunidad generacional sin otro sustento que la autoridad del sujeto enunciante:

¿Puedo, en fin, hablar de *mi* tiempo? Estos fueron los años de *nuestra* juventud. *Teníamos* todos, al iniciar la década [1953] entre los veinte y los veinticinco años. *Asistíamos, mayoritariamente*, a los cursos de la Facultad de Derecho en las calles de San Ildefonso. [...] para muchos de *nosotros* el Derecho era la puerta falsa para entrar a algo que, nebulosamente, *llamábamos* "la cultura". Muchos *estábamos* allí porque, habiendo declarado en casa *nuestra* vocación por las letras o la filosofía, *recibimos* la respuesta categórica: Te morirás de hambre. Primero haz una carrera y luego dedícate a lo que quieras. [...] Por fortuna, *nuestro* paso por Derecho coincidió con la gestión de un director combativo e imaginativo, Mario de la Cueva, un hombre apasionado de la justicia pero también de la cultura.³

³ Carlos Fuentes, "Radiografía de una década: 1953-1963", *Tiempo mexicano*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1971, p. 56. Los hincapiés

Al llevar a cabo la generalización de esta experiencia escolar, Carlos Fuentes convierte el dato biográfico de su paso por las aulas de la Facultad de Derecho en una figura retórica según la cual la parte indica el todo: su propia educación universitaria se postula como elemento constitutivo de la comunidad generacional. Ciertamente, este hecho se autoriza en el discurso en virtud del prestigio que ha cobrado la experiencia personal en los dispositivos de enunciación de un grupo en el cual han tenido lugar drásticos procesos de individualización gracias al nivel educativo que impera en sus integrantes, la índole profesional de las tareas que desempeñan y los patrones que siguen sus consumos de todo tipo llevados a cabo en un entorno urbano. En suma, el hombre de letras comienza a ser concebido hacia los años sesenta como una celebridad que se apoya y obtiene reconocimiento en los sectores medios de la pirámide social que lo han alimentado. En otras palabras, este sujeto histórico encarna las aspiraciones de individualidad y distinción propias del sector sociocultural que hemos aludido.

A este respecto, el pasado inmediato no puede ser sino una narrativa personal, con potencia para convertirse en la de un grupo socialmente homogéneo, y en modo alguno, como antaño, una narrativa de la república, del ciudadano o del Estado. En virtud del auge de los instrumentos por medio de los cuales se difunde el pasado inmediato y se acredita como un registro alternativo a los relatos historiográficos tradicionales, éstos tienden a reelaborarse bajo el influjo de estas memorias

son míos y tratan de subrayar el deslizamiento generalizador de la experiencia que va de la primera persona del singular a la primera persona del plural. Este ensayo, publicado originalmente en 1963, es el primero de los panoramas testimoniales que sobre la generación escribió uno de sus protagonistas. Bajo este punto de vista, su influencia sobre la construcción y difusión de la Generación de Medio Siglo ha sido muy significativa.

colectivas, siempre plurales, diversas y provisionales; inestables y arbitrarias; polémicas y parciales.⁴

Tal es el caso de la Generación de Medio Siglo, categoría del conocimiento y categoría del discurso postuladas con base en las memorias colectivas que algunos personajes notables situados en las coordenadas espaciales, temporales e ideológicas a las cuales hemos aludido brevemente, como Carlos Fuentes, cultivan, acreditan y proyectan cuidadosa, diligentemente, poniendo en movimiento todos los recursos a su alcance. En última instancia, y sin disminuir un ápice su valor literario, estas memorias sancionan la posición dominante que los sectores medios, profesionales y modernizadores ocupan en la estructura simbólica de México a partir de los años cuarenta, cuando las políticas públicas del Estado mexicano se apartan del sustrato agrario del país y plantean la conveniencia de auspiciar un proyecto de industrialización. Por lo tanto, el éxito de estos discursos como relatos del pasado de la cultura mexicana no sólo estaba asegurado como proyección del orden social vigente hacia los años sesenta, sino que también ha sobrevivido a la erosión del análisis crítico, pues sus claves modernizadoras han permanecido como eje del modelo político de México.

Me parece conveniente proponer una reconsideración de la categoría Generación de Medio Siglo como producto de la memoria colectiva cuya construcción ha sido responsabilidad de un grupo restringido de escritores y artistas; instrumento regulador de las operaciones históricas, el juicio estético y las formas expresivas que se refieren a este apartado de las letras mexicanas del siglo XX; categoría vigente en virtud de que tematiza las orientaciones dominantes del orden social mexicano. De acuerdo con este proyecto, sería deseable examinar los instrumentos y las circunstancias gracias a los cuales

⁴ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988 (Folio/Histoire), pp. 170-171.

esta categoría se impuso con buena fortuna en el discurso historiográfico de la literatura mexicana, articulando en torno de un núcleo muy concentrado de ideas un repertorio de obras y un catálogo de autores tan amplio como heterogéneo, cuando no abiertamente contradictorio.

Si alguna utilidad hoy puede tener la idea de generación en los estudios literarios y en la historia cultural, ésta radica en el escrutinio de la riqueza simbólica y las circunstancias sociales gracias a las que una generación se construye y se impone en el diálogo de una comunidad. Así, la generación no puede ser todavía, como lo fue para José Ortega y Gasset, una realidad biológica proyectada en el relato historiográfico; en cambio, podría ser el mapa colectivo de una estratificación de las redes de sociabilidad de una comunidad cultural.⁵ Actualmente, antes que un instrumento, la generación es un objeto del conocimiento histórico; es una categoría y un lugar retórico que nos permite investigar la condición histórica y social de las formulaciones por medio de las cuales los actores del periodo se proyectaron simbólicamente a sí mismos en el terreno común de la organización social y de los intereses colectivos.

Estamos de acuerdo con el historiador Pierre Nora cuando sugiere que un estudio de las generaciones como agentes del cambio social, bajo el supuesto de que éstas son el motor de la historia, causa eficiente del desarrollo artístico, resulta ineficaz. En cambio, una generación es una construcción ideológica, una elaboración amasada gracias a las expectativas compartidas por una comunidad, una invención del deseo compartido y un ancla de la memoria en la cual, quienes desean, se reconocen solidariamente; una generación es el producto de un discurso que proyecta en el territorio de las formas simbólicas las condiciones de la organización social en el que se articuló y difundió la idea de la solidaridad espacial

⁵ Jean-François Sirinelli, "Le hasard ou la nécessité? Une histoire en chantier: l'histoire des intellectuels", en *Comprendre le XXe siècle français*, Paris, Fayard, 2005, pp. 57-78.

y temporal de un grupo de seres humanos. En suma, para volver a la autoridad de Pierre Nora, la generación es “un producto de la memoria colectiva”, un “lugar de la memoria”.⁶ Otro historiador, André Burguière, comentó las observaciones de Nora a propósito del tema que nos atañe, con las palabras que copia en seguida:

Así se hayan proclamado a sí mismas, o hayan sido entronizadas por la opinión del tiempo, las generaciones son la proyección de una imagen retrospectiva por medio de la cual una época busca definir su singularidad, su razón de ser, y justificar su propio papel histórico. Antes que una categoría de la realidad, las generaciones son una construcción del imaginario.⁷

Los datos cuantiosos de la realidad literaria se seleccionan, se discriminan unos en menoscabo de otros, y terminan por *formalizarse* en relatos eficientes para el comercio intelectual de una comunidad histórica; durante ese proceso de selección, los relatos van recogiendo los sedimentos sociales que, pos-

⁶ Cito inmediatamente el comentario que el historiador André Burguière ha hecho sobre las proposiciones de Pierre Nora, base de las postulaciones del pasaje que da pie a esta nota: “Au lieu de s’obstiner à vouloir mesurer leur impact [el de las generaciones] sur le changement social et à retrouver en elles le moteur caché du mouvement de l’histoire, Pierre Nora a proposé récemment de les considérer comme des productions de la mémoire collective, comme des ‘lieux de mémoire’. Son étude sur les usages de la notion de génération constitue un discours de la méthode incontournable pour les historiens tenté d’analyser en termes de générations l’évolution des manières de vivre et de penser”. A. Burguière, “Les rapports entre générations: un problème pour l’historien”, en *Communications* 59 (1994), p. 16.

⁷ Cito a continuación el párrafo original de A. Burguière al respecto: “Qu’elles se soient proclamées elles-mêmes ou qu’elles aient été intronisées par l’opinion du temps, ces générations sont la projection d’une image retrospective de soi par laquelle une époque cherche à définir sa singularité, sa raison d’être, et à justifier son rôle historique. Avant d’être une catégorie de la réalité, elles sont une construction de l’imaginaire”. *Loc. Cit.*

teriormente, permitirán situar la formación de un discurso generacional en coordenadas precisas de orden espacial, temporal y simbólico. En consecuencia, la generación es una categoría que sedimenta algunos datos del pasado de acuerdo con un modo particular de ponderarlos en la experiencia personal de quien formaliza dicha categoría, pero también encontramos en ese sedimento los universos conceptuales, los valores y las formas simbólicas por medio de las cuales los datos se organizan, se difunden y se convierten en materia de apropiación efectiva. Por ello, la generación es el producto de una elaboración del imaginario social, la proyección de una imagen retrospectiva avocada en la memoria de una comunidad específica, un horizonte de enunciación desde el cual la comunidad solidaria en su propia imagen retrospectiva se expresa y aspira a ser convalidada en la imaginación de quienes reciban sus enunciados.

En última instancia, la generación es un *lugar de la memoria*, pero también es un *lugar retórico*; de acuerdo con la primera parte de la frase, la generación selecciona una parte del pasado y con el producto de esa selección construye una imagen que pretende ser el pasado en sí, una condensación del pasado con un valor de uso inmediato para un grupo social; de acuerdo con la segunda parte, es un argumento del discurso que lleva inscrito en sí mismo la voluntad de persuadir. Memoria y expresión (conocimiento y persuasión) se encuentran en la base de esta categoría.

2. El *intelectual* moderno, clasemediero, urbano y universitario

Hagamos un intento por plantear los datos básicos seleccionados por la categoría de “Generación de Medio Siglo”, así como también algunos elementos ideológicos, simbólicos y expresivos que contribuyeron, desde una fecha temprana, a precipitar este *lugar de la memoria* y este *lugar retórico* de las letras mexicanas.

Los primeros datos de la Generación de Medio Siglo que se han registrado en documentos con intención historiográfica y testimonial ocurrieron en un entorno polémico, cuando no francamente conflictivo, como conviene a un grupo que será caracterizado por su talante crítico y renovador. En términos generales, podemos describir ese ámbito de acuerdo con fenómenos de dos tipos. Por un lado, la revisión del modelo autoritario de acuerdo con cuyas pautas se había desarrollado el sistema político y la estructura social de México hasta los años 50; por otro, la reorganización del sistema literario vigente, tanto en lo que corresponde al repertorio de géneros y prácticas del discurso como al patrimonio preceptivo que sustentaba el gusto del periodo. Esta doble perspectiva terminará por ser uno de los rasgos distintivos más fuertes y constantes de la elaboración de la Generación de Medio Siglo como lugar de la memoria y lugar retórico de la cultura mexicana durante la segunda mitad del siglo XX. Inclusive, en su afán por caracterizarse a sí mismos, algunos escritores que se identificaron con esta categoría harán esfuerzos notables por reunir en una sola zona de su capital simbólico estas dos series de hechos. Tal es el caso de Carlos Fuentes, para quien el compromiso público de un escritor se manifiesta, en última instancia, en el desempeño de sus tareas literarias. De acuerdo con este modo de postular la identidad social del escritor, la literatura exige una conciencia crítica intransferible, metalingüística, inmanente al acto mismo de escribir; conciencia que, por el solo hecho de llevarse a cabo, redundaría en beneficio de la sociedad al liberar de rutinas y tradiciones su instrumento y sus recursos de comunicación.

Nunca pude creer [...] en la falsa disyuntiva entre el artepurismo y el arte *soi dissant* comprometido. [...] una visión colectiva sólo es válida si nace de un compromiso real con la forma artística empleada, que a su vez es la expresión de la personalidad del artista; y [...] una visión individual válida, a la inversa, siempre nos ofrece la visión social más cierta.

[...] Lo que un escritor puede hacer políticamente, debe hacerlo, también primordialmente, como ciudadano. *Como escritor, su significado político es de otro nivel, se da implícitamente en la obra y se refiere a una capacidad privativa: la de mantener vivo el margen de la heterodoxia a través de la imaginación verbal.* [...] al hablar públicamente [*el escritor*] le da una voz a la cultura en general y a la literatura en particular: *opone el lenguaje de la pasión, de la convicción, del riesgo y de la duda a un lenguaje: el secuestrado por el poder para dar cimiento a una retórica del conformismo y el engaño.*⁸

Cierto o no el poder liberador en lo social de un ejercicio literario consciente de sí mismo, autorreflexivo, el hecho indiscutible es que el objeto literario se hizo un artefacto cada vez más complejo que planteaba mayores exigencias a su lector. La complejidad del texto literario puede entenderse como una *puesta en forma* de las aspiraciones del escritor a la autonomía plenamente reconocida de su oficio y de su conducta. En otros términos, la conciencia autorreflexiva incorporada a la escritura literaria como un atributo moderno daba curso al rechazo del modelo histórico de acuerdo con el cual, ya en el ámbito del poder público, ya en el de la educación universitaria, la carrera de las letras ofrecía el sustento del orden público.⁹ Así, la literatura reclamaba el estatuto de un poder autónomo, ni funcional ni ajeno ni marginado con respecto de las instituciones de la administración pública, sino contrario a ellas. En esta posición crítica abiertamente asumida y reconocida, el escritor aspiraba a fincar su autonomía.

En lo relativo a la vida política de México, traigamos a cuenta algunas afirmaciones del historiador Enrique Krauze, autor de un panorama sobre la Generación de Medio Siglo que has-

⁸ C. Fuentes, *art. cit.*, pp. 59 y 64. Los hincapiés son míos.

⁹ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 35-81.

ta hoy sigue gozando de cierta notoriedad.¹⁰ Krauze fecha los antecedentes de la gestión pública de este grupo en octubre de 1945, gracias a la participación del filósofo Emilio Uranga y el poeta Jaime García Terrés en el Congreso de Crítica sobre la Revolución Mexicana. Este acto estimuló el examen crítico de la identidad, los propósitos, los actores y las obras del régimen político emanado del movimiento revolucionario; examen que, desde el punto de vista de las elecciones discursivas y las modalidades disciplinarias que este examen adoptaría en algunos integrantes de la Generación de Medio Siglo, tiene como uno de sus antecedentes más importantes en el campo de los hombres de letras y los del servicio del Estado (entonces no del todo diferenciados entre sí) los ensayos escritos a propósito de la Revolución por Jesús Silva Herzog, difundidos en su revista *Cuadernos Americanos*. Cualquiera que haya sido la influencia efectiva de este acto en los miembros de la generación, el dato registrado por Krauze debe tomarse en cuenta como índice de la vinculación en curso de la Generación de Medio Siglo con la revisión de la historia política de México durante el siglo XX; vinculación que los mismos actores históricos se preocuparán por hacer valer en su propia obra. Así, Krauze no hizo sino convalidar con los instrumentos propios del taller de un historiador los actos del discurso que un sujeto como Carlos Fuentes había venido externando desde 1954, año de la publicación de su primer libro.

¹⁰ Enrique Krauze, "Los templos de la cultura", en R. A. Camp, Ch. Hale y J. Z. Vázquez, eds., *Los intelectuales y el poder en México*, México, El Colegio de México/UCLA Latin American Center Publications, 1991, pp. 595-596. Muchos de los datos básicos utilizados en la caracterización de la Generación de Medio Siglo han sido tomados de este artículo, tales como la zona de fechas de nacimiento de sus integrantes y una aproximación a la nómina de sus personalidades más notables. Este documento es un esbozo de las generaciones que, según el autor, han dominado el proceso de la cultura mexicana en el siglo XX y asigna a la Generación de Medio Siglo los atributos ideológicos y simbólicos que se explican en nuestro artículo.

Al margen de sus postulaciones específicas, la crítica de Silva Herzog contribuyó de modo sustancial a colocar el balance de la Revolución en el terreno propio del debate entre servidores públicos, gente de letras y universitarios. En otras palabras, en el trabajo crítico y editorial que Silva Herzog desarrolló luego de retirarse del servicio del Estado podemos advertir una de los hechos más característicos de la segunda mitad del siglo xx: el traslado de los asuntos concernientes al poder político, fuera del ámbito exclusivo de sus protagonistas, al campo del periodismo, la universidad y la literatura. En consecuencia, un espacio público, propicio para la deliberación entre sujetos semejantes entre sí, no vinculados por relaciones de subordinación, fue configurándose a partir de la discusión del pasado y la naturaleza del orden político de México. En breve, Daniel Cosío Villegas se uniría a Silva Herzog en la construcción de este espacio público, de carácter letrado, sujeto a los hábitos sancionados por las disciplinas profesionales de las Humanidades y las Ciencias Sociales, aunque no especializado, destinado al debate de la vida política en México.

Subrayemos la condición paradójica de este espacio público en vías de consolidarse como horizonte de manifestación de los sectores medios urbanos del país: por una parte, espacio estructurado gracias a las profesiones universitarias; por otro, espacio liberado de las jergas especializadas y del *cursum honorum* de los especialistas. Esta paradoja ratificó el poder y el prestigio de las disciplinas universitarias en la formulación del conocimiento y, al mismo tiempo, liberó estas disciplinas de las aulas multiplicando su difusión por medio del periodismo, las estrategias de la extensión universitaria, los instrumentos de la difusión cultural y el mercado de los libros. Estos hechos fueron posibles gracias a la centralidad que la literatura fue cobrando paulatinamente en esta estructura simbólica. El contrato social de lectura, las orientaciones ideológicas y los instrumentos expresivos que caracterizaron la labor de estos intelectuales han quedado cifrados suficientemente

en el título, en la estructura retórica y en los recursos formales de dos ensayos dados a conocer en aquel periodo polémico: “La Revolución Mexicana en crisis” (1943) y “La crisis de México” (1947).¹¹

Si, por una parte, Jesús Silva Herzog reprochó a la Revolución la “desintegración moral” de sus administradores y la “confusión ideológica” de sus actos de gobierno; por otra, Daniel Cosío Villegas afirmaría que los líderes del movimiento habían sido destructores eficaces de las instituciones del antiguo régimen, pero incapaces para levantar sobre las ruinas de antaño una nueva sociedad. El primero aconsejaba, desde lo más profundo de sus convicciones sociales y económicas, y afligido por un ambiente internacional desalentador, la depuración de la revolución social de 1910; el segundo, a su vez, desde una perspectiva liberal y un temperamento de inclinaciones técnicas, sugería el fin de un periodo histórico dominado por las expectativas revolucionarias y, en consecuencia, el planteamiento de un nuevo ciclo, atenido a un ponderación serena e informada de las condiciones reales de desarrollo en el país. La economía, la sociología y la historia salían de los salones de clases y de los libros especializados para dar sustancia a un espacio público donde, necesariamente, sus enunciados adoptaban una nueva formulación si es que aspiraban a afectar los intereses de un lectorado salido de las clases medias urbanas del país, expuesto en algún grado a los beneficios de la enseñanza universitaria y del desarrollo nacional, pero en modo alguno identificado ni con la clase de los funcionarios públicos ni con la de los profesores. En cualquier caso, tanto Daniel Cosío Villegas como Jesús Silva Herzog contribuyeron a convertir a la Revolución Mexicana, en

¹¹ Jesús Silva Herzog, “La Revolución Mexicana en crisis”, en *Cuadernos Americanos* XI: 5 (septiembre-octubre de 1943), pp. 32-55. Este ensayo se convirtió en un libro al año siguiente, 1944, editado bajo el sello de la misma revista. Daniel Cosío Villegas, “La crisis de México”, en *Cuadernos Americanos* XXXII: 2 (marzo-abril de 1947), pp. 29-51.

tanto acontecimiento capital de la cultura política del país, en materia del conocimiento calificado por diversas profesiones pero no reservado a los especialistas, objeto de debate público y, sobre todo, parte sustantiva del patrimonio simbólico de los *intelectuales*: una figura socialmente construida en trance de acreditarse que, teniendo como base la categoría socio-cultural de los hombres de letras, reclamaba su pleno derecho a intervenir en la consideración de los asuntos públicos con entera independencia de criterio. Desprovistos hasta entonces de un espacio institucional propio, los *intelectuales* hacían de esta intervención en los asuntos otrora reservados a políticos, funcionarios, especialistas y técnicos, el eje de su identidad pública. Anotemos al margen que este estado de cosas que va configurándose en el periodo (y que no es otra cosa sino el nacimiento de un nuevo tejido de la comunicación social), tiene como instrumento básico el ensayo, un género literario lo suficientemente flexible como para acoger en su estructura la proyección en el texto del *intelectual* en ascenso.

En este sentido, todas las páginas que en breve redactarían sobre la Revolución, el régimen político y la estructura social mexicanos Carlos Fuentes, Enrique González Pedrero, Víctor Flores Olea y Jaime García Terrés, entre otros, tiene como antecedente la labor ensayística y editorial de Jesús Silva Herzog y Daniel Cosío Villegas, así como también la orientación ideológica de la revista *Cuadernos Americanos* y la índole de actos públicos como el referido por Krauze; es decir, un acto propio de la extensión universitaria destinado a examinar el pasado reciente de la vida política del país por parte de profesionales educados formalmente pero no especialistas reducidos a sus jergas y al círculo de sus colegas. En última instancia, antecedentes de este tipo indican la constitución de un sujeto enunciante en ascenso (el *intelectual*), un nuevo horizonte de enunciación y un nuevo tejido de los intercambios simbólicos de la sociedad mexicana (el *espacio público* estructurado en torno a sectores medios urbanos y profesionales) que hará posible la gestión pública de los escritores

asociados a la categoría de Medio Siglo. Estos escritores adoptan, en consecuencia, una nueva identidad social: la del hombre de letras que junto con el desempeño de unas tareas literarias cada vez más complejas reclama para sí el derecho de desarrollar una agenda política de carácter crítico amparado en su patrimonio profesional. Una categoría como la de Generación de Medio Siglo es, por sí sola, expresión del nuevo orden simbólico de la sociedad mexicana que venimos exponiendo.

El reconocimiento de esa identidad es absolutamente necesario para comprender a la Generación de Medio Siglo como un lugar de la memoria y un lugar retórico en la historia de México; lugares que recuperan y ponen en forma mediante enunciados inteligibles la voluntad de la época por investir al escritor con la responsabilidad de criticar el orden establecido.

[...] en un país como el nuestro, de estructura democrática tan deficiente, de limitadas posibilidades de expresión política, de enormes problemas irresueltos y aplazados, y de temibles opresivas vecindades [...], el escritor, el intelectual no pueden ser ajenos a la lucha por una transformación política que, en última instancia, supone también una transformación cultural. En gran medida, el escritor, en México, le da una voz a quienes no pueden hacerse escuchar.¹²

Así, la figura pública del escritor mexicano estuvo en condiciones reales de adquirir los atributos de una vieja aspiración en la historia de la cultura de las sociedades occidentales, largamente pospuesta en países periféricos: la del poder espiritual del hombre de letras; un poder crítico, regenerador, esperanzador frente a los principios políticos y económicos de la realidad moderna. Un poder que durante el periodo que nos interesa ya ni siquiera guarda el recuerdo de su estatuto sacerdotal (Paul Bénichou), pero, a cambio, pone en juego las

¹² C. Fuentes, *art. cit.*, p. 64.

capacidades profesionales que la experiencia histórica ha dejado en sus manos, así como también los instrumentos dogmáticos con los cuales la literatura reclama su participación en el espacio público (el ensayo y los géneros del periodismo).

Este poder crítico sobre los asuntos públicos reconocido en el escritor no alteraría el ejercicio de la administración pública en México, pero sí abriría el camino para cambiar los términos del acuerdo celebrado entre el Estado nacional y los escritores mexicanos a partir de los primeros gobiernos estables luego del estallido de 1910. Tanto la identidad social como las tareas ensayísticas de Silva Herzog y Cosío Villegas representan casos muy notables de la crisis del acuerdo que acabamos de señalar y del modo en que se abre paso entre los atributos del escritor la crítica del orden social y la independencia de sus puntos de vista; crítica e independencia que destacan entre los bienes del patrimonio socialmente reconocido que confiere a este grupo una cierta autonomía, permitiéndoles deshacerse de las prendas que hasta entonces le habían granjeado un lugar reconocido en la estructura de la sociedad mexicana: la competencia técnica y la honorabilidad en el desempeño de las tareas que el Estado había confiado a los escritores en beneficio del orden público.

No hablo de un fenómeno cuya discusión pueda agotarse en el alejamiento de ciertos escritores de la época con respecto de los puestos públicos (que ocurre en unos casos y en otros no); me refiero a un cambio en la ubicación reservada a los escritores en la estructura simbólica de la sociedad mexicana y, por consecuencia, una alteración de la índole de los discursos que les son propios. A este respecto, lo que presagiaban los ensayos de Silva Herzog y Cosío Villegas era el fin, como figura privilegiada, del sujeto histórico encarnado por José Vasconcelos secretario de Educación Pública, Alfonso Reyes embajador y delegado del gobierno en foros internacionales, Genaro Estrada subsecretario de Relaciones Exteriores, Jaime Torres Bodet ministro de Estado en dos ramos de la administración pública, por sólo hablar de algunos ejemplos

notables en diversos periodos, e influyentes en la construcción de la figura pública de los escritores durante la primera mitad del siglo XX. El tiempo de los patriarcas literarios del Estado Revolucionario llegaba a su fin. El prestigio de estos personajes no se cancelaría, pero perderían operatividad y funcionalidad; el decoro de su conducta y de sus enunciados caería en desuso y, no pocas veces, en descrédito. En cambio, se acercaba la hora del periodismo radical de Carlos Fuentes, concentrado en asuntos como los movimientos laborales de México durante los años de 1958 y 1959, Rubén Jaramillo, la Revolución Cubana, la injerencia de los Estados Unidos en los asuntos latinoamericanos, las tensiones de la Guerra Fría, el movimiento de países no alineados, la protesta de los estudiantes franceses en 1968, etcétera. El escritor, sin renunciar a su estatuto literario, reorientaría radicalmente sus intereses ampliando espectacularmente el repertorio de sus temas. Al dar forma a tales intereses, proclamaría los índices léxicos del campo del discurso que en muy poco tiempo terminaría por conformar la categoría de la Generación de Medio Siglo: cambio, transformación, novedad, originalidad, futuro, crítica, modernidad... Este campo del discurso hegemónico en la historia de México desde los años sesenta sanciona la estructura simbólica emergente a la sazón en el país y encuentra en la Generación de Medio Siglo una de sus categorías más sólidas. El uso que hagamos de esta noción debería tener en cuenta los principios dominantes que dan testimonio de su historicidad y la de nuestra propia perspectiva sobre la materia.

LOS AÑOS CINCUENTA Y EL SURGIMIENTO

DE LA GENERACIÓN DE MEDIO

SIGLO EN EL TEATRO MEXICANO

Alejandro Ortiz Bullé Goyri*

Unas primeras notas panorámicas

No fue solamente un relevo generacional, sino un acontecimiento de transformación, de cambio de piel y de gestación de nuevos horizontes expresivos.

Cuando se habla de la Generación de Medio Siglo en el teatro mexicano, no sólo cabe referirse a los extraordinarios momentos teatrales que se dieron con los estrenos de *Rosalba y los Llaveros* de Emilio Carballido (1950) y de *Los signos del zodiaco* (1951) de Sergio Magaña; y de la nueva visión de la realidad social y familiar del México moderno que se configuraba en la dramaturgia; sino de manera más amplia, cabe hablar de una gran revitalización tanto de la literatura dramática, de la escena como de la infraestructura teatral. La modernización del país, generada por el auge económico de la posguerra, contagió a los creadores teatrales; tanto a los autores, actores y directores consagrados, como a los jóvenes que en muchos casos, aún no salían del aula universitaria, pero que estaban ya debutando profesionalmente en los foros más importantes.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

Quizá el antecedente más inmediato de esta transformación haya sido la temporada en 1948 del montaje de Seki Sano y su Teatro de las Artes de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. Es claro que tanto actores, como directores y de manera más notoria, dramaturgos en ciernes, al asistir al legendario montaje descubrieron en ellos una vocación teatral ignorada; como lo llegaron a afirmar en algún momento Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña. En cualquier forma es notable la influencia del realismo norteamericano, tanto teatral como cinematográfico, en la escena mexicana de los años cincuenta y sesenta.

Pero también se puede hablar de otros aspectos significativos en la conformación del fenómeno de transformación teatral en los años cincuenta: la conformación de las dos más importantes instituciones académicas dedicadas a la enseñanza del arte dramático en el país: la Escuela de Arte Teatral del INBA y el Departamento de Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en donde impartían cursos, entre otros Rodolfo Usigli y Fernando Wagner; mientras que en la escuela del INBA se encontraban entre otros, Celestino Gorostiza y Salvador Novo. También se puede —y se debe— hablar y mencionar un aspecto que marcó los derroteros del teatro mexicano en la segunda mitad del siglo XX: La consolidación del teatro universitario,¹ en particular el que promovió y promueve desde entonces la UNAM con dos elementos constitutivos fundamentales: Poesía en Voz Alta y Teatro en Coapa. En ambos casos, se trató de movimientos

¹ Decimos “consolidación” y no “fundación” porque el teatro universitario siempre lo hubo, desde las fundación de la Real y Pontificia Universidad de México en el siglo XVI, pero también porque ya en los años treinta Roberto Lago primero y Julio Bracho después, con su grupo Teatro de la Universidad habrían de marcar con mucho los derroteros del teatro universitario en México. Véase mi libro *Teatro y Vanguardia en el México posrevolucionario*, (Ortiz Bullé Goyri, 2005).

más divididos por la personalidad de sus integrantes que por sus propósitos y estéticas, como se verá más adelante.

Y no debemos dejar pasar la ocasión de advertir que la transformación de la escena mexicana desarrollada en la segunda mitad del siglo XX con la llamada Generación de Medio Siglo, contó también con una participación destacada de un conjunto de artistas plásticos –algunos de ellos también miembros de la generación– como escenógrafos y coparticipes de la transformación escénica como fueron los casos de Juan Soriano, Leonora Carrington, Vicente Rojo, Julio y Alejandro Prieto y otros más; los cuales realizaron tanto escenografías, como vestuarios, escribieron dramas e incluso diseñaron foros teatrales.

En principio, podemos decir, entonces, que la Generación de Medio Siglo, en el caso del teatro, se constituyó como un movimiento de amplio espectro que transformó las estructuras y los paradigmas del teatro mexicano del siglo XX, como puede observarse con claridad en el antes y después del teatro en México de los años cincuenta, en la saludable presencia del teatro mexicano más allá de sus fronteras e incluso en los trabajos académicos dedicados a autores y creadores escénicos de esta generación, como lo testimonia la cantidad considerable de disertaciones doctorales en universidades europeas y norteamericanas. No se trató de manera definida o exclusiva de un fenómeno relacionado con el surgimiento de personalidades creadoras que ocuparon un hueco generacional en el ámbito de la creación teatral, sino de manera más amplia de un conjunto de acontecimientos en donde jóvenes creadores se vieron involucrados o en el que participaron de manera protagónica o muy activa y que posteriormente esas experiencias los marcarían, precisamente, como conformadores de una generación sustantiva dentro del panorama general del teatro mexicano del siglo XX. Una generación que surgió precisamente en una década de gran renovación e impulso en las artes escénicas en la ciudad de México, como se verá a lo largo de este trabajo.

Algunos antecedentes dramaturgicos y escénicos

Antonio Magaña Esquivel, en su sucinta relación del primer medio siglo del teatro mexicano del siglo XX (Magaña Esquivel, 1963, pp. 86-87), hace mención a los diversos grupos teatrales que, junto con las importantes experiencias innovadoras de Seki Sano y con el consabido teatro “para familias” a cargo de las compañías de las Hermanas Blanch, formaban el ambiente teatral urbano de la ciudad de México hacia finales de los años cuarenta y durante los primeros años de la década del cincuenta. Uno de los grupos más significativos fue el llamado Proa Grupo (1942) dirigido por uno de los directores teatrales de mayor trascendencia en la escena mexicana del siglo XX, José de Jesús Aceves. Este maestro de la escena mexicana fue un impulsor de la modernización de la escena y de los repertorios, que procuró darle alientos al teatro de arte con repertorios de actualidad con montajes de alto nivel artístico; de los cuales se recuerdan sus escenificaciones de *La prostituta respetuosa* y otras obras de Jean Paul Sartre. Igualmente Aceves con su grupo le daría la oportunidad de ver escenificadas sus obras a autores noveles de finales de los años cuarenta; como fue el caso de Luis G. Basurto (*Voz como sangre*) o Edmundo Báez (*Ausentes*), quienes más tarde se consolidarían como autores dramáticos de importancia. Aceves fue por añadidura el director que llevó a escena la obra de Rodolfo Usigli que mayor éxito de público alcanzó: *El niño y la niebla*.² La cual por cierto, marcó la consolidación de

² Armando de María y Campos escribió al respecto que: “El suceso teatral del año fue la representación —450 consecutivas— de “El niño y la niebla”, de Rodolfo Usigli, considerado con justicia como el primer autor mexicano, desde José Peón Contreras, y uno de los mejores que escriben en español. Más de 62,000 personas presenciaron las representaciones de esta obra lenormania muy nuestra; sin embargo, por sus caracteres, drama psicoanalítico, muy emotivo, hondo y bien construido. Se representó en la salita del teatro “El Caracol”, y fue dirigida por José de J. Aceves” (María y Campos, 1952 pp. 68-69).

Usigli como dramaturgo, pero también el punto de partida del relevo generacional, pues mientras que en el Teatro del Caballito se presentaba con gran éxito esta pieza, al mismo tiempo, Salvador Novo estrenaba en el Palacio de Bellas Artes *Los signos del zodiaco*, generando una cierta polémica entre autores y crítica a propósito de ambas escenificaciones.

El Teatro Estudiantil Autónomo dirigido por Xavier Rojas es otro de los antecedentes importantes en la conformación del teatro mexicano de la generación del medio siglo. Fundado en 1947 procuró seguir el ejemplo español del teatro La Barraca de García Lorca. Se trató entonces de una práctica escénica fuera del contexto de los grandes teatros y compañías, realizado con jóvenes estudiantes y en escenarios cercanos a un público popular, como plazas, jardines. Su repertorio se constituyó por obras clásicas de carácter popular como *La farsa de maese Pathelin*, *El juez de los divorcios*, *El mancebo que casó con mujer brava*; así como versiones escénicas de corridos mexicanos como *El corrido de Elena, la traicionera*, *El corrido del hijo desobediente*, escritas ambas por el poeta Rubén Bonifaz Nuño, o *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* de Antonio Acevedo.

Xavier Rojas, años después, se constituiría como uno de los directores de teatro moderno más significativos en México. A él se debe, no solamente la renovación del repertorio teatral, sino que Rojas también fue uno de los primeros directores en trabajar sus montajes en un teatro arena, para lo cual se creó uno de los escenarios más interesantes de la ciudad de México: El teatro El Granero en la Unidad Artística y Cultural del Bosque.

Ignacio Retes, un director y actor discípulo directo de Seki Sano, inició en 1946 una experiencia teatral que también ofrece elementos interesantes para reflexionar sobre los momentos teatrales previos a la renovación de los años cincuenta. Retes funda un grupo semiprofesional llamado La Linterna Mágica, con el mismo espíritu del libro del autor decimonónico José T. Cuéllar. Es decir, ver a México, su problemática

social y sus paradigmas culturales a través del teatro. El grupo es patrocinado por el Sindicato Mexicano de Electricistas. Retes se inicia como director, llevando a escena obras mexicanas como *Los que vuelven* de Juan Bustillo Oro o *El tejedor de Segovia* de Juan Ruiz de Alarcón, así como *Siluetas de humo* de Julio Jiménez Rueda y una de las pocas obras que escribió el novelista José Revueltas para el teatro; *Israel*. Junto con ellas, Retes y su grupo eligieron obras extranjeras con una cierta orientación de crítica política como *Los zorros* de Lilian Hellman. En ese interés de vincular al teatro con la realidad social y política del país había una cercanía con lo que en 1932 realizó el Teatro de Ahora.

Con esa estética Retes estrenará en 1950 la más significativa de las pocas obras de José Revueltas: *El cuadrante de la Soledad*, con una escenografía de Diego Rivera, la cual alcanzó no sólo un notable éxito de crítica y de público, sino también discusiones al interior del Partido Comunista, al que pertenecía el propio Revueltas, sobre la función social del arte. La obra de Revueltas, resulta en todo caso un excelente ejemplo de un teatro testimonial del México del medio siglo, y que en muchos aspectos su discurso teatral puede resultar vigente en la actualidad (Maldonado, 2003).

Los autores dramáticos

Si bien el panorama dramático en México siempre ha sido abundante, a pesar de lo que se diga, hacia finales de los años cuarenta y sobre todo en los primeros años de los años cincuenta se puede hablar de un momento de gran resonancia. En esos años se estrenan de manera consecutiva un conjunto de obras que a la postre resultan esenciales para comprender la fisonomía del teatro mexicano del siglo XX. Puede iniciarse el recuento con el estreno de *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli en 1947, seguido por otros dos de los estrenos más significativos de Usigli, *Corona de sombras* de 1949 y *Noche de*

estío, en 1950 y casi de manera paralela se estrena en el Palacio de Bellas Artes, *Rosalba y los llaveros* de Emilio Carballido, y en los años subsecuentes vendrían *Los signos del zodiaco* de Sergio Magaña, *El color de nuestra piel* (1952), de Celestino Gorostiza, *La culta dama* de Salvador Novo, *Aguardiente de caña* y *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández, *Clotilde en su casa* de Jorge Ibarguengoitia (estrenada en una versión titulada *Adulterio exquisito*); así como las primeras obras de Héctor Mendoza como dramaturgo: *Ahogados* (1952) y *Las cosas simples* (1953), entre otras obras más de autores por entonces noveles, que significaron un hito no sólo en el teatro mexicano de los años cincuenta, sino también en las décadas subsecuentes. Junto con ellos, indudablemente los autores dramáticos insignia de la Generación del Medio siglo, surgen otros autores que, o bien se quedaron en el camino, o se encontraron al igual que Ibarguengoitia, más cómodos en la narrativa, como ocurrió con Juan García Ponce, quién inicia su labor como escritor con el interés de ser dramaturgo y llega incluso a estudiar teatro, como muchos de los autores mencionados en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Otros dos dramaturgos importantes que se inician en esos años cincuenta son Federico S. Inclán, autor, entre otras obras de *Hoy invita la Güera*, *Espaldas mojadas* y *Frida Kahlo* y el otro es el escritor e intelectual de origen guatemalteco, Carlos Solórzano, quien estrena en 1952 su drama *Doña Beatriz la sin ventura* y posteriormente en uno de los programas de Poesía en Voz Alta, *Los Fantoques*. Solórzano desarrolló una trayectoria muy sólida en el teatro, tanto por su condición de dramaturgo, como por su formación y labor académica en la carrera de teatro en la UNAM y, desde luego, como impulsor de movimientos teatrales sustantivos de aquellos años, como el teatro estudiantil de la UNAM y su cercanía con Poesía en Voz Alta. Por añadidura, Solórzano es reconocido también como un narrador importante.

Un caso distinto es el de Héctor Azar, quien como estudiante de letras en la UNAM se orientó en un principio hacia la poesía y después de su labor docente como maestro preparatoriano y de sus experiencias como iniciador de Teatro en Coapa se transforma en dramaturgo hacia los años sesenta con obras como *La Apasionata* y *Olimpica*.³ Azar también se desempeñó como director de escena y como promotor teatral de gran envergadura y dejó una obra narrativa no desdenable en su calidad.

Todos ellos, y otros más que no alcanzamos a mencionar en este corto espacio, de cualquier forma deben considerarse como integrantes de la Generación de Medio Siglo, con los mismos méritos que los reconocidos como tales, ya sea en los terrenos de la narrativa como en los dominios del arte teatral.

Una mención aparte por su singularidad, en todos los sentidos, cabe hacerse de la escritora Elena Garro, quien aún perteneciendo a una generación anterior, se inicia propiamente como dramaturga y narradora en los años cincuenta; más concretamente en uno de los programas de Poesía en Voz Alta.⁴ La fuerza, el vigor, la profundidad y la riqueza de imaginación teatral, hacen de su teatro, sin hablar de su narrativa, una escritora fuera de serie en el panorama de las letras y la cultura en México en la segunda mitad del siglo veinte.

³ Una anécdota interesante al respecto es la que refería el mismo Azar en relación con sus inicios teatrales: “Entonces llega una vez el director de la prepa y me dice: ‘¿por qué no formas un grupo de teatro?’, digo ‘¿teatro?, pero si yo no sé nada de teatro’; ‘tampoco sabes nada de literatura y tienes mucho éxito’” (cit. por Bourges, 2000, p. 32)

⁴ Elena Garro estrena en el cuarto programa de Poesía en Voz Alta tres de sus obras cortas: *Andarse por las ramas*, *Los pilares de doña Blanca* y *Un hogar sólido*.

El teatro universitario. Dos movimientos escénicos: Teatro en Coapa y Poesía en Voz Alta

Hacia el año de 1952, en pleno auge modernizador del alemanismo y ante la nueva perspectiva que la creación de la Ciudad Universitaria al sur de la ciudad de México significaba para la educación y la cultura en México, Jaime García Terrés, como nuevo encargado de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México desarrolla un plan de acción cultural de gran envergadura. Para los proyectos teatrales le encarga al novelista y dramaturgo Carlos Solórzano, hacerse cargo de éstos y así se da inicio a la revitalización del teatro universitario en México.

Por otro lado en los terrenos de la por entonces recién inaugurada Preparatoria número 5 de la UNAM, Héctor Azar, profesor de literatura, es invitado a realizar un programa de teatro con los estudiantes en 1954. Surge entonces la idea de revitalizar a autores clásicos de la literatura española en un principio y promover las actividades escénicas entre jóvenes preparatorianos. De acuerdo con testimonios los resultados fueron tanto artísticos como de participación y de público fueron excelentes (Bourges, 2000, pp. 31-44). El primer programa tuvo lugar el 12 de octubre de 1955 estuvo constituido por: *La pérdida de España* (teatralización de romances históricos), *La cueva de Salamanca* de Miguel de Cervantes y *Doña Endrina* del Arcipreste de Hita. Teatro en Coapa alcanzó a vivir como movimiento hacia 1963 uno de los momentos más emotivos del teatro mexicano del siglo XX, cuando ya conformada una compañía de teatro universitario se alcanzó prestigio internacional ganando el Premio del Festival Internacional de Teatro Universitario en Nancy, Francia, con el montaje de *Divinas palabras* de Valle Inclán, bajo la dirección de Juan Ibáñez, con la escenografía de Vicente Rojo y el vestuario de Marcela Zorrilla y la dirección artística del propio Héctor Azar.

Poesía en Voz alta, movimiento auspiciado también por la Universidad, tuvo objetivos más o menos similares a los de

Teatro en Coapa: reinterpretar a los clásicos, acercar al público a nuevas maneras de hacer teatro y renovar en términos más amplios la escena mexicana.⁵

Su repertorio inicial fue también escogido con el fin de entablar un diálogo entre textos clásicos de la hispánica como *El libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita o *La farsa de Casta Susana* de Diego Sánchez de Badajoz, la *Égloga IV* de Juan del Encina, la escena de la boda de *Peribáñez* de Lope de Vega, un recital de canciones españolas del renacimiento y cuatro obras cortas de Federico García Lorca: *La doncella*, *el marinero* y *el estudiante*, *El paseo de Buster Keaton*, *Quimera* y la escena del niño y el gato de *Así que pasen cinco años*.

Su inicio se puede datar el 19 de junio de 1956 con el estreno del primer programa en el Teatro del Caballito, que sería escenificado también en Ciudad Universitaria.

Después se escenificarían obras de diversa índole estética, como los montajes de José Luis Ibáñez de *Asesinato en la catedral* de T.S. Eliot o *Las criadas* de Jean Genet.

Como movimiento teatral fue impulsado por Octavio Paz y Juan José Arreola, pero tuvo una participación fundamental de muchos de los jóvenes que constituirían después esa Generación de Medio Siglo, empezando por el dramaturgo y director de escena Héctor Mendoza, Carlos Solórzano, Elena Garro, y hasta el mismo Carlos Fuentes quién llegó a escribir uno de los programas de mano de Poesía en Voz Alta.

Como refieren testimonios y como se pone de manifiesto en el material gráfico con que se cuenta,⁶ Poesía en Voz Alta dio cauce no sólo a una renovación del repertorio teatral de

⁵ “Deliberadamente hemos optado por la solución más difícil: la de jugar limpio al antiguo y limpio juego del teatro” Se informa en el texto de presentación del primer programa de Poesía en Voz Alta (Bourges, 2000, p. 45)

⁶ Véase el trabajo de Roni Unger *Poesía en voz alta*, (Unger, 2006), que es hasta el momento la revisión más completa de este movimiento.

la época, como era uno de sus objetivos, así como revisitar algunos de los textos clásicos de la tradición hispánica, sino, ante todo, abrirle cauce al concepto de puesta en escena, de otorgar al director de escena la responsabilidad creativa del espectáculo teatral, más allá de la consabida idea de que lo más importante de un espectáculo teatral sea el texto dramático. Así, con ello se inicia y se consolida como autor dramático y como director precisamente Héctor Mendoza, quien haría realmente escuela en su modelo de dirección de escena y también como formador de cuadros de actores y directores en las subsecuentes generaciones del teatro en México. Pero junto con él habría que hacer mención a dos directores de escena surgidos también de Poesía en voz alta y que son parte sustantiva de la gente de teatro de la Generación de Medio Siglo: Juan José Gurrola y José Luis Ibáñez. Como también lo sería Miguel Sabido surgido de Teatro en Coapa, pero que comparte con mucho el espíritu aventurero y de constante búsqueda de los otros directores de la generación.

Otro aspecto que cabe destacar de Poesía en Voz Alta y de su impacto como detonador de nuevos rumbos en la estética teatral mexicana, fue la sugerente combinación en sus repertorios en sus diversos programas de textos clásicos, autores modernos europeos y obra dramática nacional de autores de claro espíritu vanguardista, como lo fueron las obras de Elena Garro (*Andarse por las ramas*, *Los pilares de Doña Blanca*, *Un hogar sólido*) de Carlos Solórzano (*Los fantoches*), la única obra teatral de Octavio Paz, *La hija de Rappaccini*; así como también *Penélope* de la pintora surrealista Leonora Carrington.

El teatro universitario es, como se ha visto, una de las más genuinas aportaciones que la Generación de Medio Siglo hizo al teatro en México, desde sus primeras experiencias escénicas en esa década prodigiosa hasta finalizar el siglo veinte.

La culminación de ambos movimientos Teatro en Coapa y Poesía en Voz Alta se da con tres montajes extraordinarios ya en los años sesenta: *Divinas palabras* (1964) de Ramón del

Valle Inclán dirigida por Juan Ibáñez, *Don Gil de las calzas verdes* (1966) de Tirso de Molina dirigida por Héctor Mendoza y *Olimpica* (1964) escrita y dirigida por Héctor Azar. Estas puestas en escena, más allá de los reconocimientos obtenidos y de las divergencias personales o de grupo dentro del movimiento de teatro universitario, resultaron ser la culminación de una búsqueda de nuevos horizontes en el teatro mexicano, pero también la consolidación de esa nueva generación que surge en los años cincuenta y que marca y define tendencias y características en el teatro mexicano moderno; así como el que realizan las generaciones actuales, herederas de una tradición forjada en la mitad del siglo XX.

Escenarios significativos en el teatro mexicano de los años cincuenta

En 1953 se inaugura un teatro diseñado y equipado con lo más avanzado en tecnología teatral hasta entonces en el sur de la ciudad de México, el Teatro de los Insurgentes. Su diseño fue realizado por el arquitecto Alejandro Prieto, hermano de Julio Prieto, quien después habría de construir los teatros del Seguro Social en el país.⁷

La puesta en funcionamiento de este gran teatro puede resultar emblemática para entender la configuración del panorama teatral del México moderno a partir de los años cin-

⁷ Esto es lo que se anunciaba en una revista cultural titulada *Arte*: "Por fin un teatro de categoría para la ciudad.

(...)Nos referimos al 'Teatro de los Insurgentes', que es una construcción a la que caracteriza la audacia de concepto, pues desde su ubicación, muy al Sur de la avenida Insurgentes, hasta su arquitectura moderna, en todo difiere de los conceptos tradicionales (...)

La sala alojará en óptimas condiciones de acústica y visibilidad a los 1,300 espectadores. (...) Pero lo verdaderamente interesante para los artistas (...) es la característica disposición que se le ha dado al foro, constituido por un disco giratorio, que avanza hasta media sala (...) (N.G. 1952, p. 24)

cuenta. El Teatro de los Insurgentes aparte de sus avances técnicos expone en su fachada uno de los últimos murales importantes de Diego Rivera “La historia del teatro mexicano”, que más bien resultó una reflexión plástica sobre la teatralidad de la historia de México. Rivera tomó como punto de partida una de las llamadas “Comedias Antihistóricas” de Usigli; la recién estrenada pieza *Corona de sombra*, que explora los acontecimientos ocurridos en el llamado Segundo Imperio; de manera que no es de extrañar la presencia en el mural como uno de los aspectos más sobresalientes las imágenes de los emperadores Maximiliano y Carlota, por otra parte presenta como tema central al popular cómico Mario Moreno “Cantinflas” en una escena sugerente: Quitándole riqueza a la burguesía y repartiéndola entre los pobres.

El Teatro de los Insurgentes se inauguró, justamente, con el estreno de una obra de teatro de revista *Yo Colón* estelarizada por el propio “Cantinflas”.

Este hecho resulta un indicador de las transformaciones en el teatro mexicano del medio siglo, no sólo por las características en sí, sino porque esta escenificación bien puede considerarse como el momento final de una tradición teatral mexicana que venía desde un siglo antes: el teatro de revista. Después de esta experiencia, salvo por algunos momentos de intentos por revivir el género o de nostalgia arqueológica, el teatro de revista mexicano dejó de tener presencia en los escenarios nacionales. Algo había pasado ya en la vida social y política del país que el acto de pasar revista a acontecimientos sociales, políticos y culturales en el país a través del teatro, dejó de tener validez, convirtiéndose en un discurso desplazado. Mientras que el teatro realista, de análisis social o psicológico comenzó a consolidarse, como un discurso dominante, junto con el llamado teatro de búsqueda cercano al expresionismo y al llamado teatro del absurdo; así como la presencia cada vez más frecuente y exitosa de la comedia musical norteamericana en los escenarios de la ciudad de México.

Junto con la apertura de esa significativa nueva sala teatral es importante destacar también la enorme importancia que adquirió en el surgimiento de la vida teatral de la Generación de Medio Siglo, el ya desaparecido Teatro del Caballito, en el que se realizaron varias de las memorables propuestas escénicas de Poesía en Voz Alta y varios de los montajes más significativos en esa renovadora década de los años cincuenta. Este escenario se ubicaba en lo que fue la célebre Glorieta del Caballito en el cruce de avenida Juárez y Paseo de la Reforma en la ciudad de México y que tuvo que ser demolido para dar cauce a la modernización de la urbe, en virtud de que el Paseo de la Reforma se prolongó hacia los rumbos de Peralvillo y Nonoalco.⁸

Hay que mencionar también al legendario Teatro de la Capilla en Coyoacán, que Salvador Novo dio vida y en donde estrenó por primera vez en México *Esperando a Godot* de Samuel Beckett en 1955 y en el que se escenificaron numerosas obras de teatro de arte y que realmente funcionó como un espacio alternativo al teatro comercial que por entonces se realizaba en los teatros del centro de la capital del país.

Una breve nota última

1950 marca, como se ha visto, el cambio de rumbo en el teatro mexicano, Es el año cero del relevo generacional. Mientras los grandes maestros de la dramaturgia alcanzan su cúspide creativa, como ocurre con Rodolfo Usigli o Xavier Villaurrutia,

⁸ Salvador Novo, en un discurso pronunciado a propósito de la última función que se daba en el Teatro del Caballito, el primero de julio de 1963, mencionó lo siguiente: “Pronto la piqueta municipal va a reducir a polvo este recinto. Urge zanjar a la ciudad, abrir anchos canales a su tráfico denso; comunicar a los Fernández de Peralvillo con los Fernández de las Lomas (...) Y aquí, donde la UNAM ha venido regalando el espíritu, a partir de mañana, y mientras algún millonario erige algún bello condominio, se regalará cascajo” (cit. por Carbonell-Mier Vega, 1988, p. 13)

Celestino Gorostiza y Salvador Novo, en ese mismo año y en los subsecuentes los nuevos autores comienzan a descollar con el apoyo de sus maestros. Pero no deja de ser difícil determinar una estética, un estilo o, al menos, una uniformidad generacional en todos los autores dramáticos que surgen con el medio siglo. Pero sí es claro que se trató de una transformación amplia y revitalizadora en las letras dramáticas del país.

Es bueno no dejar de mencionar que muchos de los derroteros del teatro mexicano de la segunda mitad del siglo XX, se fueron dando en muchos casos, no por la continuidad de los movimientos surgidos como primer impulso en los años cincuenta, como Poesía en Voz Alta, Teatro en Coapa o la presencia de nuevas voces en la dramaturgia mexicana moderna, sino también y de manera muy decidida por la recia personalidad de muchos de los participantes e impulsores de estas experiencias. Al grado tal que prácticamente muchos de ellos constituyeron verdaderas escuelas con discípulos que al aprender y trabajar con ellos, continuaron con su obra y establecieron un enfoque a veces estilístico o formal a la práctica teatral de las décadas subsecuentes. Pero eso será motivo de ulteriores disquisiciones. Lo último que podríamos añadir en estas líneas es que el primer balance que se hace de todo este conjunto de experiencias teatrales; de sus alcances, propósitos y dimensiones se da hacia 1966 cuando Luis Guillermo Piazza organiza un ciclo de conferencias bajo el rubro de una interrogante: “¿Qué pasa con el teatro en México?” (Piazza, 1966). Lo que ahí se dijo y discutió tenía que ver no sólo con la actualidad teatral, sino con lo que se heredaba de lo que en 1950 había empezado a gestarse: La modernidad en el teatro mexicano y con ello el avance y presencia en los territorios de la escena de lo que se la ha dado en llamar “La Generación de Medio Siglo”.

Obras citadas o consultadas

- Adame, Domingo, *Teatros y teatralidades en México siglo XX*, Xalapa, Universidad Veracruzana-AMIT, 285 pp. 2004.
- Bixler, Jacqueline, *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2001, 369 pp.
- Bourges Valles, Marcela Eugenia, *Teatro estudiantil universitario UNAM, 1955-1972*, [tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro], México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, colegio de Literatura Dramática y Teatro, 2000, 119 pp.
- Carballido, Emilio, "Teatro en 1951", *Arte*, num. 1, México, 1952, pp. 9-12.
- Escenario de dos mundos, Inventario teatral de Iberoamérica*, v. (Moisés Pérez Coterillo, ed.) Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, [Sección México].
- Foster, David William, *Estudios sobre teatro mexicano contemporáneo: Semiología de la competencia teatral*, New York, Peter Lang, 1984, 149 pp.
- Fuentes Ibarra, Guillermina, *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*, México, UNAM-INBA (Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", CITRU), 2007, 300 pp.
- Gómez, Hilda Saray, La crítica teatral en México 1950-1990", *Historia del teatro latinoamericano, vol. IV. 1950-1990 (Estado de la crítica)*, Inédito [copia fotostática].
- Ita, Fernando de, "La danza de la pirámide: historia, exaltación y crítica de las nuevas tendencias del teatro en México", *Latin American Theatre Review*, núm. 23-1, 1989.
- Lozano, Imelda, Julio César López y Leslie Zelaya, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*, México, Secretaría de Cultura de Michoacán-CONACULTA/INBA, 330 pp.

- Magaña Esquivel, Antonio, "El teatro mexicano contemporáneo" en *Revista Interamericana de Bibliografía*, XIII, 4, 1963.
- , *Medio siglo de teatro mexicano*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, 174 pp.
- Magaña, Sergio, "Crítica y autocrítica" en *Boletín Teatral*, México, Roberto Acevedo y Álvaro Cruz editores, Año 1, núm. 3, 1953, pp. 1.
- Maldonado González, Martha. *El "barrio bajo" frente a la modernidad en El cuadrante de la Soledad de José Revueltas*, [tesina de Especialización en Literatura mexicana], Depto. de Humanidades, UAM-A, agosto de 2003.
- Margules, Ludwik. "Algunas reflexiones en torno a la puesta en escena mexicana de los años cincuenta a los años noventa", en *El teatro mexicano visto desde Europa*, (Daniel Meyran y Alejandro Ortiz Ed.), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan/CRILAUP, 1994, pp. 279-289.
- Maria y Campos, Armando De, "México y su teatro en 1951", *Platea, revista de las actividades teatrales y artísticas*, núms. 11 y 12, Buenos Aires, agosto de 1952, pp. 66-67, 69.
- Meyran, Daniel, 1996, *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, Roma, Bulzoni Editore, 1996, 141 pp.
- Monsiváis, Carlos, "La lucha por (contra) la modernidad" en *Artes Escénicas*, año 1, núm. 4, 1987-1988, pp. 4-6
- Oberdoerffer, Marianne, *Contemporary Mexican Theater 1923-1959*, [tesis], Austin, Texas, 1960, 234 pp.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "La poética teatral del joven dramaturgo Jorge Ibarguengoitia", en *Signos Literarios y Lingüísticos*, revista semestral del Departamento de Filosofía, CSH, UAM-I, núm. 11, vol. VI, enero-junio de 2004, pp. 43-53.
- , *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005, 285 pp.
- Partida, Armando, "De la posguerra a nuestros días, 1950-1987", *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de*

- Iberoamérica*. 3, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pp. 101-111.
- Partida, Armando, *La vanguardia teatral en México*, México, Instituto de Seguridad Social y Servicios para Trabajadores del Estado, (Col. Biblioteca del ISSSTE ¿Ya leíste?), 2000, 158 pp.
- Rabell, Malkah, “La generación de los cincuenta”, *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. 3, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, p. 117-170.
- S.A. (NG’) “Por fin un teatro de categoría para la ciudad”, *Arte*, núm. 1, 1952, p. 24.
- Solórzano, Carlos, “El Teatro Mexicano Contemporáneo” en *Casa de las Américas*, La Habana, 1965.
- , *Testimonios Teatrales de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, 240 pp.
- , 1996, “Section Mexico”, in *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, v. 2, (Americas) (Don Rubin, ed.) London/Toronto: ITI-World Encyclopedia of Contemporary Theatre Corporation, 1996. pp. 311-330.
- Tavira, Luis de, “Héctor Mendoza de 1953 a 1983” en *Escénica*, Primera época, núm. 3, 1983, pp. 3-7.
- Tema y variaciones de literatura # 23* (El teatro mexicano del siglo XX), (Alejandro Ortiz Bullé Goyri, ed.), México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005, 403 pp.
- Unger, Roni, *Poesía en voz alta*, México, CITRU-INBA/UNAM, 2006, 222 pp.

LOS DRAMATURGOS

DE LA GENERACIÓN DE 1950

Socorro Merlín*

El final de los años 40 y el principio de los 50 del siglo XX son considerados por los historiadores como los años en que la ciudad de México adquirió el *estatus* de una metrópoli. El Distrito Federal contaba con tres millones de habitantes, una ciudad con avenidas nuevas, comercio floreciente y centros de educación superior. Habían pasado los años de la post guerra y México se preparaba para integrarse a la economía mundial. Lo que comenzó como un intento por atraer capitales extranjeros al país, con el tiempo se ha vuelto un péndulo, que en su oscilar ha acarreado a México conflictos económicos irreparables como sucedió en las décadas de los años ochenta y noventa del mismo siglo.

La ciudad entonces considerada como la “Región más transparente”, adoptaba las modas y corrientes artísticas de Europa y Estados Unidos, aunque padeciera silicios como el de la minería y como el de la agricultura, castigada desde la Revolución, hasta estos principios de siglo XXI. En esos años se importaba el maíz híbrido, antecedente del transgénico; desde entonces hasta hoy la exportación de caña de azúcar sume a los cañeros en deudas. Las ciudades del interior del país aspiraban a ser metrópolis, especialmente las fronterizas que eran consideradas centros de vicio, el gobierno deseaba

* Investigadora del CITRU.

volverlas productivas, convirtiéndolas en maquiladoras.¹ La televisión asomaba tímidamente a los hogares mexicanos, sin sospechar todavía el papel fiscalizador que tendría en los inicios del siglo XXI.

Estas eran algunas de las acciones socioeconómicas y culturales en la dinámica de incorporación de México al contexto internacional. Todo parecía tan bien a los ojos de los políticos del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que Francisco Martínez de la Vega declaró en 1951: “Son muchos los ciudadanos que coinciden con el licenciado Portes Gil, en que la oposición no es necesaria ni útil”² (!). La expansión de la ciudad hizo que tanto la gente pobre como la rica se desplazara a otros sitios de la ciudad. Los primeros lo hicieron a las orillas, formando barrios proletarios por la ampliación de calles y avenidas, los segundos, al sur de la ciudad en colonias exclusivas con casas lujosas.

La Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, en su reciente *campus* del sur, presagiaba ya, una sobrepoblación a corto plazo; sin embargo la máxima casa de estudios era, como siempre, semillero de líderes en la política, la ciencia y la cultura. Por lo que atañe a las artes, de éstas se encargaba el Instituto Nacional de Bellas Artes, inaugurado en diciembre de 1946. Su ley de creación entró en vigor el primero de enero de 1947, con dependencia de la Secretaría de Educación Pública y presupuesto federal.³ En 1950 el Instituto se

¹ La revista *Mañana* No. 226 del 27 de diciembre de 1947, inserta en sus páginas tres artículos reveladores de la vida de México: 1. *Ceremonia en la planta de Ixtapantongo: El presidente de la República inauguró la Segunda Unidad del sistema Hidroeléctrico “Miguel Alemán”*; 2. *El cultivo del maíz híbrido es de importancia trascendental; La lección de la frontera Ciudad Juárez, foco de vicios, es hoy centro de trabajo*; 3. *Los productores de azúcar, los funcionarios públicos, los agitadores vivales y los especuladores del dulce*. Este último artículo por Alfonso Romandía F.

² *Columna Criterio*, en *Revista de Revistas*. Junio 3 de 1951.

³ Merlín, Socorro. *60 años de la Escuela Nacional de Arte teatral del INBA*. En proceso de edición por el CITRU.

encontraba en un momento propicio para desplegar una acción intensa, tanto en Artes Plásticas como en Danza, Música y Teatro. En este año la revista del Instituto, *México en el Arte*, publicó en su número 10-11, una crónica de arte de 1900 a 1950, en la que podemos apreciar cómo se había transformado el campo artístico en ese tiempo.⁴ El país en general había cambiado y con él los gustos y los cánones estéticos.

En cincuenta años las formas de escribir, de producir y de actuar el teatro, dieron grandes pasos.⁵ Había en la ciudad de México, una buena cantidad de teatros chicos, a imitación de los *petit théâtre* de París, con pocas butacas y escenarios de dimensiones manejables, sin grandes equipos técnicos. La cartelera entre 1950 y 1955 registró diez y siete de estos teatros.⁶ Compartían sus espacios obras de autores internacionales puestos en escena por el teatro universitario, comedias frívolas del teatro español o francés y una que otra obra de autor mexicano.

En cuanto a la formación de profesionales del teatro, la Escuela de Arte Teatral del INBA, EAT –hoy nacional, ENAT– se inauguró en 1946 por iniciativa de Clementina Otero, actriz del teatro Ulises y del Orientación, quien por haber obtenido una beca para estudiar en Yale, E. U., dejó su proyecto en manos de Concepción Sada, para que lo concretara. Sada era jefa del Departamento de Teatro del INBA.⁷ La escuela empezó a funcionar en el Palacio de Bellas Artes con maestros calificados, nacionales y extranjeros, como Andrés Soler, primer director, Ricardo Parada León, Xavier Villaurrutia,

⁴ *México en el arte*. Número 10-11. *Crónica de medio siglo 1900-1950*. México, 1950.

⁵ *En voz alta. testimonios de medio siglo*. Varios autores. Coordinación general Roberto Figueroa Martínez. Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del estado. México, 2006.

⁶ *Excelsior* mayo de 1955.

⁷ *Apuntes para la historia de la EAT*. Varios autores. En *Tramoya*, núm. 29, nueva época, oct-dic. 1991.

Francisco Monterde, Gilberto Martínez del Campo, Marian Ponton, Clementina Otero de Barrios, Fanny Anitúa, Ana Mérida y Fernando Torre Laphan, con el impulso especial de Salvador Novo.⁸

En un contexto distinto al de la escuela del INBA, años antes otros maestros, algunos extranjeros, como Seki Sano y Charles Rooner se aplicaron a la enseñanza del teatro. En la UNAM, Rodolfo Usigli y Fernando Wagner también maestro de la ENAT, enseñaban teatro en la cátedra de Teoría Dramática. Estos personajes dieron a conocer obras de autores internacionales que fueron definitivos para el teatro mexicano, como apunta Armando Partida: "(...) La influencia de los dramaturgos norteamericanos –O'Neill, Williams, Miller– y la divulgación de la literatura y el teatro europeos de la posguerra –Sartre, Camus– propiciaron una serie de productos teatrales acordes con las esferas sociales de los diversos públicos".⁹

En materia de dramaturgia compartían la escena del éxito, junto a las obras ligeras y todavía las últimas manifestaciones de la revista mexicana, los representantes de la generación de los llamados "Contemporáneos": Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Salvador Novo y Rodolfo Usigli¹⁰ quienes con otros maestros como Enrique Ruelas, Fernando Wagner, Clementina Otero, Julio Prieto, Antonio López Mancera, Leoncio Nápoles y Seki Sano entre otros, formaron a las generaciones de actores, directores, dramaturgos, y escenógrafos del siguiente medio siglo.

⁸ *60 años de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA. Op. cit.*

⁹ Partida Taizan, Armando. *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*. CITRUI/INBA, México, 1998. *Los años felices*.

¹⁰ "Usigli ¿un "Contemporáneo"? Si pensamos en los "Contemporáneos" como un grupo, Usigli no pertenece a él, a despecho de la amistad y la cercanía. Si lo vemos como el sector mexicano de una generación que abarcó el ámbito entero de nuestra lengua, Usigli es una de las figuras centrales de "Contemporáneos". José Emilio Pacheco en el Prólogo a la obra de Usigli *Tiempo y memoria en conversación desesperada*. UNAM. México, 1981, p. 17.

Las transformaciones sociales y artísticas fueron campo fértil, en la preparación de la eclosión de los jóvenes dramaturgos de la generación llamada de “los cincuenta”: Emilio Carballido (1925-2008), Sergio Magaña (1924-1990), Luisa Josefina Hernández (1928), Rosario Castellanos (1925-1974), Jorge Ibargüengoitia (1928-1983) y Héctor Mendoza (1932). Los dos primeros comenzaron a escribir desde finales de la década de los cuarenta, Carballido teatro y Magaña narrativa, los otros cuatro lo hicieron posteriormente. Los dramaturgos contemporáneos a estos seis: Luis G. Basurto, Federico Schroeder Inclán y Rafael Solana, lo hicieron antes o después de los seis, pero forman otro grupo por ser un poco mayores de edad. Miguel Guardia y Raúl Cardona, acompañantes de los seis primeros en sus aventuras iniciales en el teatro, no continuaron en la dramaturgia; Raúl Cardona se dedicó a la actuación y Miguel Guardia al periodismo y la crítica teatral.

Los seis dramaturgos del primer grupo abordaron en sus obras, temas y formatos distintos a los utilizados por los dramaturgos anteriores. Y no es que no se hubieran abordado temáticas sobre la historia mexicana, sobre relaciones familiares y contextos provincianos o problemas psicológicos, que bien los hay desde el siglo XIX, sino que la estructura teatral, el tratamiento de personajes y sobre todo el discurso, eran distintos. La juventud, impetuosa y algo petulante de estos jóvenes, hizo que la crítica los llamara “los niños terribles”.¹¹ En su acostumbrada columna de la revista *Hoy*, Rafael Solana criticaba no sólo a los jóvenes, sino al INBA al que daba casi por muerto, y a ellos como su último aliento. A los pocos días Emilio Carballido respondió molesto a este artículo, replicando al escritor y extrañándose de que los llamara niños, inteligentes y terribles, pues no lo eran, aunque sí inteligentes y a pesar del carácter de Sergio, –algo arrebatado– el de Carballido en cambio, era más bien asustadizo. También le recuerda las temporadas del INBA y las actividades de teatro, que no

¹¹ Solana, Rafael. “Los niños terribles”, en *Hoy*, 1952.

avalaban los juicios del crítico. No obstante, Solana delineó en unas cuantas pinceladas la figura de los dramaturgos jóvenes, que sin tapujos decían lo que pensaban, en un medio en el que la prensa y sobre todo la censura, ejercían con mano dura su poder.

En el escenario no se podían decir palabras malsonantes, ni referirse críticamente a la política y a la iglesia, tampoco podían tratarse abiertamente temas sexuales, por temor a las represalias del gobierno y porque la persona del Presidente de la República era casi sagrada.¹² También era nociva la autocensura que los propios escritores ejercían. La opinión de Solana es la mirada de un receptor que por motivos no muy claros, fue siempre ambivalente con estos jóvenes, poseedores de un lugar privilegiado en el campo teatral mexicano, desde el principio de su carrera.¹³ La réplica de Carballido, dirigida a quien tenía un lugar destacado en el campo periodístico, es prueba de la seguridad con la que estos dramaturgos se asentaron en el campo teatral.

Los principales exponentes de esta generación se conocieron en la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM; Rosario Castellanos enumeró en varias ocasiones a sus compañeros y amigos con los que formó grupo: Sergio Magaña, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Alfredo Sancho, Otto Raúl González, Jaime Sabines, Ernesto Cardenal y Efrén Hernández.¹⁴ De todos ellos eran cinco los que gustaban del teatro y quienes asistieron a las clases de Rodolfo Usigli en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Emilio Carballido llevó a Magaña a los terrenos del teatro, ambos eran los más activos y también quienes motivaban a sus compañeras Rosa-

¹² Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana: La vida en México de 1940 a 1970*. Planeta. México, 1991, p. 99.

¹³ Ver CD *Catálogo comentado de la obra de Emilio Carballido 1946-2002*. CITRU/CONACULTA 2005 de Socorro Merlin.

¹⁴ Castellanos, Rosario. *Cartas a Ricardo*. Prólogo de Elena Poniatowska. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 1996.

rio y Luisa Josefina a escribir.¹⁵ Ambas lo reconocieron en un momento dado. Por su lado Sergio Magaña admitió que Emilio Carballido fue su principal promotor para escribir teatro.¹⁶ Ni Jorge Ibargüengoitia, ni Héctor Mendoza entraron en la dinámica de las actividades de sus cuatro compañeros, porque se dieron a conocer un poco más tarde, Mendoza en 1953 e Ibargüengoitia en 1954. Jorge Ibargüengoitia se mantuvo activo en las letras hasta su muerte, aunque desertara del teatro como lo hizo también Rosario Castellanos. Héctor Mendoza dejó por un tiempo la escritura y la retomó más tarde al adaptar obras y tener como experiencia para la dramaturgia la enseñanza del teatro. Sergio Magaña produjo teatro hasta su muerte, Emilio Carballido fue activo también hasta su deceso en este año y Luisa Josefina Hernández se mantiene activa. Todos cultivaron y cultivan otros géneros como crítica, novela, cuento, narrativa y ensayo y cuatro de ellos fueron maestros de análisis de teatro y composición dramática. Héctor Mendoza ha sido maestro de actuación.

El primero que se lanza a la escritura con cuento y novela desde 1944 es Sergio Magaña con *Sinfonía aborta* y *La ciudad inmóvil*, publicadas en la revista *Tiras de colores*.¹⁷ Carballido escribe en 1946 *Los dos mundos de Alberta* y luego *Vestíbulo*, obras que mezclan el mundo subjetivo de personajes en crisis con la realidad cotidiana. Estas dos obras de Carballido como otras posteriores dan muestra del estilo onírico abordado en un principio, el cual retomaría más tarde, varias de ellas son inéditas. Cuando Magaña conoce a Emilio se decide por el teatro. Las primeras publicaciones del grupo

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Zelaya, Leslie, Imelda Lobato y Julio César López. *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña*. Gobierno de Michoacán, Secretaría de la Cultura, CONACULTA, CITRU. México, 2006, p. 29.

¹⁷ Lobato Imelda, Julio César López, Leslie Zelaya. *Magaña por él mismo: apunte biográfico*. En *Documenta* CITRU, nueva época, número 3, noviembre de 2000.

(Magaña, Carballido, Castellanos y Hernández) están en la revista *América* dirigida por Efrén Hernández. Allí fueron llevados por Castellanos y de su mano, como dijo Carballido, llegaron los demás.¹⁸ Rosario ya había publicado allí *Apuntes para una declaración de fe* (1948). Estos autores junto con Rubén Bonifaz Nuño formaron el grupo Atenea.

Carballido y Magaña escribieron obras en un acto para ser representadas en lo que llamaron “Teatro de recámara”, el escenario era justo la recámara de Magaña en la calle de Colón 1, azotea 12. Las obras corresponden a un ciclo que se llama *El triángulo sutil*. Las obras tienen el mismo tema y los personajes son los propios dramaturgos, con sus nombres de pila.¹⁹ Después trasladaron la obra a la UNAM. Ellos llamaron a esta experiencia “teatro para snobs”.²⁰

Luisa Josefina Hernández escribió como primera obra *Aguardiente de caña* (1951) ganadora del primer premio de las *Fiestas de Primavera*. En 1952 Rosario Castellanos escribió *Tablero de damas* y Jorge Ibarguengoitia *Cacahuates japoneses*, pero se dio a conocer ampliamente hasta 1954 cuando su obra *Susana y los jóvenes* fue puesta en escena. Por su parte Héctor Mendoza escribió como primera obra *Ahogados* y después *Las cosas simples*, estrenada en 1953, bajo la dirección de Celestino Gorostiza, como resultado de triunfar en un concurso del Instituto Nacional de la Juventud, cuyo sólo requisito era que las obras pudieran ser actuadas por jóvenes. *Las cosas simples* suceden en una fuente de sodas y es actuada por muchos jóvenes.

Después de las experiencias con el teatro de recámara, los cuatro dramaturgos con Miguel Guardia y Raúl Cardona

¹⁸ Carballido, Emilio. “Nosotros los de entonces”. En prólogo a *Los enemigos*. Editores Mexicanos Unidos. 1990.

¹⁹ Las obras se encuentran en el fondo “Emilio Carballido” formado por Socorro Merlín.

²⁰ Carballido, Emilio. *El triángulo sutil*. Libreto en el fondo Emilio Carballido de Socorro Merlín.

formaron en 1948 el grupo *Xenia* porque sus amigos de la UNAM les decían “xenios”. Este grupo era animado por Socorro Avelar. Al grupo se incorporaron Olga Cardona y Leoncio Nápoles. Este grupo estrenó en el foro de Arquitectura varias obras: de Magaña *La noche transfigurada*, de Carballido *El auto de la triple porfía*, y *Antesala* de Miguel Guardia. Cuando Magaña escribió en 1950 *El suplicante* con el tema del incesto, Socorro Avelar se negó a representarla y por eso se deshizo el grupo *Xenia*.

La crítica estuvo presente en la representación de *El auto de la triple porfía* y el prestigiado Antonio Magaña Esquivel dio cuenta de su esfuerzo, en su columna de *El Nacional*. El ciclo fue subtítulo por Magaña Esquivel *Teatro de antecámara*, para evitar sutilezas como él mismo lo asienta (por lo de *Recámara*). La obra que el crítico consideró la mejor, fue la de Carballido, las otras dos no ofrecen, dijo, ninguna perturbación.²¹ Aún así no desanima a los demás, considera los errores de escena como ejercicios en el arte del teatro. Esta función en el escenario de la Facultad de Arquitectura, la verían los autores como caótica, por los errores técnicos con la iluminación y la escenografía, cada uno de los protagonistas la vivió de manera intensa y diferente.

El estreno de estas obras fue presenciado en 1949 por Fernando Torre Lapham, director de la Escuela de Arte Teatral del INBA, hecho que repercutió en la vida profesional de los jóvenes dramaturgos, porque al director Lapham le gustó el *Auto de la triple porfía* de Carballido y la dirigió con sus alumnos de la entonces EAT, como trabajo de examen. Salvador Novo quien estaba muy cerca de la escuela y la consideraba como algo propio, era maestro en ella; presenció la representación del *Auto* y le agradó la obra. El maestro estaba en busca de un autor para su próxima temporada en el

²¹ Magaña Esquivel, Antonio. *Proscenio: Teatro de antecámara*. Suplemento de *El Nacional*, 7 de marzo de 1948.

Palacio de Bellas Artes y vio frente a él a quien buscaba. Esta coincidencia detonó el surgimiento espectacular de estos nuevos dramaturgos, que comenzaron tímidamente y se impusieron por su calidad.

Salvador Novo estaba al frente del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. Novo dominaba el campo teatral y era una pieza importante de la cultura en el gobierno del presidente de la República Miguel Alemán. Novo comenzó a escribir desde muy joven y después se dedicó al teatro, sin dejar la crítica para revistas y periódicos. Salvador Novo ha sido considerado por los historiadores como un renovador junto con Xavier Villaurrutia, Antonieta Rivas Mercado, Clementina Otero, y Agustín Lazo, por la creación del teatro *Ulises*. La figura de Novo con sus desplantes y actitud soberana, era la figura del intelectual que México podía exportar. Al comenzar el año de 1950, Salvador Novo estaba comprometido con la primera temporada de teatro que patrocinaría el Instituto Internacional del Teatro (ITI), a realizarse en el Palacio de Bellas Artes. Novo había recibido críticas por no favorecer la puesta en escena de obras mexicanas, por eso el maestro, para sus propósitos, había leído una obra de Agustín Lazo, que no le gustó porque era muy triste. Él mismo describe esta decisión en su columna de la revista *Mañana*. Las declaraciones de Novo son importantes, porque señalan el partearguas que en esa fecha vivió el teatro.

Yo había estado buscando y pidiendo obras mexicanas buenas para ponerlas. A Xavier (Villaurrutia) le pedí, antes que a nadie, que dirigiera la obra mexicana de la temporada internacional y que me ayudara a escogerla. Me trajo una de Agustín Lazo acabada de escribir que se llama *El don de la palabra*. Aun antes de leerla estuve seguro de que sería buena (...) Me la llevé, la leí. Me pareció muy deprimente. Pasa en una familia como las de Usigli en la que todo el mundo se detesta (...) Le dije mi opinión a Xavier (...) y se marchó muy enfadado. De suerte que yo estaba realmente en un brete, con la temporada encima, con el deseo de

poner una obra mexicana. Fue entonces cuando ocurrió que pusiera toda mi fe en Carballido —en ese muchacho flacucho cara de pájaro, del que había visto una obrita en un acto durante unos exámenes de la Escuela de Arte Teatral. Lo llamé y le pedí una obra en tres actos si la tenía. Y aconteció que la tenía, garrapateada en un enorme libro de contabilidad. Lo instalé día y noche a copiarla en máquina. (...) Y allí estuvo el resultado, un teatro pletórico y vibrante de entusiasmo; feliz, atrapado por la historia, metido en aquella casa de provincia, viviendo, respirando su atmósfera y sus problemas; aplaudiendo a rabiar, provocando telones y telones, asistiendo al nacimiento del teatro mexicano, más mexicano y más teatro y más de nuestro tiempo.²²

A Villaurrutia no le gustó nada la decisión de Novo, consideraba al autor escogido, completamente novel y le reprochó de no ajustarse a convenios previos. Así lo dice en una nota aclaratoria donde se duele de que Novo sólo haya promovido durante todo el año de 1950 *Rosalba y los Llaveros* y *Cuauhtémoc*.²³ También se le atribuyó el haber lanzado a Emilio Carballido, para demostrar a Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo, de quienes estaba distanciado, que no tenía necesidad de sus obras para echar a andar una temporada²⁴. No obstante las críticas, Novo estaba muy complacido con la nueva dramaturgia.

Carballido llevó a Magaña con Novo y el maestro conoció también a Luisa. Magaña debutó con *Los signos del zodiaco* en Bellas Artes y después con *Moctezuma II* estrenada en la sala del Seguro Social, al igual que ocurrió con la obra de Luisa Josefina Hernández, *Botica modelo* en 1954. Además, como en *Rosalba* actuaba la primera generación de alumnos de la EAT: Rosa María Moreno, Carmen Sagredo, Tara Parra, Pilar

²² Novo, Salvador. *El diario de Salvador Novo. El resultado: un teatro pletórico y vibrante de entusiasmo*. En *Mañana*, 1º de abril de 1950.

²³ Villaurrutia, Xavier. *No soy un deformador de la verdad: Xavier Villaurrutia*. 1950.

²⁴ Engel, Lya. *Teatro*. En *Impacto*, 15 de Abril de 1950.

Souza, Mario García González, Socorro Avelar, Raúl Dantés y otros, Novo se mostraba más complacido aún, porque veía florecer la escuela, producto de su impulso, en un nuevo teatro.

Rosalba y los Llaveros fue estrenada con gran aparato y publicidad en marzo de 1950. Después de este éxito el amigo de Carballido, Magaña, se sentía deprimido, creía que él nunca llegaría a alcanzar la fama que el novel dramaturgo ya había conseguido y trató de desertar del teatro. Carballido lo convenció de no hacerlo y lo presionó para que escribiera *Los signos del zodiaco*. La trayectoria de Carballido y Magaña siguió su curso; abandonaron las clases de Usigli, porque eran demasiado inconformes y tenían ideas distintas a las del maestro, sobre la estructura teatral y sobre su estilo preferido, el realista. Además tenían una gran vitalidad que hacía contraste con la flema del caballero Usigli. La producción de Magaña se detuvo con su muerte, Carballido logró casi doscientas obras en su haber.

Sergio Magaña tuvo una vida que bien podía ser la de alguno de sus personajes. Su carácter rebelde, anticonformista, directo, un poco amargo, y a veces impulsivo, no sabemos si por cuestiones personales no resueltas, o quizá completamente asumidas, le causó problemas de interrelación. En un principio hizo mancuerna para escribir con su gran amigo Carballido, pero no siempre estas duplas tienen éxito. Se distanció del él por diferencias en la escritura de artículos, y nunca más volvieron a hacerlo, a pesar de haber sido ambos becarios del Centro Mexicano de Escritores (1950) y haber formado parte de la comitiva que Guillermina Bravo llevó de gira (1957) por la entonces Unión Soviética y China con su Ballet descalzo, como le llamaban entonces, luego Ballet Nacional.

La producción de Magaña es también de las mejores. Con estilo y manejo del lenguaje diferentes a las de sus amigos, Magaña escribió obras magistrales como *El suplicante*, que él siempre mencionó como en colaboración de Carballido, pero éste no quiso asumir la co-escritura, dijo que era sólo mérito

de Magaña.²⁵ *Los signos del zodiaco*, estrenada por Dagoberto Guillaumin en 1953, con la compañía de teatro de Xalapa, fue montada por André Moreau en 1954 en el Palacio de Bellas Artes; tuvo como reparto a los ya triunfantes actores de la primera generación de alumnos de la Escuela de Arte Teatral del INBA y formó parte de los programas organizados por Salvador Novo con buen despliegue publicitario. Vinieron después otras obras y otros estrenos, entre las memorables: *Los argonautas* después llamada *Cortés y la Malinche*, *Los motivos del lobo*, *El mundo que tú heredas*, *Santisima* y *Los enemigos*.

Sergio Magaña escribió también narrativa muy elogiada por la crítica y por su crítico principal, Carballido. Ha sido poco difundida y merece mejor suerte. Magaña ejerció puestos oficiales; fue maestro de la Escuela de Arte teatral del INBA, director de la Escuela de Bellas Artes en Oaxaca y agregado cultural en la embajada de Colombia, pero su naturaleza inconforme lo alejó de estos puestos en los que, según sus propias palabras: “en esos puestos, a la larga, te obligas a mantener una imagen de artificio y, sobre todo, te alejas de las condiciones que favorecen la creación.”²⁶ En sus obras trató los problemas de gente de pocos recursos y conflictos muy complicados. En *Los signos del zodiaco*, los personajes reunidos en una vecindad entrecruzan sus problemas; en *Santisima* habló de la putería, como el mismo lo dijo; en *Los motivos del lobo* expuso el manejo del poder, la sumisión y la manipulación afectiva; en *Los enemigos* mostró los problemas de dos fuerzas, dos guerreros, dos pueblos que pueden ser también dos fuerzas sociales o políticas.

Sergio Magaña recibió homenajes, pero modestos, realizados en ceremonias sencillas: en la Muestra Nacional de Teatro

²⁵ Entrevista de Emilio Carballido con Socorro Merlin. México, 2000.

²⁶ Citado por Leslie Zelaya et Al, en *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*. Op. cit, p. 54.

en Monterrey, un diploma por los teatristas de su estado natal Michoacán, en Morelia; en 1980 le dieron el premio de mejor autor por *Santísima* y tal vez el único homenaje más espectacular, fue el premio Nacional de Literatura Juan Ruiz de Alarcón en Taxco, Guerrero, en la inauguración de las Jornadas Alarconianas, con un emolumento de quinientos mil pesos, muy merecidos.

Sergio Magaña terminó su vida en situación precaria y olvidado, sobrevivió en sus últimos años, con un modesto sueldo, conseguido por el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA y con la atención que le dispensaron sus amigos y los investigadores del CITRU Leslie Zelaya, Imelda Lobato y Julio César López, de manera personal y espontánea. Fue Julio César López quien lo atendió hasta el final.

Luisa Josefina Hernández y Jorge Iburgüengoitia sí continuaron la carrera de teatro con Usigli, sólo que con apreciaciones distintas para cada uno de ellos. Luisa Josefina fue la discípula preferida y la alumna disciplinada que heredó su cátedra, substituyendo a Iburgüengoitia que la había ocupado primero. El estilo directo, demoledor, de Jorge, tampoco aparejaba con el de Usigli. La maestra Luisa ha impartido en forma constante sus enseñanzas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM combinándolas con la escritura de dramaturgia y otros géneros. Sus enseñanzas no son solamente aquello que aprendió con Usigli, sino el resultado de una formación que realizó en el país y en el extranjero, producto también del ejercicio de la docencia. Sus enseñanzas sobre los géneros dramáticos han servido a muchas generaciones para el análisis de textos, aunque algunos de ellos estatifiquen lo que en realidad ella dinamiza, pues ha dicho que los géneros mantienen con la realidad una relación indirecta:

La realidad se ha transformado gravemente, aunque quede intacta como punto de referencia (...) ningún artista puede prescindir de la realidad en forma absoluta, o sea que sus posibilidades quedan reducidas a lograr

diferentes relaciones con ella, lo cual necesariamente señala diferentes operaciones mentales²⁷.

Ha escrito más de cincuenta obras de teatro que han sido ampliamente estudiadas por investigadores nacionales y extranjeros. Carballido escribe que Luisa ha sido la autora más refinada de su generación de dramaturgos y la más penetrante en su inteligencia, pero también bien puede ser que la mejor en el teatro del siglo XX.²⁸ Felipe Reyes Palacios y Fernando Martínez Monroy entre otros estudiosos,²⁹ han hecho sendos análisis de sus obras más importantes y de sus aportaciones a la pedagogía teatral.³⁰ La maestra Hernández explora, disecciona el sistema dramático y produce obras cada vez más complejas y no por eso menos cercanas a nuestra realidad, aunque su datación la ubique en otros siglos, lo que da a los textos un ambiente, que sin dejar de ser cotidiano, aporta a la ficción escénica planos de acción distintos. Tanto en la novela como en el teatro sus obras satisfacen al receptor de amplio horizonte de expectativas; prueba de ello son: *Historia de un anillo*, *La paz ficticia*, *La fiesta del mulato*, *Las bodas* y *Zona templada* (díptico) sólo como muestra, pues son muchas más. La maestra gusta de las historias largas que parcela en dípticos o trípticos como las tres obras: *El sotá*, *Los médicos*, *Mondo y Lirondo*. La organización dramática de estos textos es parecida a la de la novela *El galán de ultramar*; ambas fascinan al lector por el manejo de los personajes, dotados de sentimientos complejos y por los ambientes precisos que complementan la acción.

²⁷ Cita de Felipe Reyes Palacios en *Algunas aportaciones de Luisa Josefina Hernández a la teoría dramática*. En *Tramoya* núm. 72, 2002.

²⁸ Carballido, Emilio. *Una carrera literaria de medio siglo*. En *Tramoya*, número 63, abril-junio, de 2000.

²⁹ Martínez Monroy, Fernando. Este investigador ha publicado tanto en la Revista de la UNAM como en *Tramoya* (núm. 63, abril-junio 2000) y otros medios, artículos sobre la obra de la maestra Hernández.

Sus obras han sido publicadas y puestas en escena con éxito aunque no con la publicidad debida, que abarque varios circuitos de distribución; merecen mejor fortuna, pues la variedad de temas que Luisa Josefina Hernández maneja, es parte de su formación, de su propia tradición y de su horizonte, que es muy amplio. Pronta a cumplir los ochenta años, sus alumnos iniciaron un ciclo de homenajes y puestas en escena de sus obras. Las que recuerda con emoción son la puesta de Seki Sano en 1957 de *Los frutos caídos* y *La danza del urogallo múltiple*, por Héctor Mendoza en 1971.³¹

Jorge Ibarguengoitia no encontró en el campo teatral el interlocutor que buscaba para sus obras. Crítico mordaz, manejó con gran soltura en sus textos el recurso del humor recalcitrante. Entre sus primeras obras están *Susana y los jóvenes*, *Clotilde en su casa*, *La lucha con el ángel*. Luego escribió *Llegó Margó*, *Ante varias esfinges*, y entre sus últimas obras, *El viaje superficial*, *Pájaro en mano*, *Los buenos manejos*, *Sálvese quien pueda* y *El atentado*.³² Luis Mario Moncada en su prólogo a *El libro de oro del teatro mexicano*³³, donde reproduce los artículos de Jorge sobre crítica teatral, traza el perfil del dramaturgo, pintado en su versátil y original forma de escribir y de pensar. Ibarguengoitia era directo y no hacía concesiones, en eso se parecen todos los del grupo. Todos son críticos sólo que cada quien dice las cosas a su manera, Sergio, con amargura y muchos tintes

³⁰ Reyes Palacios, Felipe. *Algunas aportaciones de Luisa Josefina Hernández a la Teoría dramática*. Texto leído en la Universidad Nacional Autónoma de México en ocasión de la Jornada Teatral 2001 dedicada a la maestra Hernández y después publicado en *Tramoya* número 72, julio-septiembre 2002.

³¹ Leñero Franco, Estela. *Teatro, homenaje a Luisa Josefina Hernández*, en *Proceso*, número 1648 de 1º de junio de 2008.

³² Ibarguengoitia, Jorge. *Teatro*, Tomos I; II; III. Ediciones Joaquín Mortiz, Planeta. México, 1987, 1987 y 1989 respectivamente.

³³ Ibarguengoitia, Jorge. *El libro de oro del teatro mexicano*. Ediciones el Milagro/IMSS. México, 1999.

psicológicos, deshace a sus adversarios; Jorge se expresa con resentimiento del teatro y sus hacedores; Carballido, con razonamientos y un manejo dinámico y siempre distinto de la dramática, pone en evidencia juicios falsos, acciones hipócritas, juegos de poder y da a los más débiles voz y acción; Luisa Josefina con filosofía y recursos académicos, desarma a sus oponentes; Rosario mira al mundo con los ojos de la poesía y de la aguda observación y Héctor Mendoza despliega en sus obras la actuación escénica y el comportamiento de actores y actrices en fractales, multiplicando las miradas y las posibilidades de interpretación de los receptores.

Jorge, dice Moncada, tuvo el reconocimiento de maestros y condiscípulos que lo consideraban un dramaturgo nato, pero sólo algunas de sus obras fueron puestas en escena, siempre con poca fortuna. Eso explica su retiro del teatro a los treinta y cinco años.³⁴ Jorge se dedicó a la crítica teatral y allí miró al teatro y sus hacedores con ojos despiadados en una especie de catarsis, que lo aliviaba de la frustración que llevaba a cuestas. Sus obras, aunque buenas no tuvieron el éxito que merecen. Sólo las dos primeras *Susana y los jóvenes* y *Clotilde en su casa* gozaron de éxito entre 1955 y 1956. Las obras más destacadas que se han repuesto después de su muerte son el *Atentado* y *Clotilde en su casa*. La primera en la UNAM y la segunda en Xalapa y por la Compañía Nacional de Teatro, dirigida por Ludwik Margules. Este mismo director montó *Ante varias esfinges* en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Con este montaje, este director revaloró ampliamente la calidad dramática de la obra de Ibarguengoitia. Su escasa producción, no lo es en cuanto a calidad. Sería importante para el propio teatro mexicano releer sus obras con una mirada menos prejuiciosa y más atenta a la estructura dramática y al discurso.

³⁴ Moncada, Luis Mario. *Memorias críticas o la vida apasionada de don Jorge Ibarguengoitia*. En *El libro de oro del teatro*, op. cit.

A la distancia podemos decir que mucho de su carrera se definió al estar bajo el parasol que le tendía su maestro Usigli. El alumno se encontró menospreciado por él, sólo y apartado del círculo en el que los demás gravitaban, se decidió a romper con el teatro. Emigró al extranjero y se dedicó a la narrativa. Jorge Ibargüengoitia criticó en sus textos de teatro y de narrativa a la Revolución mexicana y a sus héroes. En sus artículos ideó una fórmula de entrevistas con personajes imaginarios para escribir, entre humorísticas y serias, las más feroces críticas al teatro. Por esto recibió la crítica de críticos como Carlos Monsiváis quien le reprochó su falta de seriedad. Ibargüengoitia le dio una lección, respondiendo a su forma de escribir a su manera. Termina diciendo: "(...) Ni modo. Quien creyó que todo lo que dije fue en serio, es un cándido y quien creyó que todo fue en broma, es un imbécil".³⁵ Así terminó con el teatro.

Rosario Castellanos escribió sólo dos obras de teatro *Tablero de damas* y *El eterno femenino*, pero fue muy prolífica su producción de cuento, ensayo y poesía. Además es la única de la generación que escribió obras para teatro guiñol dirigidas a los indígenas. Si bien Magaña escribió para niños, Ibargüengoitia cuatro obras y Carballido muchas, Rosario fue la única que se enroló en una segunda misión cultural, en 1956, como directora del Teatro Guiñol en el Centro coordinador Tzeltal-Tzotzil del Instituto Nacional Indigenista en San Cristóbal de las Casas, para trabajar con las comunidades tzeltales y tzotziles en Chiapas. Trabajó en compañía de un grupo de maestros y artistas entre los que se encontraba Marco Antonio Montero, director de teatro.³⁶ Su labor en este ámbito no ha sido suficientemente documentada, si acaso mencionada tangencialmente en las historias del teatro guiñol. Rosario desarrolló una labor intensa en las campañas de educación y de salud del

³⁵ En *El libro de oro del teatro mexicano*, op. cit.

³⁶ María Rojo, compañera de vida de Montero, posee un acervo documental con obras y muñecos de este periodo.

Instituto Nacional Indigenista (INI). Para las obras de teatro guiñol crearon el personaje llamado Petul que dialogaba no sólo con los niños, sino también con las personas mayores que asistían a las funciones de teatro, quienes lo veían como un igual. Este personaje fue muy querido por la concurrencia e hizo historia entre esas comunidades. Rosario tan generosa e inclinada siempre a ayudar a los desvalidos, hizo una labor callada que ni siquiera aparece en sus biografías en forma detallada. En Chiapas contrajo el paludismo y tuvo que volver a la ciudad de México, pero seguramente Petul y las obras en las que era el personaje principal, no fueron olvidados por los muchísimos receptores de las obras de teatro guiñol que allí lo vieron. Por derecho propio, Rosario Castellanos forma parte de la generación de los cincuenta.

Héctor Mendoza tiene una trayectoria que se encuentra entre la docencia, la dramaturgia y la dirección teatral. Ha sido maestro de la Escuela de Teatro del INBA del Centro Universitario de Teatro y formó con Julio Castillo—su alumno dilecto— el Centro de Estudios Teatrales NET, donde también trabajó Luis de Tavira. Fue Jefe del departamento de Teatro de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM de 1972 a 1976. Su decidida vocación docente le dio la experiencia necesaria para ser uno de los mejores directores de México y un dramaturgo ligado a la enseñanza. Él mismo cuenta a Braulio Peralta su camino en el teatro, desde sus recuerdos en su natal Apaseo, Guanajuato, hasta su homenaje por cuarenta años de trabajo en el teatro,³⁷ Mendoza habla de su primera obra de éxito *Las cosas simples*, y cómo llegó a su representación por Celestino Gorostiza, después de trabajarla con Carballido. De su experiencia como alumno de Rodolfo Usigli, a quien dispensó un gran afecto y su participación en

³⁷ Peralta, Braulio. *Los recuerdos de recuerdos*. Entrevista. En El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, presenta: *Héctor Mendoza: tras 40 años de Invención Teatral*. INBA. México, 1994.

Poesía en voz Alta, dirigiendo cuatro programas de 1956 a 1957, y de su interés por la enseñanza.

El trabajo con actores ha sido una de las constantes del maestro Mendoza, por su dirección han pasado los actores más calificados de México en el último tercio del siglo XX. Él considera que el trabajo del actor nunca termina, porque es un proceso complejo y delicado. Estudioso de los clásicos Diderot y Stanislavski ha sabido llevar lo mejor de ellos y lo mejor de sí mismo a la dirección teatral, atravesada por su dramaturgia. Ha dirigido a los clásicos con un enfoque contemporáneo y con los materiales y herramientas que el teatro mismo ha transformado. Su ejercicio profesional ha quedado plasmado en varias obras que proponen el teatro en el teatro, como en *Y con Nausistrata ¿qué?*, *Actuar*, *Hamlet por ejemplo* y la más novedosa *Creator principium*.³⁸ También ha recreado a los clásicos como Tolstoi, Goldoni, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Bertolt Brecht y Manuel Eduardo de Gorostiza, a quienes ha dirigido en versiones propias. Sus obras han sido puestas en escena por él y por otros directores entre ellas están, además de las mencionadas: *Salpicame de amor*, *Los asesinos ciegos*, *La Camelia*, *La historia de la aviación*, *Noches islámicas*, *Noche decisiva en la vida sentimental de Eva Iriarte*, entre otras. En cuanto a la dirección, la comenzó desde su estancia en la Escuela de Arte teatral del INBA y el Centro Universitario de Teatro con sus alumnos. Desde 1993 es creador emérito del Sistema Nacional de Creadores.

El autor más prolífico de todos fue Emilio Carballido. La trayectoria dramaturgica de este autor se extiende desde 1946 hasta 2008 fecha de su deceso. Su largo camino de escritor (dramaturgia, cuento, novela, artículos, presentaciones de li-

³⁸ Mendoza, Héctor. *Creator principium*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de las Artes, Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, Coordinación Nacional de Teatro. México, 1996.

bros) lo enriqueció con la enseñanza y la promoción de jóvenes artistas. Carballido tiene en su haber más de doscientas obras, la creación de la revista *Tramoya*, que consideró uno de sus mayores orgullos, la enseñanza, en primer lugar, en la Escuela Nacional de Teatro del INBA, en la Universidad Veracruzana y en otras universidades del país, las clases, las conferencias y las participaciones académicas en universidades de otros países latinoamericanos, europeos y asiáticos, asesorías a varios centros teatrales. La puesta en escena de sus obras son incontables, sería difícil catalogarlas, porque se han realizado en todos los estados de México y en tantos países, que al investigador que abordara este trabajo, le quedarían, fuera del universo que emprendiera, muchas puestas en escena que ni siquiera el maestro mimo conoció.

En cuanto a su dramaturgia se puede decir que recorrió todos los géneros y estilos. Experimentó con la estructura dramática, con los formatos y con el lenguaje, tanto, o más que sus compañeros de generación. Sus obras en un acto son muestra de esta indagación constante en la temática y en el discurso; están ubicadas en toda clase de espacios y con toda clase de gente, con humor y con sentido crítico del poder, sea político, social o familiar. Sus textos, tanto los de pequeño formato, como los grandes en extensión, tienen un acercamiento filosófico, además de un enfoque crítico, lo que permite su apertura hacia otros niveles de significación.

Entre los textos que han tenido éxito de recepción están aquellos que han rebasado las famosas cien representaciones, como *Rosa de dos aromas*, puesta en escena más de tres años seguidos. ¡*Silencio pollos pelones ya les va a echar su maíz!*, puesta por varios repartos y en diferentes ocasiones, *Yo también hablo de la rosa* y *Orinoco*, montadas por directores extranjeros en varias ocasiones, próximamente se realizará un montaje de esta obra en Corea del Sur. Otra muestra de lo cerca que Carballido está del teatro hecho por jóvenes, es su famoso *D. F.*, con cincuenta y dos obras en un acto, dedicadas a la gran ciudad de México. Las obras de este

ciclo se han puesto incontables veces, en las escuelas de teatro, y en el sistema educativo nacional, así como por grupos del interior de la República mexicana.

Emilio Carballido desarrolló una intensa actividad en favor del teatro, con su trabajo magisterial, con su capacidad para descubrir la orientación vocacional de los jóvenes hacia la escritura, la actuación, la dirección, la escenografía o el cine. Uno de sus principales faros orientadores fue la revista *Tramoya*, en la que publicó obra de dramaturgos jóvenes, no reconocidos u olvidados injustamente.

Los dramaturgos que nos ocupan pertenecieron a dos grupos antagonicos, el de Rodolfo Usigli y el de Salvador Novo, a Usigli lo siguieron Luisa Josefina Hernández y Jorge Ibarguengoitia, quien se apartó de su dominancia por diferencias de carácter. Es posible que Ibarguengoitia, al no estar cerca de sus contemporáneos, y debido a su carácter, no pudo hacer frente al campo dominante y su forma de rebelarse consistió en abandonar el teatro. Otra cosa que lo descontroló fue que habiéndose quedado con la cátedra de Usigli fue desbancado por Luisa. Moncada reproduce las palabras de Jorge cuando dice que tuvo una relación tormentosa con una mujer que luego se quedó con sus clases.³⁹ En este grupo la belleza e inteligencia de Luisa Josefina cautivó a los varones. Magaña confiesa que se enamoró de ella cuando la conoció⁴⁰ y el cariño que Carballido profesó a la dramaturga es de todos conocido. Héctor Mendoza se lo demostró con las puestas de sus obras, que para Luisa son inolvidables. Rosario Castellanos, quien se dedicó a la narrativa, truncó el ejercicio de su pluma con su muerte. Ella continuó siendo amiga de los cuatro y dejó en ellos profunda huella.

En cuanto a los líderes que los hicieron despuntar, Rodolfo Usigli –como Magaña– se sintió incomprendido y poco va-

³⁹ *Op. cit.*

⁴⁰ *Magaña por él mismo: apunte biográfico, op. cit.*

lorado, lo cual influyó mucho en hacer cada vez más áspero y distante su carácter. Se alejó de la dramaturgia para dedicarse a la diplomacia y murió sin el reconocimiento nacional que hubiera deseado en vida. Salvador Novo nunca se alejó del poder, en cambio Usigli se retrajo del campo; no es tampoco extraño que sus obras no se representaran con todo el despliegue de difusión, y como observan especialistas no se hayan repuesto sino esporádicamente. Salvador Novo al irse del INBA continuó con su teatro La Capilla de Coyoacán en donde puso lo más actual del teatro extranjero de entonces. Sus obras se pusieron en vida, pero no se han vuelto a montar.

Factores importantes en el éxito o el fracaso de la creación, son los agentes que impulsan el teatro, cuyo capital simbólico se impone en el campo teatral. Además de los principales promotores de los autores, están los directores de escena. Las obras de Carballido las dirigió el propio Novo y Fernando Wagner, director con una trayectoria de formación actoral en Alemania; las de Magaña, Novo y André Moreau, director que había trabajado con Louis Jouvet; las de Luisa, Celestino Gorostiza y Seki Sano, grandes figuras en el campo teatral. La primera de Héctor Mendoza, Celestino Gorostiza, entonces jefe del Departamento de Teatro del INBA. En cambio las obras de Ibargüengoitia las dirigieron Luis G. Basurto y Álvaro Custodio, sin duda figuras menores frente a las otras. Otro factor decisivo fueron los concursos de teatro que promovió el INBA, desde que Novo estuvo a su mando. De allí surgieron Luisa y Jorge y aunque Mendoza lo hizo en el del Instituto de la Juventud, consideramos que los concursos fueron definitivos para darse a conocer.

La crítica también leyó de manera diferente las obras. Para Carballido y Magaña hubo estrenos espectaculares y críticas elogiosas, menos para Hernández y para Mendoza y adversas para Ibargüengoitia. Todo eso cuenta para la creación, que puede optar por tratar de superar los obstáculos como en el caso de Luisa y Mendoza o dejarse vencer por ellos, aún

a sabiendas de la importancia de la obra. Jorge Ibargüengoitia se desilusionó del teatro y de la maquinaria aceitada del poder, no logró por cuenta propia hacerse un lugar en el campo teatral, Usigli estaba lejos y él demasiado atribulado con deudas y otros problemas, por eso decidió romper con el teatro y dedicarse a la literatura que le permitía un ingreso sin tantos sobresaltos.

Los componentes de este grupo también escribieron sobre sus compañeros: Sergio sobre Luisa y Emilio; Luisa sobre Emilio; y Carballido sobre todos ellos. Rosario también escribió sobre las obras de sus compañeros en los medios donde tenía ganado un lugar, desde allí criticaba o elogiaba las obras o trazaba el itinerario de los autores.⁴¹ Cuando la crítica despedazaba a Carballido, Magaña salía al quite para abrir los ojos de los críticos que no habían sabido leer el texto dramático.⁴² Y aunque Luisa publica en muchos medios, Carballido le dio un lugar especial en la revista *Tramoya*.⁴³ Por su parte Héctor Mendoza ha puesto en escena las obras de Luisa: *Arpas blancas conejos dorados...* y *La danza del urogallo múltiple*

Lo característico de estos seis exponentes en términos de dramaturgia es que resignifican el teatro mexicano a partir de los años cincuenta del siglo XX. Como dramaturgos son puntuales observadores del acontecer mexicano, abordan temas que atañen a las familias comunes y corrientes del México de su momento histórico, aquellas que son el núcleo del sujeto social transformador, pero también se dirigen a las clases desvalidas y marginadas. Su discurso maneja lenguajes diferentes y los textos tienen una marcada polifonía. La acción teatral sale fuera de las cuatro paredes de las habitaciones de

⁴¹ Castellanos, Rosario. *Obras de Emilio Carballido*. En *Juicios sumarios*. Universidad Veracruzana, 1966.

⁴² Magaña, Sergio. *Felicidad*, en *Hoy*. Julio 6 de 1957.

⁴³ Véanse los números citados y especialmente el dedicado a ella correspondiente a los números 12-13 de 1987.

la clase acomodada, para integrarla al palpitar de la vida cotidiana, con personajes que hablan y piensan como cualquiera de los receptores de sus obras, muchos de ellos jóvenes. Ubican las acciones en el aquí y ahora de su tiempo, en ambientes que en las obras de otros dramaturgos de la generación anterior, serían insólitos, como vecindades, calles, cárceles, casetas de policía, fuente de sodas y escenarios históricos donde los personajes son humanos y no estatuas de bronce. Cuando sitúan la ficción en otros tiempos y otros espacios distintos a los de la actualidad, los conflictos por universales, son vigentes. Otra característica es que no sólo son dramaturgos sino que son escritores en su amplia acepción, además, no se conforman con eso, sino que han sido maestros de actuación, de composición dramática y análisis del texto y director de teatro en el caso de Mendoza. Desde cualquiera de estos ejercicios han renovado la escena mexicana, por la forma y por el tratamiento de los personajes y el discurso locutorio e ilocutorio. Además por ser promotores, impulsores del teatro y de los nuevos dramaturgos. Todos ellos fueron y son, hombres y mujeres de teatro. El teatro del siglo XX se nutrió y se renovó con la creatividad de la generación de 1950.

Bibliografía

- Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana: La vida en México de 1940 a 1970*. Planeta. México, 1991, p. 99.
- Calderón Germaine. *El universo poético de Rosario Castellanos*. Cuadernos de estudios literarios Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Carballido, Emilio. *Prólogo a Los enemigos de Sergio Magaña*. Editores Mexicanos Unidos. S. A. 1990.
- , Luisa Josefina Hernández. En *Tramoya* números 12-13. Nueva época. Universidad Veracruzana y Rutgers University-Camden. Octubre-diciembre 1987.

- _____, *El triángulo sutil*. Libreto en el fondo Emilio Carballido de Socorro Merlín.
- _____, *Una carrera literaria de medio siglo*. En revista *Tramoya*, número 63, abril-junio, de 2000.
- Castellanos, Rosario. *Cartas a Ricardo*. Prólogo de Elena Poniatowska. CONACULTA, 1996.
- Castellanos, Rosario. *Obras de Emilio Carballido*. En *Juicios sumarios*. Universidad Veracruzana, 1966.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. *Héctor Mendoza, tras 40 años de invención teatral*. INBA. México, 1994.
- En Voz Alta: testimonios de medio siglo*. Coordinación de Roberto Figueroa Martínez. Instituto de Seguridad y Servicios Sociales del Estado. México 2006.
- Engel, Lya. *Teatro*. En revista *Impacto*. 15 de Abril de 1950.
- Gorostiza, Celestino. *Teatro mexicano del siglo XX*. FCE. 1986.
- Hernández, Luisa Josefina. *La sota, Los médicos, Mondo y Lirondo*. *Tramoya* número 72 julio-septiembre 2002.
- _____, *El galán de ultramar: La amante, Fermento y sueño, Tres perros y un gato*. Universidad Veracruzana. Col. Ficción. 2000.
- _____, *Apunte sobre el teatro del siglo de oro*. *Tramoya*, núm. 4. Universidad Veracruzana, julio-septiembre 1976.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Teatro volúmenes I, II, III*. Editorial Joaquín Motriz. 1987 y 1979.
- _____, *El libro de oro del teatro mexicano*. Intr. y notas de Luis Mario Moncada. Editorial El Milagro/IMSS. 1999.
- Leñero Franco, Estela. *Teatro, homenaje a Luisa Josefina Hernández*. Revista *Proceso*, núm. 1648, 1º de junio de 2008.
- Lobato Imelda, Julio César López, Leslie Zelaya. *Magaña por él mismo: apunte biográfico*. En revista *Documenta CITRU*, nueva época, núm. 3, noviembre de 2000.
- Magaña Esquivel, Antonio. *Proscenio: Teatro de antecámara*. Suplemento de *El Nacional* 7 de marzo de 1948.
- Magaña, Sergio. *Felicidad*. Revista *Hoy*. Julio 6 1957.

- Maria y Campos, Armando de. *Veintiún años de crítica teatral en México I. Segunda parte 1951-1955*. CITRU/Instituto Politécnico Nacional, 1999.
- Mendoza, Héctor. *Creador principium*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de las Artes, Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes, Instituto Nacional de Bellas artes, Centro Nacional de Investigación teatral Rodolfo Usigli. Coordinación de Teatro. México, 1996.
- Merlín, Socorro. *Catálogo comentado de la obra de Emilio Carballido 1946-2002*. CITRU/CNART/CONACULTA. 2005.
- Molina, Xavier. *Luisa Josefina Hernández: una obra pródiga*. En *Tramoya*, números 12-13. Universidad Veracruzana. Rutgers University-Camden. 19987.
- Monroy, Fernando. *La más reciente producción de Luisa Josefina Hernández*. En *Tramoya*, número 63 Universidad Veracruzana. Rutgers University-Camden. 2000.
- Novo, Salvador. *El diario de Salvador Novo. El resultado: un teatro platórico y vibrante de entusiasmo*. En revista *Mañana*, 1º de abril de 1950.
- Reyes Palacios, Felipe. *Algunas aportaciones de Luisa Josefina Hernández a la teoría dramática*. En *Tramoya* número 72 julio-septiembre 2002.
- Solana, Rafael. *Los niños terribles*. En revista *Hoy*, 1952. Revista *Documenta*. Número dedicado a Sergio Magaña. Nueva época, núm. 3, 2000.
- Zelaya, Leslie, Imelda Lobato y Julio César López. *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña*. Gobierno de Michoacán, Secretaría de la Cultura, CONACULTA, CITRU. México, 2006, p. 29.

ALGUNOS ASPECTOS BRECHTIANOS EN LA PIEZA “UN PEQUEÑO DÍA DE IRA”

DE EMILIO CARBALLIDO

Héctor Eduardo Ríos González*

Dentro de la primera mitad del siglo XX, fueron dos las tendencias que marcaron el desarrollo teatral, por un lado, el llamado teatro aristotélico, y por otro, el antiaristotélico o épico. Este último marcó una influencia decisiva en la forma de hacer teatro no sólo en Alemania –donde surge– sino en todo el Viejo Mundo, hasta llegar a Latinoamérica, y por ende, a México. El creador de este tipo de teatro, Bertolt Brecht, influyó notablemente en los hacedores de teatro, quienes influenciados por sus técnicas innovadoras, llevaron a cabo las propuestas trazadas por el dramaturgo alemán, ya fuera imitando sus fundamentos o bien –en el mejor de los casos– desarrollando una actitud no sólo de copia sino de refuncionalización. Tal es el caso de algunos directores y /o creadores de teatro en México (ya sea imitando o tomando como punto de partida a Brecht), como son Héctor Mendoza, Ignacio Retes, Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Luisa Josefina Hernández, y Emilio Carballido, por citar algunos de los más representativos.

Es de este último autor de quien me interesa señalar la influencia y postura asumida frente al teatro épico de Bertolt Brecht expuesta en “Un pequeño día de ira”, obra en la cual se deja ver la influencia del teórico y dramaturgo alemán.

* Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, UAM-A.

Dicha pieza, desarrolla conscientemente algunos de los aspectos del teatro épico; sin embargo, logra mostrar un carácter original que “toma distancia” respecto de las nociones brechtianas, lo que permite que no se pierda en éstas sino por el contrario, se vale de ellas para desplegar un estilo propio, definido, que lo singulariza y enriquece.

El propósito de este análisis, consistirá entonces en señalar los recursos épicos –y por ende, la influencia de Brecht– en la pieza “Un pequeño día de ira”, tales como son el distanciamiento, el proceso de transformación que opera en los personajes, la reflexión y la crítica que produce un teatro de ideas¹ frente a la circunstancia social que priva en el espacio de la obra mencionada.

A partir de estas nociones explicaré la postura que toma el dramaturgo mexicano ante dichas influencias y la manera en que las desarrolla para crear un estilo personal en esta pieza.

Siendo así, será necesario partir de las nociones más relevantes –aunque sea sólo de un modo somero– del teatro épico de Bertolt Brecht, las cuales nos servirán como referente para entender la propuesta planteada en “Un pequeño día de ira”.

La figura de Bertolt Brecht es clave en el desarrollo del teatro moderno, es a partir de él que la noción aristotélica que privaba en el realismo y el teatro burgués interpretado a fines del siglo XIX, deja de ser el único paradigma de creación teatral.² Ante la construcción lineal –desarrollo, nudo, desenlace–, la mimesis, el respeto a las unidades aristotélicas, el tono intimista y psicológico, el dramaturgo alemán propone un teatro diferente, opuesto, donde no exista la linealidad, y en cam-

¹ Pese a que el teatro de Carballido no se vale únicamente de la experiencia intelectual sino que además se apoya en las emociones, es posible hallar en él a la razón como uno de los principales temas por desarrollar en su teatro.

² No debemos olvidar que también existe en el extremo contrario, el teatro del absurdo, que fue la otra pieza clave en la evolución del teatro moderno.

bio sí la versatilidad en las unidades, donde los personajes representen a la sociedad y se exteriorice la realidad. Brecht propone un teatro distinto al que se desarrolla en esa época, para llevarlo a cabo decide efectuar cambios sustanciales en el teatro, por lo cual:

Brecht dirigía a los actores y empezó a desarrollar una teoría de técnica dramática conocida como teatro épico. Rechazaba los métodos del teatro realista tradicional y prefería una forma narrativa más libre en la que usar mecanismos de distanciamiento tales como los apartes y las máscaras para evitar que el espectador se identificara con los personajes de la escena. Consideraba la "distanciación", como esencial para el proceso de aprendizaje del público, dado que eso reducía su respuesta emocional y, por el contrario, le obligaba a pensar. Ejemplos de obras de este tipo son: "La toma de medidas", "La excepción y la regla", "El que dice sí y el que dice no", ésta última supone la expresión más radical del propósito socialista de Brecht.³

Un cambio tan radical en la forma de realizar el teatro no podía pasar desapercibido en ningún sitio, y en Latinoamérica, la esfera teatral sin duda se vio influenciada por este fenómeno:

En el siglo XX, con la llegada de las vanguardias europeas, el teatro latinoamericano comenzó a ocuparse de su realidad particular y a buscar sus propias técnicas de expresión.

El advenimiento de las teorías de Bertolt Brecht encontró un buen campo de cultivo en Latinoamérica, aquejada por problemas políticos y con la necesidad de concienciar a su población... (sin embargo) ... No es hasta mediados del siglo XX cuando el teatro latinoamericano ha adquirido cierta personalidad, al tratar temas propios tomando como punto de partida la realidad del espectador a quien va destinado.⁴

³ *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.*

⁴ *Ibid.*

Observamos entonces cómo la influencia de Brecht llega hasta Latinoamérica y se instala ya concretamente en México, a partir de los años cincuenta:

...Si bien en el primer lustro de los años cincuenta no encontramos escenificaciones de alguna de las obras de Brecht, por las referencias sobre la segunda mitad de esta misma década, podemos deducir que su producción dramática era conocida por parte de la gente interesada en el teatro; al igual que lo fuera la dramaturgia del absurdo; las dos tendencias europeas dramático-escénicas renovadoras surgidas de la posguerra. De allí que en la producción dramática —correspondiente a este periodo— de algunos autores nacionales, sí podamos encontrar los primeros indicios de la dramaturgia de Brecht, cuya influencia posteriormente fuera definitiva para la transformación de los modelos de acción dramática no aristotélica; correspondiente a la segunda mitad de los años sesenta.⁵

Es importante mencionar que el teatro vanguardista, en este caso el de Brecht, surge a manera de rompimiento con las formas del teatro anterior, atenta entonces contra el canon, desafía un orden establecido, critica su entorno pues nace del desencanto de una situación histórica lamentable —el periodo de entreguerras— y señala, cuestiona y mueve a la reflexión profunda, invoca al inconsciente, es cierto, pero en esta búsqueda es irremediable el cuestionamiento ante la circunstancia, por lo que el ejercicio crítico —quíerese o no— se desarrolla inevitablemente tornándose en un caos ilógico —el caso del teatro del absurdo—, o bien en una situación esperanzadora —como en el teatro épico—.

El rompimiento llevado a cabo por este teatro en la escena europea será un precedente que más tarde tendrá una resonancia lógica en los jóvenes dramaturgos de mediados del siglo XX, que apostarán por una renovación de la esfera tea-

⁵ Armando Partida Tayzan, "Bertolt Brecht en la escena y dramaturgia mexicanas" en *Tema y variaciones de Literatura. El teatro mexicano del siglo XX*, núm. 23, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, p. 135.

tral que ponga de manifiesto el nuevo orden en el que se desenvuelven.

Uno de esos dramaturgos fue el mexicano Emilio Carballido, quien destaca desde muy joven en sus proyectos teatrales. Para este autor nacido en 1925, las transformaciones sufridas por el teatro de la época no le resultan indiferentes, por ello, se torna en perspicaz receptor de las nuevas teorías teatrales:

Emilio Carballido es el heredero entre otros, de los diferentes movimientos del teatro vanguardista posrevolucionario iniciado en los años 1920 por grupos experimentales... que contribuyeron a difundir la creación mundial en México. La preocupación de dichos grupos era la de romper con la creación dramática anterior de índole "nacionalista" y estrechamente vinculada a una temática y estética españolas.⁶

Podemos notar entonces, cómo en el trabajo realizado por Emilio Carballido existe un doble rompimiento: establece su ruptura con el teatro aristotélico, y al mismo tiempo, establece su desavenencia con el teatro nacionalista ejemplificado en México por Rodolfo Usigli como su principal representante. Influidos entonces por las nuevas teorías del teatro vanguardista, Emilio Carballido desarrolla sus nociones teatrales bajo tales parámetros.

Armando Partida menciona que:

La 'influencia' de Brecht, del teatro épico y didáctico en nuestro país de 1958 a 1966... (...) permitió el surgimiento de nuevos modelos de acción dramática, gracias a la presencia de un teatro no aristotélico que permitió dejar de lado la fuerte presencia aristotélica usigliana y la diversificación de la producción dramática.⁷

⁶ Antoine Rodríguez, *Un siglo urbano en breve. El D.F. de Emilio Carballido*, Xalapa Veracruz, México, Biblioteca de la Universidad Veracruzana, 2005, p. 27.

⁷ *Op. cit.*, p. 160.

Estos nuevos modelos de los que habla Armando Partida, son puestos de manifiesto en obras de Emilio Carballido como “Yo también hablo de la rosa”, “Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz” o bien “Un pequeño día de ira”.

Esta última pieza escrita entre 1960 y 1961 obtuvo el premio “Casa de las Américas” en 1962. Esto lo menciono, no con el ánimo de que la obra sea vista bajo la inalterable óptica que otorgan los premios de ser incuestionable, o contundente, o bien, ampliamente celebrada (eso no hace falta ya que dicha pieza mantiene un diálogo diferente con cada lector, quien le otorgará el valor que crea conveniente), sino porque el premio mencionado lo otorga el Centro de Investigaciones de la Casa de las Américas de La Habana con el fin: “de destacar la obra literaria que muestre, además de sus valores literarios en sí, la unidad profunda de Latinoamérica.”⁸

Si atendemos lo anterior podríamos traducir que esta pieza de Emilio Carballido posee un contenido que brinda unidad y que cuestiona la realidad de los países latinoamericanos, por lo cual sirve de parámetro para comprender la situación en la que se encuentran esos países:

El advenimiento de las teorías brechtianas ha encontrado un buen campo de cultivo en Latinoamérica, aquejada de problemas políticos y necesitada según muchos autores de la concienciación de sus habitantes.⁹

La anterior afirmación adquiere sentido por sí misma; sin embargo, es necesario mencionar que:

En 1924, había empezado Brecht a estudiar el marxismo. (...) Al dramaturgo alemán le inquietaba la política de Hitler y escribía mostrando la

⁸ *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos*

⁹ *Ibid.*

preocupación que tenía por la justicia... Creía que el teatro podía instruir y cambiar a la sociedad; por tanto, debía ser político.¹⁰

Como podemos observar, el modo de enfrentar la crítica de la sociedad es llevado a cabo tanto por Brecht como por Carballido (aunque mi juicio parte del otorgamiento del premio, es innegable que a partir de los conceptos planteados en la pieza del mexicano se establece esta valoración moral, social y política) desde puntos similares: la conciencia, la justicia y la acción. Ya desde el epígrafe de Luisa Josefina Hernández notamos la preocupación y el planteamiento que nos hace el autor en esta pieza:

No se puede evitar
hacer lo que hacen otros
cuando tienen razón¹¹

Este epígrafe nos da cuenta de lo inevitable que resulta llevar a cabo actos bajo el orden del razonamiento. Así, de inmediato, el autor nos coloca a los espectadores ante una apreciación fundamentada por la racionalidad. A partir de ésta, tratamos de intuir hacia dónde se desplazará la obra. Desde este momento el autor nos presenta en tres líneas lo que a continuación observaremos: La masa, lo social representada por “los otros” en función de la razón. Es importante hacer notar este referente ya que la propuesta de Bertolt Brecht se basa en la capacidad reflexiva del hombre, en su capacidad para transformar su circunstancia (no olvidemos la influencia que sobre el dramaturgo tiene el marxismo), Brecht le adjudica al teatro la misión de transformar, concibe la naturaleza

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Luisa Josefina Hernández en “Un pequeño día de ira” de Emilio Carballido, México, Editores Mexicanos Unidos, 1980, p. 97. A partir de aquí para citar este libro únicamente colocaré entre paréntesis el número de página.

humana como susceptible al cambio, el cual, siempre tendrá que ver con su circunstancia histórica. Esta postura, o más bien este compromiso de criticar lo representado, entiende al arte como un medio de concientización:

Es evidente lo mucho que se ganaría, si por ejemplo, el teatro o el arte en general fueran capaces de producir una imagen practicable del mundo. Un arte capaz de ello estaría en condiciones de influir profundamente en el desarrollo social. Ya no se limitaría a dar origen a impulsos más o menos ciegos, sino que brindaría el mundo al hombre que siente y piensa, le brindaría el mundo de los seres humanos para que en él efectúe su práctica.¹²

El mecanismo para llevar a cabo este propósito será mediante la creación de un teatro desestructurante en donde no habrá una sucesión lógica (comienzo, nudo, desenlace), donde las escenas serán cortas, y el espectador no trate de dejarse llevar, fascinado, por una historia, sino de poder guardar la distancia que permite juzgar. Estas premisas evidentemente deberán notarse desde la construcción del texto hasta la escenografía. Es en este punto donde deseo señalar el modo en el cual presenta su obra Emilio Carballido.

Así, en las indicaciones para montar la obra se lee “La escenografía no debe ser realista. Puede solucionarse de varios modos...” (p. 106). Esta necesidad por aclarar que la escenografía no debe ser realista tiene como premisa el hecho de que la gente esté consciente de que se encuentra en un teatro y no en otro lugar, es decir, no le permite internarse en la ficción, o sea que no le proporciona un referente con el cual pueda identificarse. Por ello menciona en las mismas indicaciones que:

No serán telones completos sino piernas, piezas parciales que cubran los trastos permanentes... En primer término derecha, un banco de pa-

¹² Bertolt Brecht, *Escritos sobre el teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, p. 149.

tas altas como de arquitecto... será ocupado a veces por el narrador. Las luces deben enfatizar las áreas de actuación. Nunca serán realistas. (p. 106)

Según Bertolt Brecht.

Cuando la corriente entre escenario y público se producía sobre la base de la identificación, el espectador sólo podía ver lo que veía el héroe con el cual se identificaba. Y frente a ciertas situaciones de la escena sólo podía experimentar las reacciones emocionales que le permitía la "atmósfera" del escenario. Las percepciones, sentimientos y tomas de conciencia de los espectadores coincidían con las de los personajes. El teatro apenas si podía producir cambios de estado de ánimo, facilitar percepciones y llevar a tomas de conciencia que no se hubieran sugerido a través de su representación en el escenario. (...) La identificación es el gran medio artístico de una época en que el hombre representaba la variable y su medio la constante. Sólo es posible identificarse con el hombre que lleva la estrella de su destino en el pecho, y eso no ocurre con nosotros.¹³

Es por estas razones que la premisa de la no identificación es importante, pues mantiene al público en constante alerta ante los diversos cambios de escenario, la entrada y salida de los actores, el espectáculo de las luces, etcétera, para que el espectador nunca pierda conciencia de estar en una representación y esta toma de conciencia le brinde el poder de juzgar.

Es también por esta situación que Carballido escribe sus escenas en 13 cuadros cortos, con el fin de que exista un rompimiento constante en la historia, en la que cada cuadro pueda ser independiente uno de otro sin que esto signifique la pérdida total de la coherencia y la historia. Además, para reafirmar esta convicción el dramaturgo mexicano se vale de la presencia de un narrador, que funge como un elemento

¹³ *Ibid.*, p. 152.

imprescindible no sólo para narrar la historia sino para interrumpir e incluso para participar en la historia.

Al analizar la obra de Salvador Novo, “Cuauhtémoc” en la cual también aparece un narrador como en el caso de “Un pequeño día de ira”, Antoine Rodríguez menciona lo siguiente: “...desde el inicio mismo de la obra, encontramos uno de los principales recursos del teatro épico: el del presentador que, posteriormente, se convierte en un protagonista”.¹⁴

Del mismo modo sucede con el narrador de Carballido, lo que nos reafirma la idea de que la forma épica del teatro *nos narra una historia* al contrario del teatro aristotélico que *corporiza un hecho*. De ahí que en lugar de introducir al espectador en la acción lo coloca frente a ésta.

Hasta este momento únicamente he señalado algunos de los aspectos estructurales de la obra; sin embargo, conviene ahora hablar de la fábula de esta obra: Un pequeño y tranquilo pueblo, en donde un día se rompe la paz por la muerte “accidental” de un infante.

Alrededor de este móvil se construye la historia y con esto se logra que el suspenso se cree en torno al desarrollo y no en torno al desenlace, como sucede en el teatro aristotélico.

La historia se desarrolla en un “pueblecito del sureste”, a orillas del Golfo de México en 1960 (p. 106). El primer espacio que aparece es la plaza. No es casual que ésta sea el primer plano donde se lleva a cabo la historia, puesto que allí se congrega toda la población, la sociedad en general; desde las autoridades hasta los ricos del poblado, pasando evidentemente por los habitantes del sitio: pescadores, oficinistas, curas, maestros, niños, etcétera.

Tampoco es casual que sea domingo, día en el cual no falta nadie en ese sitio, centro de reunión de toda la población. Estamos pues instalados en un espacio que pertenece a todos y que no excluye a nadie por su condición social, laboral o

¹⁴ *Op. cit.*, p. 144.

política. Es importante este lugar, puesto que da cuenta de las historias de los personajes y más tarde funge como espacio de protesta ante los actos oprobiosos que se dan en este poblado.

Ante la diversidad de los personajes que representan los distintos estratos sociales, el autor nos presenta una sátira social en la cual sus personajes muestran tanto su incongruencia, como inequidad e ineficacia para juzgar los problemas que se suscitan en el pueblo.

Se toman diferentes posturas ante el suceso que acaba con la vida de Ángel, poniéndose de manifiesto una crítica hacia las autoridades, a la propiedad privada, a la fe en Dios, a la educación, y también, a las pulsiones. La irresponsabilidad con que se llevan a cabo los actos da cuenta de la severa crítica que lanza Carballido en su obra poniendo de manifiesto la incapacidad de comprender al otro, al prójimo, y en cambio culpándolo desde una posición clasista: Cristina menciona que está harta del robo de sus mangos y le reclama al presidente municipal su poca atención; éste, minimizando el acto, le sugiere disparar perdigones sobre los ladrones para espantarlos. Siguiendo ese consejo y presa de la furia, dispara su rifle dándole en la frente a un niño quitándole la vida. La venganza tomada más tarde por el pueblo ante la franca burla de las autoridades que liberan a Cristina por ser “gente decente” (sin que se haya aclarado si realmente se trató de un accidente), orilla al pueblo a tomar decisiones al calor de los acontecimientos; sin embargo, cuando parece que van a cometer un acto al más puro estilo de *Fuenteovejuna*, sucede que el pueblo lo único que desea es meter a la cárcel a Cristina —entiéndase restablecer la justicia—.

Es importante señalar a estas alturas el proceso de transformación que ha sufrido el pueblo a partir del accidente. El narrador al principio de la obra relata que ese sitio es un lugar tranquilo en el que no pasa nada excepcional, un lugar donde sus habitantes tienen “pequeñísimas miras individuales. Cada quién por sí” (p. 123).

Más adelante, transcurridos los hechos mencionados, el mismo narrador, convertido ya en protagonista de la obra al arengar y actuar al lado del pueblo para llevar a cabo sus protestas sentencia: “¡Todos están de acuerdo! No saben bien por qué, cada quién tiene sus razones, pero sabemos que hay un orden y no se ha respetado. Sabemos que... ¡Quítenles las pistolas!” (pp. 148-149).

Es este orden trastocado el que hace que el pueblo cambie de postura y pase de una actitud pasiva a ejercer la acción. El proceso de transformación de la conciencia colectiva está hecho, el compromiso del pueblo ante su circunstancia es llevado a cabo, el hombre se transforma y transforma, cambia su realidad, la dosis de conciencia que propone el teatro épico se realiza. Es por ello que la turbamulta, a pesar de encontrarse frenética al liberar sus pulsiones no asesina a Cristina, sino que sólo pide el restablecimiento del orden. La figura del narrador actúa como la conciencia colectiva capaz de transformar y pasar a la acción. Sin embargo, a pesar de que en apariencia se está llevando a cabo un seguimiento de los preceptos del teatro épico, ¿por qué no se reconoce esta pieza como tal?

El autor mexicano nos da muestra de su oficio al desplegar las normas de Brecht, pero desde una crítica metatextual, toma distancia ante Brecht y su teatro, logrando así un trabajo propio y original:

El efecto de la metaficción en el receptor, aún cuando utiliza técnicas similares y produce efectos paralelos a la expresión brechtiana, se diferencia de ésta en que concentra su esfuerzo de creación y convierte parte del discurso literario esas técnicas y esos efectos que en el teatro de Brecht se toman en cuenta sólo en su dimensión intelectual. En el contexto autorreferencial la conciencia del espectador ante el lenguaje, el distanciamiento y la objetivación de la anécdota, y la revelación del carácter ficcional de la experiencia teatral se apartan de las posturas crí-

ticas e ideológicas ante la realidad social que impone el teatro épico. La realidad que descodifica la creación metaficcional es la propia, artística.¹⁵

El mismo dramaturgo mexicano manifiesta con respecto a Brecht lo siguiente:

Brecht es un autor que he admirado mucho, pero tarde... He usado recursos épicos pero nunca brechtianamente. Yo no he usado la distancia por razones ideológicas, sino como trampa emotiva. Cuando yo hago una obra con distancia es para romperla y meter a la gente emotivamente. No tengo obras épicas, tengo obras políticas con recursos del teatro didáctico.¹⁶

Es por estas situaciones que la pieza “Un pequeño día de furia” se torna confusa en el momento de juzgarla, puesto que utiliza como hemos visto, recursos formales del teatro didáctico y épico, lo cual otorga a la obra cierta ambigüedad al hacer que nos preguntemos si realmente toma una postura crítica frente a los actos cometidos por Cristina o por el pueblo. Despojado de la carga ideológica, Carballido:

logra con efectividad la denuncia del estado de las cosas... aunque esta efectividad) ...se reduzca a la mera exposición de la anécdota. De allí (que el autor mexicano piense) ...el considerarse no brechtiano, por estar ausente el planteamiento dialéctico.¹⁷

Como hemos podido observar, del mismo modo que acepta tener influencia de Brecht, toma una sana distancia con respecto a él y logra mediante la metaficción y la sugerencia un estilo innovador admirable.

¹⁵ Priscilla Meléndez, Crítica de la crítica: “Yo también hablo de la rosa” de Emilio Carballido en *Bertolt Brecht y la escena y dramaturgia mexicana*, op. cit., p. 156.

¹⁶ Emilio Carballido, *ibid*, p. 159.

¹⁷ Partida, *loc. cit.*, p. 159.

Por lo que he descrito anteriormente me parece que la importancia de la pieza “Un pequeño día de ira” radica en la síntesis mostrada por su autor que retoma los recursos del teatro épico y los refuncionaliza logrando un trabajo notable y singular. Por otra parte, la influencia brechtiana, como observamos, continúa desempeñando un papel central en la creación del teatro mexicano, lo que entonces posibilita y enriquece la expresión del teatro nacional otorgándole a éste una variedad y complejidad que se reconoce ya como propia. De allí la importancia de este excelso dramaturgo para la apreciación artística y la comprensión del complejo fenómeno de lo representado.

Bibliografía

- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- Carballido, Emilio. *Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz, Un pequeño día de ira, Acapulco los lunes*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1980.
- Enciclopedia Microsoft Encarta 2002. 1993-2001 Microsoft Corporation*.
- Partida Tayzan, Armando. “Bertolt Brecht en la escena y dramaturgia mexicanas” en *Tema y variaciones de Literatura. El teatro mexicano del siglo XX*, núm. 23, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.
- Rodríguez, Antoine. *Un siglo urbano en breve. El D.F. de Emilio Carballido*, Xalapa Veracruz, México, Biblioteca de la Universidad Veracruzana, 2005.

EL MONUMENTO LITERARIO DE LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ

Severino Salazar*

Una de las plumas más importantes de la literatura mexicana del siglo XX, Luisa Josefina Hernández, nació en la Ciudad de México en 1928, y pertenece a esa generación de escritores talentosísimos y prolíficos como Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Jorge López Páez, Rosario Castellanos y Emilio Carballido, por mencionar sólo a unos cuantos. Siempre más asociada e identificada con el teatro, su obra narrativa es abundante en novelas (hasta 1989 había publicado dieciséis), y tanto o más importante que la primera de sus facetas. Como es el caso de su compañero de viaje literario, Emilio Carballido, su producción para la escena compite en calidad, importancia y prolijidad con su narrativa.

Su carrera como novelista comenzó en 1959 con la publicación de *El lugar donde crece la hierba*. Apareció en la legendaria Colección Ficción de la Universidad Veracruzana que a la sazón animaba Sergio Galindo. El entusiasmo que

*Este texto se publicó originalmente en "Laberinto", suplemento cultural de *Milenio*, el 29 de mayo de 2004 y aparece aquí con la amable autorización del maestro José Luis Martínez S., editor del suplemento, y de María de Jesús Salazar Muro, albacea literaria del escritor.

Severino Salazar (1947-2005) fue miembro distinguido del Área de Literatura, Departamento de Humanidades, UAM-A, hasta su fallecimiento el 7 de agosto de 2005.

provocó esta primera novela en los suplementos culturales de la época auguraba el advenimiento de una narradora de excepción, casi inédita en el panorama literario de entonces por sus temas y motivos. Esta novela hurga, con una prosa poética e intensa, en las sutiles motivaciones psicológicas de un personaje femenino y su mundo íntimo en su relación con el amor y sus intrincados procedimientos, y la existencia en el sentido sartreano. Se podría afirmar que es el primer personaje femenino, que en la narrativa de los sesenta, hurga con tanta minuciosidad en sus motivaciones psicológicas.

La explicación y exposición de estos embrollos de la condición humana se volverán una constante en su obra futura, los cuales irá profundizando a lo largo de los años y a través de sus novelas. También esta primera impresión de la crítica le valió para que se la etiquetara entre los exponentes de la novela psicológica. Y no faltó razón, adivinaron aquellas voces críticas —entre ellas la del legendario maestro César Rodríguez Chicharro— el camino que seguiría nuestra autora a lo largo de los próximos treinta años: en sus siguientes novelas se dedicaría a la exploración de los dramas interiores en que se debaten personas al parecer comunes y corrientes, que habitan mundos cotidianos, pero muchas veces oscuros, sórdidos, nunca carentes de importancia, de estética y de *pathos*. Pero, por otro lado, nos preguntamos qué novela no es psicológica en mayor o menor medida.

En los sesenta salieron a la luz siete de sus novelas, lo cual nos da idea de su ritmo de trabajo en la escritura, eso sin tomar en cuenta las obras de teatro que escribió en ese mismo periodo y que estrenó; y amén de las que se quedaron en el cajón sin estrenar. Sin embargo, ése es otro asunto. Como sin duda lo es el hecho extraño de que esta autora tan dotada no haya dado a la estampa un libro de cuentos, aunque se sabe que en sus inicios publicó narraciones breves.

* * *

La primera época narrativa de Luisa Josefina Hernández oscilará entre la Ciudad de México y la provincia. No es ajena a las prácticas literarias de la época. Pero su provincia ya no será como la de Rulfo o Yáñez, ni como la de Ricardo Pozas o Rojas González; será una provincia más actualizada, más sofisticada –pero no menos trágica, aunque la tragedia será más soterrada, más interior, más sutil–, más inmediata y compleja, como la verán también los ojos de otros narradores, entre ellos Jorge López Páez, Sergio Galindo o el mismo Carballido.

La ciudad tampoco será la del primer Carlos Fuentes y el afán totalizador de sus novelas. La ciudad que ella nos alumbraba contiene modestos rincones, bullendo de drama, bien identificables: los populares cafés de chinos, un departamento deprimente donde vive el modelo de trajes de baño (*La memoria de Amadís*); un hotel de segunda o una casa de huéspedes, (*Los palacios desiertos*); los departamentos y los lugares de diversión de la clase media, (*La cólera secreta*, *La noche exquisita*, de 1965), etcétera. *El valle que elegimos*, también de 1965, como su título bellamente lo afirma, es un homenaje a la Ciudad de México. En la mitad de los sesenta la ciudad era un motivo ineludible, estaba en los ojos de todos los narradores. Y por coincidencia editorial, este año aparecerían tres novelas de nuestra autora.

La primera batalla, de 1965, publicada por Era, tiene como escenario otra ciudad: La Habana, sus calles, sus guaguas, sus rincones; es una novela muy diferente a lo que había hecho e hizo después Luisa Josefina Hernández. Es más una crónica –en pequeñas viñetas, llenas de diálogos ingeniosos, simpáticos, compactos y mucho color local– de los primeros momentos de la revolución, con todo el despliegue de entusiasmo que ese acontecimiento histórico provocaba en los intelectuales latinoamericanos. Un aspecto interesante de esta narración

es su técnica segmentada y el mosaico de la vida cubana que al final de la lectura queda en la mente del lector.

Sin embargo existe otro espacio, otro escenario más importante y significativo (y si hacemos eco de la noción que afirma que tiempo y espacio son lo mismo, que son indivisibles...); otro *setting* más grandioso y rico en el sentido que lo define E.M. Forster, donde sucede una porción importante de la dramaturgia y de la narrativa de esta autora: un espacio y al mismo tiempo, ubicado en lo ontológico, en el mito, en el origen o en la atemporalidad de lo mítico. Este espacio y su atmósfera, con sus leyes y convenciones propias, corresponde a la denominada “escuela gótica”, por un lado y, por el otro, a lo surrealista, lo fantástico, lo “medieval” o pseudomedieval a la manera de esa joya de la Edad Media titulada *La leyenda dorada*. El primero siendo una derivación directa de la narrativa gótica que aparece en la novela inglesa después de su exceso de realismo y racionalidad, y sobre todo, prerromántica, de las últimas décadas del siglo XVIII. Y, el segundo, corresponde o deriva del no menos misterioso y fértil *setting* de la hagiografía, de las leyendas de los santos recopiladas y escritas por Jacobus de Vorágine en pleno siglo XIII.

Es en este escenario donde se reproducen esos diálogos violentos y poéticos, místicos, de los siete ritos de paso titulados “Autos sacramentales”, o donde aparecen y se dan la mano tanto seres fantásticos, sublimes, así como deformes y grotescos; o las tramas alucinantes y alucinadas de las novelas *Los trovadores*, *Apostasia* y *Apocalipsis cum figuris*. Este mundo y esta atmósfera donde cabe todo, donde todo es posible y probable, este espacio maleable, que se puede retorcer y deformar de acuerdo con las necesidades del artista. Un mundo que; sin embargo, ya se había hecho presente en nuestra autora desde *Los palacios desiertos*, en la narración insertada en esta novela —como un diario encontrado— la fantástica, donde aparece un dragón con ojos como dos enormes uvas, y un bosque misterioso, de fábula, que complementa a la primera parte, a la realista, la que narra la existencia del ator-

mentado Rob Marlon. Creo que desde esta novela la autora comienza a contrastar y a traslapar mundos, realidades.

De estas 16 novelas hay por lo menos cuatro que son magistrales: *Apocalipsis cum figuris*, *Los trovadores*, *Cartas de navegaciones submarinas* y *Apostasia*, donde, sin ninguna duda, se percibe a una artista madura, trabajando con toda la capacidad de su inteligencia, su aprendizaje, abriendo nuevos caminos en su tradición y en perfecto dominio de sus habilidades estéticas.

Son tres novelas que de alguna forma llevan al género a límites insospechados. Las tres piden un lector atento, avisado, que no se distraiga, dispuesto a entrar en un juego plástico donde se ponen a prueba su propia inteligencia, su conocimiento del mundo y la cultura. Las referencias a la cultura mística occidental son muchas. (Son novelas demasiado inteligentes para estar al alcance del lector común de novelas. Tal vez aquí se halle la razón por la cual las obras de nuestra autora no circulen con profusión).

* * *

A finales de los sesenta y principios de los años setenta, se hace evidente en la producción de Luisa Josefina Hernández una preocupación estética que trabaja y reflexiona sobre la mística, sobre la gracia y el pecado, sobre los problemas de la fe que Dios, como ente y concepto, le plantea al hombre. Esto se manifiesta desde *Los trovadores* (de 1973, aunque escrita cinco años antes), tal vez. Aquí es justo hacer notar la correspondencia o el diálogo que se da entre su producción dramática y su producción narrativa.

En 1994 publica sus siete autos sacramentales, en la editorial Jus, que aunque fueron escritos muy al principio de los setenta (entre 70 y 72), y sólo uno fue puesto en escena en esos años, por las fechas deducimos que fueron escritos al mismo tiempo que escribía las novelas *Los trovadores* y

Apostasia; enseguida vino *Apocalipsis cum figuris*, en 1974, aunque publicada hasta 1982, que le valió el Premio Villaurrutia de ese año.

Apocalipsis cum figuris, es un mundo de peregrinos y seres deformes que nos recuerda también algunos de los personajes de Chaucer y de *The Pilgrim's Progress*, novela inglesa, escrita en la celda de una cárcel en el siglo XVI por John Bunyan. Solamente que los peregrinos de Luisa Josefina Hernández no tienen meta aparente, o ellos la ignoran o nos la ocultan —a veces—, y cuando llegan a ella, a la meta —muy pocos, los elegidos— se dan cuenta de que ése precisamente era su destino. También esta novela tiene como referente la *Estultifera navis*, de Sebastian Brant.

El ser humano visto como un hombre “en tránsito”, muchas veces demente y corrompido como el frailecillo, o un peregrino sobre la tierra (como el Peregrino y la Peregrina) que se va encontrando a su paso la fauna más variada y terrible que habita los bosques frescos y pródigos, los oasis, los desiertos ásperos e infinitos, los valles y las aldeas del hombre, con la cual se ve obligado a compartir espacios y situaciones, algunas terribles y otras sublimes, a salvarse y a tratar de salir bien librado de dichos encuentros (de acuerdo con la fortaleza de sus armas: la moral y la ética), a dialogar para explicarse la existencia y vislumbrar por momentos la presencia de Dios en la fe o en la falta de ella.

Es una novela simbólica, donde se traslapan o se contraponen dos sistemas, dos mitologías: la judeocristiana por un lado, y otra más mundana y también irreal, que corresponde a la imaginería de lo profano fantástico, por llamarlo de algún modo. La novela se halla llena de resonancias bíblicas, donde ciertos pasajes del Antiguo Testamento nos dan la norma, la medida de lo ejemplar, de lo sublime. Los personajes de la novela: los peregrinos, los frailes, los unicornios, los pierrots, los cirqueros, los payasos, los espantapájaros, los ejércitos de hombres grises, todas las castas que pueblan los espacios de este *morality play* moderno representan un arquetipo que, al en-

trar en comunicación con otro, resulta en una trama extraña, totalmente desvinculada del realismo, en el mundo de lo probable. Como en *Everyman*, todos los tipos humanos están representados, sólo que en esta narración vienen disfrazados de bibelots. Entonces, como resultante, tenemos tres realidades que se traslapan: la bíblica, la de los bibelots o los personajes de esta novela y la realidad real fuera de la novela, la nuestra, donde se encuentra el lector, la cual, en última instancia, será el referente principal.

Los diálogos y los movimientos de los personajes así como las descripciones del paisaje y de las atmósferas son perfectamente teatrales, concretos, bien medidos, se trata de un juego puramente estético e intelectual de los que no hay muchos en la literatura mexicana. Muy pocas veces se ha arriesgado tanto y se ha salido tan bien librado de la empresa.

Por el mismo rumbo va *Apostasia*. Es otra novela que también trata el misterio en el que Dios se vuelve para los hombres y las mujeres que habitan el desierto. Un desierto bíblico, o medieval (*La leyenda dorada*), plagado de anacoretas, que bullen sobre el desierto como los gusanos en una herida animal. La referencia a Julián el apóstata es evidente. Pero aquí se trata de otro aspecto más terrible contra Dios: la pérdida de la fe, o sea de la gracia.

Otra novela que indaga en las motivaciones y misterios de la santidad, del fenómeno del ser de un santo, es *Los trovadores*. Lo santo como una parte constitutiva, aunque excepcional, de la condición humana. El santo como el vaso espiritual de elección, el vaso precioso de la gracia. Esta novela es la que más resonancias tiene de la ya mencionada *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan (un viaje espiritual muy concreto, la aventura de un peregrino a través de su espiritualidad). *Los trovadores* comienza con una peregrina santa, llena de joyas, desprendida de toda pasión humana, que lleva un mensaje básico, elemental, simple y a la vez enorme: Dios está con nosotros; y lo va difundiendo a medida que recorre aldeas de borregueros y chiveros. Aldeas que son muestrarios de todas

las bajezas y digresiones humanas. Y a lo largo de siete historias o capítulos independientes –aparentemente– se nos dibujan diferentes estados de santidad y de falsa santidad, se nos muestra, con una amplia gama de caracteres, la delgada línea que separa lo santo y su opuesto.

La estructura de esta novela es espectacular, como todas las de Luisa Josefina Hernández. El juego de las formas, “lo formal”, se podría afirmar que es el aspecto más subrayado, más importante de su narrativa. El lector salta de un capítulo al otro y se encuentra con una fábula diferente en cada ocasión. Las historias se van enlazando y se van tocando a medida que la lectura avanza. El último capítulo mete a foco toda la historia. Es impresionante el capítulo donde aparece una monja estigmatizada, que va a mostrarles sus heridas a su hermana y a sus sobrinas, una de las cuales resulta ser la peregrina del principio. La santidad es algo complejo, contradictorio, paradójico, simple, inexplicable, fácil, así como la gracia.

La narrativa de Luisa Josefina Hernández es un monumento que se empezó a desvelar a mediados del siglo pasado. Un monumento literario que no está determinado, ya que no conocemos las novelas que esta autora produjo en los noventa, porque no están publicadas; y las que seguramente siguió escribiendo. Sin embargo, a juzgar por las 16 novelas que se conocen hasta ahora, podemos afirmar sin temor a la duda o a ruborizarnos, que se trata de una escritora dueña de un proyecto literario de largo aliento, genial. Un proyecto que permanece en parte oculto, ya que esta obra no ha sido ampliamente difundida como bien lo merece. Me temo que el grueso de sus lectores no ha llegado aún. De todos modos se trata de un proyecto sólido, apabullante, bien pensado y planeado (hecho al margen de los reflectores encguecedores de la moda o del feminismo ramplón), comparable al de José Revueltas o al de sus compañeros de generación Juan García Ponce y Jorge Ibarguengoitia. Cada novela y cada texto para la escena es una pieza bien ensamblada, sin desperdicio, en dicho monumento.

ACERCAMIENTO AL PENSAMIENTO ARTÍSTICO DE INÉS ARREDONDO A PARTIR DE “WANDA”

Rocío Romero Aguirre*

*La verdadera barrera que detiene al sujeto
ante el campo innombrable del deseo radical,
en la medida en que es el campo de la destrucción absoluta,
de la destrucción más allá de la putrefacción es,
hablando estrictamente,
el fenómeno estético en la medida en que
es identificable con la experiencia de lo bello.*

JACQUES LACAN

*[El espejo] despoja a las cosas de sus armaduras
y a los rostros de sus máscaras,
es decir, los deja en una verdad,
una desnudez que no es la natural, porque no es inocente,
sucede ante algo, ante alguien; otro la ha producido.*

INÉS ARREDONDO

Inés Arredondo (1928-1988), nació en Culiacán, Sinaloa. El contraste de paisajes donde conviven la humedad tropical, el mar, se opone con las llanuras desérticas, los paisajes áridos y escuetos. Fue en este contraste, y muchos otros que son palpables en su obra, donde Inés Arredondo aprendió a

* Maestra en Humanidades, línea de Teoría literaria por la UAM-I.

observar al mundo para después crearlo y recrearlo en sus cuentos. En Eldorado, hacienda azucarera ubicada a unos kilómetros de Culiacán, la niña Inés Amelia Camelo Arredondo tuvo contacto con la literatura a través de los relatos, especialmente preparados para la ocasión, que su abuelo leía para sus vacaciones de verano. La hacienda Eldorado es, sin duda, la mayor de las presencias que encontramos al interior de la obra de la cuentista; un paraíso creado, inventado por la imaginación y las manos humanas es una de las concepciones más importantes al interior de su literatura. No sólo por sus paisajes saturados de árboles, frutas y flores exóticas traídas de todo el mundo exclusivamente para la construcción de Eldorado; sino porque en la hacienda de nombre mítico la presencia de la capacidad creadora, verdaderamente artística de lo humano se hace patente.¹ Es precisamente lo artístico que envuelve a Eldorado lo que nos muestra Arredondo en sus cuentos, de ahí su famosa frase donde incluye a la locura y a la creación: “En Eldorado se demostraba que si crear era cosa de locos, los locos tenían razón”.²

El presente texto tiene como finalidad analizar uno de los cuentos menos visitados por la crítica especializada: “Wanda”. Este análisis se hará sobre la idea de que cualquier acercamiento a un texto literario debe tomar en cuenta la totalidad de la obra del autor, este trabajo resulta monumental en el caso de escritores más prolíficos; sin embargo, la literatura de Inés Arredondo a pesar de sólo contar con tres libros de cuentos, nos implica grandes dificultades. Dificultades que no siempre han sido tomadas en cuenta por la crítica; por ejemplo, su obsesión por la pregunta ¿qué es la pureza y qué es la prostitución? Pregunta que atraviesa toda su obra que encontramos

¹ No debemos olvidar que la construcción de Eldorado fue inspirada en el Edén, y es así como lo percibimos en los cuentos de Arredondo: un auténtico paraíso terrenal.

² Inés Arredondo, “La verdad o el presentimiento de la verdad”, en *Obras completas*, Siglo XXI, México, 2002, p. 3.

en cada cuento expuesta en formas diversas, que van del nacimiento del deseo en la juventud (“Olga”, *La señal*) hasta la más abyecta perversión (“Sombra entre sombras”, *Los espejos*). Otro ejemplo es su necesidad de que su escritura fuera perfecta, sin desperdicios con el fin de ofrecer al lector el sentido exacto de cada cuento: que cada relato tuviera “la inexpresable ambigüedad de la existencia”. En “Wanda” se presenta un problema más: la relación entre la obra estrictamente literaria de Arredondo y las ideas vertidas, principalmente, en uno de sus pocos trabajos ensayísticos. Una lectura de “Acercamiento artístico de Jorge Cuesta” (tesis de maestría de la escritora) es una llave de acceso para develar el sentido de “Wanda”.

“Wanda” pertenece al último volumen de relatos de Arredondo, publicado por Joaquín Mortiz, un año antes de su muerte; sin embargo, éste vio la luz por primera vez en la revista *Diálogos* en 1976.³ Entre la primera versión publicada y la de *Los espejos* (1988) no existen cambios sustanciales que hicieran pensar en un aplazamiento de más de diez años para la incorporación de cambios al texto; lo anterior justificaría la exclusión de “Wanda” de *Río subterráneo* (1979); no obstante, y como sucede generalmente con los relatos de Arredondo, no hay diferencias importantes en las versiones de sus cuentos que existen en revistas y la versión de los libros. Propongo una explicación: que el “tono” predominante en *Río subterráneo* es diferente del “tono” de “Wanda”. Aunque en ambos se encuentre presente el tema del incesto, pues cuentos como “Estío”, “Los inocentes” y “Apunte gótico” de *Río subterráneo* manifiestan de forma explícita o velada el deseo incestuoso. Sin embargo no aparece, por lo menos no con la insistencia que sí hay en *Los espejos*, la presencia de pares que se confrontan y revelan secretos sobre los personajes,

³ *Diálogos*, revista de El Colegio de México, septiembre-octubre, 1976, pp. 12-15.

madre e hija en “Los espejos”;⁴ hermanos en “Wanda”, “Lo que no se comprende” y “Los hermanos”; y amantes en “Opus 123”, “De amores” y “Sombra entre sombras”.

Por su parte, en *Río subterráneo* las problemáticas que atraviesan los personajes son experimentadas en solitario; tanto en “2 de la tarde”, “Los inocentes”, “Año nuevo”, “En Londres” y “En la sombra” hay predominancia por la necesidad de la mirada que se vive de forma individual por el personaje principal. Hay más una necesidad del otro en *Río subterráneo* que una confrontación con y a través del otro como sucede en *Los espejos*.

De tal modo, “Wanda” permaneció guardado casi diez años, hasta que su “tono” fuera afín con el de un nuevo volumen de cuentos, en que la pregunta por la pureza y la prostitución⁵ continuara, pero desde una perspectiva completamente diferente a la de sus libros anteriores donde la experimentación con el espejo de Cuesta es un elemento central.

“Wanda” en el ojo de la crítica

En general “Wanda” no ha sido un texto que la crítica visite con frecuencia. Regularmente se menciona de paso cuando

⁴ En este rubro también podría incluirse “Canción de cuna” de *La señal* en que madre e hija se ven confrontadas en el tema de la maternidad, aunque en este cuento el binomio pureza-prostitución no aparece.

⁵ No está de más mencionar que en la presentación de *Los espejos*, la propia Arredondo afirma que la pregunta por la pureza y la prostitución vertebró su producción artística: “Espero que se cierre un ciclo que empezó con un gesto inocente de una muchacha provinciana a la que le van a quitar el novio. Esto empezó en mi primer cuento, *porque yo siempre quise saber qué era la pureza y qué era la prostitución*. [...] espero que el binomio pureza-prostitución me deje en paz para poder intentar otros caminos...” (Javier Molina, “Un gran amor salva todos los avatares: Inés Arredondo” (Presentación de los espejos), *La jornada*, 30 de septiembre, 1988, p. 5.)

se habla de *Los espejos* y se destaca la presencia de una sirena y el hecho de que su protagonista sea un joven poeta. Tal vez sólo Fabienne Bradu, y Esther Avendaño-Chen, hayan advertido el deseo incestuoso de Raúl, el personaje principal, hacia su hermana menor, aunque ésta es sólo una observación en la que ninguna profundiza.

Resulta sumamente sospechoso que este cuento se encuentre fuera de los intereses de la crítica actual, pues entraña uno de los temas que más han fascinado a los lectores de Arredondo: el intrincado camino que une al amor fraternal y al incesto. El relato es relativamente sencillo, una familia: madre, padre, un adolescente y una pequeña niña, vacacionan en su casa de descanso a la orilla del mar. El joven, que además es poeta, duerme en un cubil fuera de la casa, por las noches Wanda lo visita y lo envuelve con la frescura de su cuerpo. Durante el día las vacaciones transcurren de manera normal, la familia pasea, los hijos juegan, salen a pescar. Las vacaciones terminan con el anuncio de la llegada del viento del sur, Raúl, el joven hijo, pide quedarse a terminar un libro de poemas. El mozo de la casa se da cuenta que Raúl se masturba y lo lleva con una prostituta, el joven asqueado después del encuentro vuelve a su casa a esperar a Wanda, ella no regresa y él la busca en el embravecido mar; al final parece que el joven poeta se halla casi muerto sobre la playa.

La cuentista tiene el cuidado de conservar la dualidad que entraña Wanda al ser una fantasía que se encuentra fuertemente anudada con la hermana menor del protagonista y de una prostituta que aparece al final de la diégesis. Considero que una explicación a esta falta de atención de la crítica se encuentra en la forma del relato, pues como lo expondré a continuación, en "Wanda" hay una experimentación con la forma que en sus libros anteriores no existe al parecer. La presencia del espejo de Cuesta como procedimiento que complica la lectura lineal a la que se está acostumbrado y obliga, en cambio, al tomar una postura en que cada imagen tiene una oposición en otra parte de la diégesis. La ruptura que crea

esta refracción, y no la refracción en sí misma, nos ofrece el “sentido” del cuento, de tal suerte que la escritura de Arredondo se inscribe en las rupturas, “Wanda” es un ejemplo elocuente.

El espejo de Cuesta como estructura de “Wanda”

Tal vez más que en sus libros anteriores, en *Los espejos* existe una fuerte influencia de Jorge Cuesta que se manifiesta en el espejo como estrategia narrativa y se despliega con particular claridad en el cuento que ahora nos ocupa. Demostrar esta influencia no es sencillo, pues se encuentra ingeniosamente enmascarada, sólo buscando en su ensayo dedicado al poeta veracruzano es posible advertir la genealogía de semejante procedimiento. Desde esta perspectiva no es gratuito que Juan Vicente Melo, entrañable amigo de la escritora y compañero de generación, escribiera lo siguiente a propósito de la publicación de *Los espejos*:

Una temática expuesta en párrafos engañosamente ocultadores de una “fácil dificultad”, en un hilo conductor que gustosamente ahoga cualquier desahogo manifestado en grito y no en ligerísimo temblor de labios; en exhibición macroscópicamente fraudulenta y no en el recato del amoroso misterio del tiempo y el espacio vueltos pasión que crea y destruye, en gozo perturbador de elocuente silencio.⁶

Esta “fácil dificultad” que apunta Melo es perceptible en la incipiente atención que la crítica ha puesto a “Wanda”. A pesar de ser un texto que reúne las cualidades de otros cuentos como “La sunamita” o “Estío”, pese a que la agilidad y la precisión en la narración no varían negativamente desde *La señal*, aunque toca una temática, la del incesto, típicamente arre-

⁶ Juan Vicente Melo, “Inés Arredondo: firmeza de espejo”, *La jornada semanal*, núm. 202, 26 de noviembre, 1988, p. 1.

dondiana, pero con el componente del lazo fraternal entre los personajes, incluso es el único cuento de la narradora donde la fantasía de un personaje es incorporada; a pesar de ello “Wanda” no causó la sensación que otros cuentos han logrado. Tal vez una explicación se encuentre en lo dicho por Melo. Probablemente la cuentista, poniendo en práctica las enseñanzas de Jorge Cuesta, decidió exigirle al lector el rigor que ella misma imprimía a cada relato, de tal suerte que “en párrafos engañosamente ocultadores de una ‘fácil dificultad’” el lector puede optar por una opción sencilla o por otra en que la inteligencia, característica que Arredondo admiraba y que Cuesta tenía de más, es puesta a prueba.

Ello significa que la importancia que otorga al lector en su último libro es mayor, pues ahora no sólo necesita la presencia de un voyeur-lector, como lo ha propuesto Claudia Albarrán,⁷ sino que su participación es vital, muy cercano al nivel del creador; pues como el propio Cuesta lo manifestara “El arte es un rigor universal, un rigor de la especie”:

Y del rigor que el arte demanda a la especie es la excelencia. Pero un rigor se cultiva, una exigencia se obedece; pocos son los que frente a la obra de arte ‘tienen fuerza para entregarse a la inseguridad de su progreso’. Éstos son los artistas, los que se dejan tocar por su exigencia.⁸

⁷ Para Albarrán en “Sombra entre sombras” culmina el tema de la triangulación del deseo que inicia en “Las mariposas nocturnas” –y que aparece en “El membrillo”, “Olga”, “Mariana”, “En la sombra” y “Atrapada”– que también incluye el tema del mirón. Sin embargo hay un relato donde el mirón no es un personaje dentro de la historia: “En ‘Sombra entre sombras’ sucede algo similar: el mirón no solamente es Samuel [...] sino el lector, espectador que, gracias a la crónica de Laura, contempla (y participa) de manera activa en las escenas, al proyectar su propio imaginario en aquello que, a veces, la narradora sólo sugiere o insinúa.” Claudia Albarrán, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, Casa Juan Pablos, México, 2000, p. 242.

⁸ María Stopen, “Introducción”, en Jorge Cuesta, *Ensayos críticos*, UNAM, México, 1991, p. 46.

La participación del lector, entonces, se encuentra del lado de la exigencia creativa y no sólo de la expectación.

Podría pensarse que al igual que la estética de la recepción Arredondo propone al lector participar activamente completando desde su propia subjetividad aquellos espacios que el autor deja vacíos. Sin embargo, en el caso de “Wanda”, la injerencia del lector va más allá de la sola inclusión subjetiva, implica también un conocimiento de la propuesta estética de Arredondo y de sus preferencias e influencias artísticas, en este caso Jorge Cuesta es una clave imprescindible, pues a lo largo de su labor creativa y ensayística planteó una serie de nociones alrededor del arte que pueden ser rastreadas en el cuento que nos ocupa. Así, la exigencia de Arredondo hacia su lector se encuentra fuertemente vinculada con la inteligencia que tanto admiraba en el poeta veracruzano. Para decirlo en palabras de la propia Arredondo, cazar la señal también le corresponde al lector.

Ana, Raúl y Wanda: ecos en el espejo

Para este análisis me propongo seguir la perspectiva que plantea la colección de cuentos y que el propio título sugiere; es decir, tomar al espejo y la especularidad como instrumento de análisis.

La primera dificultad que presenta esta elección es que el espejo es un objeto que ha fascinado a la humanidad desde su más temprana experiencia y las concepciones y conceptualizaciones de éste son muy variadas; sin embargo, es importante señalar desde ahora que el espejo de Arredondo no es ordinario y para abordarlo es menester comprender su origen.

Como lo he dicho antes, *Los espejos* es el último libro publicado de la autora, en él termina, según Arredondo, su exploración por el binomio pureza-prostitución.⁹ Aunque en

⁹ Véase nota 5.

“Wanda” se tematiza la relación entre la pureza y su contrario no existe el mismo empleo de técnicas en la narración ni de uso de la forma que había empleado en cuentos anteriores,¹⁰ pues existe una evidente escisión en el par antitético de la pureza y la prostitución que la autora trabaja empleando al espejo cuestiano. Con lo anterior quiero decir que si bien el espejo no es un tema o un motivo en el cuento, sí es una técnica narrativa: existe una serie de oposiciones de tiempo, imágenes, espacios, personajes y sensaciones que refractan a otros. Quizá es en *Los espejos* más que en ninguno de sus libros donde se percibe con más fuerza la influencia de Jorge Cuesta y la profunda huella que dejó en Arredondo la lectura de su obra poética y ensayística. Tal vez a esto último se refiere Rose Corral cuando advierte que en el último volumen de cuentos “se abre también en buena parte de los cuentos, una voz distinta, más sosegada y equilibrada, que tal vez tentativamente podríamos definir –en espera de un término más apropiado– como una voz de sabiduría”.¹¹

Esto último tiene relevancia si recordamos el ensayo sobre Jorge Cuesta (1904-1947) donde la autora dedica un apartado al fenómeno del espejo y de la imagen en la estética del poeta veracruzano. En *Acercamiento a Jorge Cuesta* Arredondo se propone encontrar qué pensaba el poeta sobre

¹⁰ En ninguno de sus cuentos anteriores emplea el espejo o el uso de la especularidad para narrar, al parecer tampoco experimenta de manera tan explícita con otras literaturas como es el caso de “Lo que no se comprende” que es un homenaje a Katherine Mansfield. De *La señal* sólo “La sunamita” asume que su hipotexto es la Biblia, en cambio en *Río subterráneo* cada cuento está dedicado a alguien: a sus hijos, a sus amigos, a sus compañeros de generación. Finalmente, *Los espejos*, llama la atención pues está dedicado a sus compañeros de generación más entrañables: Huberto Batis, Juan García Ponce y a Juan Vicente Melo, además cada cuento tiene una dedicatoria particular: “Los espejos” está dedicado a la memoria de su abuela, “Lo que no se comprende” es un homenaje.

¹¹ Rose Corral, “Sobre *Los espejos*”, en *Casa del tiempo* (número Homenaje a Inés Arredondo), vol. IX, núm. 86, junio 1989, p. 48.

el arte y la poesía a través de un ensayo del propio Cuesta dedicado a Salvador Díaz Mirón. Mientras la cuentista rastrea el pensamiento artístico del autor de *Canto a un dios mineral* a través de algunos de sus ensayos, me propongo buscar en su tesis de maestría las claves que nos permitan comprender la composición de “Wanda”.

La autora se propone tomar como texto principal el ensayo “Salvador Díaz Mirón” y apoyarse en aquellos que expresen lo que el poeta pensaba del arte. Dentro de las concepciones estéticas de Cuesta, Arredondo contrapone la razón y la naturaleza en un intento por mostrar el lugar que para el poeta tiene el arte y la inteligencia frente a estos polos. La resolución es la siguiente:

Ahora bien, esa lucha entre razón y naturaleza sólo puede ser establecida en los términos de la inteligencia, puesto que “la naturaleza es lo que está conforme, lo que no cambia, lo que permanece de acuerdo con su origen. Si la naturaleza fuera revolucionaria no podría existir la noción de ley natural [...]. Todo naturalismo es, estrictamente, un conformismo. Y en ningún conformismo puede verse una revolución.¹²

Dentro de la ambivalencia que implican la razón y la naturaleza Cuesta prefiere a la primera; pues, sólo la inteligencia puede modificar, revolucionar a la naturaleza, en un acto creador. Si el fundamento de la creación se encuentra más allá de la naturaleza, más allá del objeto en sí, entonces el arte depende de la inteligencia que toma al objeto y lo transforma. Desde aquí se evidencia una ruptura con la poética del romanticismo,¹³ pues la característica unión amorosa entre la naturaleza y el ser humano (naturaleza humanizada-huma-

¹² Jorge Cuesta, “El diablo en la poesía”, vol. II, *Poemas y ensayos*, UNAM, 1964, México, p. 63, en Inés Arredondo, *Obras completas*, Siglo XXI, 2002, México, p. 303.

¹³ No me refiero al concepto de romanticismo que Cuesta desarrolló en algunos ensayos y que contrapone con el de clasicismo.

no-naturalizado) en el *anima mundi* se ve subvertida por Cuesta en una antagonismo radical.

Pero queda pendiente el problema de la forma, en tanto que ésta es un artificio de la inteligencia. Así, Arredondo acude al espejo y a los ojos para resolver ese problema en otro ensayo de Cuesta dedicado a Villaurrutia donde “son los ojos los que han transformado al paisaje, le han dado nada menos que una nueva calidad y lo han vuelto objeto dentro de un espejo.”¹⁴ Así, la creación es un acto que va del interior al exterior en que tanto el sujeto como el objeto son separados de la naturaleza por medio de la razón y la inteligencia. Finalmente, Arredondo explica, dentro de este marco conceptual, la significación del espejo y su relación con la concepción de arte en Jorge Cuesta. Me permito destacar lo que considero fundamental para comprender el cuento que me ocupa ahora:

... el espejo, el creado, el que no es naturaleza, tiene tal brillo “que todas las armaduras, que todas las máscaras defrauda”. *Es decir, que no hay complicidad entre el espejo y la naturaleza que, digamos muy entre comillas, no “retrata” sino una oposición: y que éste, el copiadore, despoja a las cosas de sus armaduras y a los rostros de sus máscaras, es decir, los deja en una verdad, una desnudez que no es la natural, porque no es inocente, sucede ante algo, ante alguien: otro la ha producido.*¹⁵

El espejo, entonces, se opone a la naturaleza en la medida en que ha sido creado por otro, en la medida en que la inteligencia le otorga la capacidad de producir la verdad de los objetos en una oposición y no en el reflejo, pues éste sería el de la naturaleza; es decir, mientras que la naturaleza refleja, la inteligencia refracta.

Por ello, considero que en “Wanda” es necesario colocar una serie de imágenes, espacios y tiempos frente a otros, como

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 304.

en el espejo que describe Arredondo, para encontrar el sentido del cuento. Si la poética de *Los espejos* puede hallarse a partir de este fragmento en su tesis de maestría es posible rastrear la poética de Arredondo —o su preceptiva estética— en los Contemporáneos, por lo menos en aquellos a quienes la escritora admiró: Jorge Cuesta y Gilberto Owen.

Esther Avendaño-Chen opina, de igual modo, que las temáticas que los Contemporáneos abordaron encuentran una correspondencia en el grupo de la *Revista Mexicana de Literatura*, como es sabido en ambos grupos se presenta la contrapartida al nacionalismo en pos de la universalidad, tanto en el conocimiento como en la creación, para ambas generaciones existe una labor crítica no sólo al arte sino también a la política, al respecto de las afinidades entre estas generaciones Avendaño-Chen indica lo siguiente:

La “insatisfacción poética de los ojos”, que apareciera en los Contemporáneos, tendrá su contrapartida en otros escritores del grupo de la *Revista Mexicana de Literatura* que fueran amigos de Inés Arredondo. Entre ellos, Salvador Elizondo y Juan García Ponce. Tanto aquel como éste se oponen, a través de sus narrativas, a una concepción mimética del lenguaje y, como Arredondo, niegan la existencia de verdades absolutas.¹⁶

Para Avendaño-Chen, y para mí también, existe una afinidad entre el modo de concebir al arte y la creación de Cuesta y la producción artística de Arredondo; un claro ejemplo es que tanto en los cuentos de ella como en la poesía de aquel “se expresará también esa misma necesidad de encontrar al ‘otro’, [...] su incisiva crítica literaria, su desmesurado afán por escribir con precisión casi matemática, su compacta producción”.¹⁷

¹⁶ Esther Avendaño-Chen, *Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo*, Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional-Universidad de Occidente, México, 2000, p. 34.

¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

Al respecto de *Los espejos*, y sustentando mi opinión con relación a la figura del espejo, Rose Corral dice lo siguiente a propósito de la publicación del libro:

Como nos lo enseña la obra de Arredondo, no interesan los "espejos" que simplemente reproducen o reflejan la imagen primera; por el contrario, es tangible el empeño por registrar, los desajustes, las distorsiones o las variaciones, que se insinúan entre la imagen y su reflejo.¹⁸

De tal suerte que en el espejo las imágenes que se reflejan son *oposiciones* que revelan el sentido de dichas imágenes, no en la semejanza sino en la diferencia. En "Wanda" el espejo es la clave para develar el sentido del cuento y para ello el psicoanálisis resulta imprescindible, pues en este cuento, como en muchos de la cuentista, nos adentramos en los "espejismos" de la psique, acá nos encontramos frente a un espejo que tiene de un lado a Raúl, el protagonista, y del otro lado, a Anita, la hermana de éste. Más adelante mostraré qué sucede cuando el espejo "refleje" a cada uno de los hermanos.

El relato inicia con la llegada de la familia de Raúl a su casa de descanso en la playa. Sus padres, cuyos nombres jamás se conocen, y Anita, su hermana menor, conforman la familia de Raúl. Éste es un adolescente que ha ganado un concurso de poesía y que continuamente se abstrae y Anita es una niña, eso es todo lo que la autora nos proporciona para caracterizar a los personajes. Raúl vive en un cubil fuera de la casa de sus padres éste es el lugar de los encuentros nocturnos con Wanda, un ser imaginario que proviene del mar. Durante el día la familia se divierte en la playa y Raúl juega con Anita. Al final de cuento el personaje principal se arroja al mar en busca de Wanda a quien ha perdido luego de un encuentro sexual con una prostituta. La historia, como en casi toda la obra de Arredondo, es aparentemente sencilla; sin

¹⁸ Rose Corral, "Sobre *Los espejos*", *Casa del Tiempo*, junio, 1989, p. 48.

embargo, entraña una serie de dificultades al análisis, por ejemplo, ¿quién es Wanda?, ¿por qué deja de aparecer cuando Raúl visita a la prostituta?, ¿qué papel juega Anita al ser uno de los personajes más recurrentes en el relato?, ¿dónde se encuentra el silencio y cuál es su función?, ¿cómo funciona el espejo y qué es lo que refleja?

Por principio, es necesario hacer, como lo he indicado antes, una serie de contraposiciones de imágenes a la manera de un espejo. La primera es la escena, una de las primeras, en que Raúl, Anita y su padre van a pescar juntos y un pargo muere en la cubierta de su bote. La narración de este momento puede contraponerse con el final del cuento, primero reproduciré la escena del pez:

Quando el hermoso animal estuvo sobre la tarima de la lancha, ella [Anita] se pasó a su lado y, asustada, observaba sus contracciones y coletazos. Luego el pescado se fue quedando quieto y Anita se acercó a la cabeza. *El pescado abría y cerraba la boca desesperadamente, sus agallas sanguinolentas se abrían y cerraban cada vez con menor rapidez y fuerza; se iba quedando quieto, quieto, hasta que sus ojos desmesuradamente abiertos se fueron llenando de un agua espesa. Al fin quedó inmóvil.* (p. 215. Las cursivas son mías.)

La muerte del pargo es una prolepsis de la muerte de Raúl, pero ¿cuál es la relación entre un pez y un ser humano? La clave que conducirá a la respuesta de esta pregunta es Wanda, más adelante abundaré en esta explicación. Por ahora sólo citaré el fragmento que sirve de espejo deformante a la escena del pez, en que Raúl parece morir después de haberse arrojado al mar en busca de Wanda:

Atravesado de costado a costado por el dolor, flaco, desnudo; los labios morados, hechos jirones por las grietas que se abundan, distendidos hasta sangrar por la boca inmensamente abierta; los ojos fuera de las cuencas violáceas, avanza bamboleante, desmembrado. Con el puño agarrado sobre su talismán. Cree correr por la playa, luchando contra el

viento. Busca y llama. ¡Aaaaa! ¡Aaaaaa! Los labios no pueden cerrarse, quisiera recobrar, en un esfuerzo cruel, el aliento exhalado. La nariz se distiende, inútilmente, al máximo, y el estertor de los pulmones lo domina. Caer de bruces. Repta sobre el abdomen contraído, hasta donde lo mojan las olas. Quiere seguir llamando. Clamando. *La boca se le queda abierta, y los ojos, desorbitados, se inundan de un agua espesa.* (p. 220. Las cursivas con mías)¹⁹

¹⁹ Existe un importante lazo intertextual entre el ensayo "Amor por amor. Leopold y Wanda Sacher-Masoch", que Huberto Batis dedica a Inés Arredondo, y este relato. Otra clave intertextual importante se encuentra en este fragmento donde es posible hallar ecos de la novela "El amor de Platón" de Leopold Sacher-Masoch, esta novela viene a colocarse como la contraparte de "La Venus de las pieles", mientras que en esta última se expone el amor carnal y los excesos de la pasión materialista la primera novela expone el amor espiritual donde el contacto carnal se encuentra ausente. "El amor de Platón" está constituido por las cartas que un joven militar perteneciente a la aristocracia le escribe a su madre, ahí expone algunas ideas sobre el amor a partir de su lectura de *El banquete de Platón*. El siguiente fragmento contiene elementos comunes con "Wanda":

También el mar con su oleaje regular y armónico, sus formas amarillas por el sol y su entramado de algas verde claro, sus plantas acuáticas que parecen incitarme hacia él, se transformaría en algo frío y mudo que me encerraría entre sus brazos si aceptara su llamado engañoso, y luego arrojaría mi cuerpo sin vida despreciativamente sobre la arena de la costa. Por cierto, el mar parece cantar amablemente, como si buscara adormecerte, con un suave sonsonete a modo de canción de cuna, pero se trata de un lamento de muerte escenificado por la naturaleza. [...]

Y la mujer, ¿qué es lo que quiere cuando me atrae hacia su pecho, que, como la naturaleza, intenta tomar mi vida para crear nuevas criaturas y así darme de ese modo la muerte? Sus labios son como las olas del mar, ellos atraen, acarician y adormecen... y el fin es la exterminación. (Leopold Sacher-Masoch, *El amor de Platón*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2004, p.32.)

Existen varios elementos en común entre el texto de Arredondo y el de Masoch: la mujer representada por el mar, como una fuerza poderosa, la playa como escenario de la muerte, el canto del mar como un encantamiento. Por otro lado, el ensayo de Batis, que a su vez tiene por tema la biografía de Wanda Sacher-Masoch, enfatiza el encuentro del matrimonio

Las cursivas señalan cómo ambos fragmentos se reflejan. En la muerte del pargo que, aparentemente, es incidental y no tiene trascendencia en el relato, puede hallarse la muerte de Raúl; sin embargo, queda pendiente la pregunta sobre la relación entre el pez y Raúl, ¿cuál es el vínculo entre ambos? ¿Cómo es que uno refleja al otro? Es por Wanda. Como lo he dicho ya, Wanda es un ser del mar que por las noches le hace el amor a Raúl, el relato de una de esas noches aporta la explicación para comprender la relación entre un pez muerto y el adolescente. En ese fragmento, que citaré más adelante, opera, a causa de Wanda, una metamorfosis en Raúl.

Por otro lado, la presencia de Anita es muy ambigua a lo largo del cuento, pues, se encuentra a lo largo de casi todo el relato, es ella quien toma la palabra en primer lugar y Raúl es quien recuesta a su hermana por la noche y no su madre, aquí quiero llamar la atención pues este detalle es tan sutil que parece inocente y hasta natural, como sabemos Arredondo es experta en poner trampas y en jugar con el lector, por ello, considero que aquí hay una primera trampa que es, al mismo tiempo, una clave. Reproduzco el fragmento de la escena:

Anita se quedó dormida en un sillón, y Raúl la llevó en brazos a su cuarto y le puso la pijama. Una gran temura le llenó el pecho cuando la

Masoch con Anatol un joven que escribió ardientes cartas al novelista donde hablaba del “amor por amor” sin contacto carnal. Esta experiencia es el argumento de “El amor de Platón”.

Otra posibilidad que debe contemplarse para aportar una explicación al nombre Wanda es *Estética de lo obsceno* de Huberto Batis, donde dedica un capítulo a Inés Arredondo que se titula “Amor por amor. Leopold y Wanda Sacher-Masoch”. En realidad el tema del texto no tiene relación con el cuento que ahora nos ocupa; sin embargo, considero que la estrecha relación entre Batis y Arredondo quizás influyó en la elección de un nombre tan poco común en México: el nombre de la esposa del autor de la *Venus de las pieles*. Resulta interesante que la narración que hace Batis de las *Confesiones de mi vida* que escribe Wanda Sacher-Masoch, y de la vida la pareja, tiene ciertos paralelismos con el cuento “Sombra entre sombras” del mismo libro.

vio abandonada sobre la cama, sumida en el sueño, serena e indefensa:
una niña. (p. 213)

Hasta este momento del relato la relación de Anita y Raúl es completamente natural, se trata de un hermano cariñoso, no cabe sospecha principalmente porque Raúl es un poeta y la sensibilidad que un joven artista podría justificar este fragmento del relato. Sin embargo, el narrador calla algo. ¿Por qué? ¿Se trata de un artilugio del narrador o, tal vez, se trata de un desconocimiento que permea a los personajes y al narrador mismo? Si esto último es cierto, como yo lo propongo, entonces nos encontramos frente a un narrador que no es personaje pero que sabe sólo lo que Raúl conoce; es decir, el conocimiento del narrador no supera al del personaje y sin embargo pareciera lo contrario, pues, a lo largo del texto, el narrador detalla las sensaciones y los sentimientos de Raúl.²⁰

En otro momento de la narración Raúl y Anita juegan juntos, y el narrador nos hace saber de manera más explícita la relación que Raúl ha establecido con Anita:

Ana... Si fuera un poco mayor la podría llamar así. Le hubiera gustado: Ana, y rodaba la palabra en la boca. Ana, Ana.

Se tiró en la arena para saborear el placer de la palabra. Si fuera mayor... si fuera mayor ¿qué? De un salto se puso de pie cumplió su función de portero hasta que la niña dijo que ya estaba cansada.

No, no se aburría de jugar con Anita a esto y a aquello, en realidad nunca le había sucedido, pero tampoco lo había pensado: que no se aburría. Ahora persistía en aparecer de pronto, con gran fuerza, el deseo de que ella fuera mayor, que fuera Ana. Ana. Y se quedaba embobado pensando en cómo sería, en cómo será Anita dentro de unos años. ¿Cómo vivir un verano con Ana?

Y el verano de Ana iba pasando sin sentirlo. (p. 214. Las cursivas son mías)

²⁰ Véase los fragmentos comparativos donde se relatan las sensaciones de Raúl con Wanda y con la prostituta.

En estos párrafos es posible confirmar aquello que apenas aparece como una sospecha en el fragmento anterior: la relación que Raúl sostiene con Anita no es inocente. Raúl desconoce su deseo por Anita, lo desconoce al punto que fantasea con Wanda, sólo lo manifiesta cuando imagina que Anita es Ana.

Que Wanda en los sueños de Raúl no sea otra que su pequeña hermana es algo que hasta aquí resulta ser obvio; sin embargo, queda por aclarar qué significa Wanda y cómo experimenta Raúl su presencia y, más tarde, su ausencia. Para ello voy a recurrir a los fragmentos en que se narran los encuentros con Wanda con el fin de buscar aquellos espejos que estas narraciones deforman. El primer fragmento aparece casi al inicio del cuento, es la primera noche de Raúl en su cubil cerca del mar:

Entonces apareció. No llegó. Nada más estuvo allí. Desnuda, tendida con su cuerpo núbil junto al cuerpo sudoroso de Raúl. Lo primero que él sintió fue la sorpresa de aquel cuerpo fresco en medio del calor. Frescura del mar bajo un sol esplendente que *lo hace sentir como un delfín* que jugara entre la mar y el aire con una inmensa alegría; luego, *gozoso se hunde, y navega por las aguas verdes*. Va cada vez más al fondo. *Respira con deleite el agua salada que abraza a los mortales*. Mira los peces inmóviles y siente el silencio absoluto de lo profundo. Todo es lento, apenas se mueve. La corriente casi quieta, lo sostiene, y no hay que hacer ningún movimiento para deslizarse y mirar los paisajes maravillosos de flores y faunas desconocidas y calmas. (p. 213. Las cursivas son mías)

Este primer encuentro con Wanda sólo nos muestra qué sucede con Raúl cada vez que la joven se presenta. En Raúl opera una metamorfosis al contacto con el cuerpo fresco femenino, según dice el narrador *lo hace sentir como un delfín* y ese “como” que es una comparación del estado de bienestar en que Raúl se encuentra con la cercanía de Wanda, después se observa una verdadera transformación en el ado-

lescente. *Gozoso se hunde, y navega por las aguas verdes*, aunque podría entenderse que Raúl experimenta sensaciones “como” las del delfín creo que con esta frase comienza la metamorfosis que hace de Raúl un pez, la siguiente frase: *Respira con deleite el agua salada que abraza a los mortales* lo demuestra, pues ahora respira el agua y se refiere a la humanidad como *los mortales*, ello significa que no sólo es un pez, sino que es un habitante inmortal, esto quiere decir que Wanda también es un ser inmortal. Después Raúl se hunde en la profundidad del mar. Hasta ahora sólo sabemos que Raúl se ha transformado en un habitante del mar que parece un pez, pero el párrafo siguiente complica aun más este primer encuentro con Wanda. En este párrafo la transformación ha terminado y Raúl ya no parece ser sólo un pez, además el cambio de narrador es evidente, este narrador en segunda persona le habla a Raúl:

Sin ruido, en el oído, aguas profundas circulan dentro del caracol, como espesos moluscos adheridos que estuvieran ahí desde edades antiguas comunicándote secretos que no escucharás porque no hay palabras para confiarlos ni nadie que los entienda. Vibrar en el silencio que desconoce lo que no es silencio, sentir el latido de las sienas, la sangre caliente en el helado camino sin término del agua que te desconoce pero que te lame pacientemente mientras te deslizas sin esfuerzo, sin hacer nada, solamente siendo. (p. 213)

A mi parecer se trata de Wanda, ella es quien le habla, es ella el mar que entra por ese órgano del oído que pareciera venir del mar, por el caracol entra para decirle *secretos que no escucharás porque no hay palabras para confiarlos ni nadie que los entienda*, ¿estos secretos se referirán a los secretos del propio Raúl, a aquello que él mismo desconoce? Sin duda las profundidades del mar evocan las profundidades del inconsciente, aquello desconocido que entraña una verdad para la cual *no hay palabras*. En este caso me refiero a lo que Lacan entiende por verdad “...toda la verdad es lo

que no puede decirse. Ella sólo puede decirse a condición de no extremarla, de sólo decirla a medias”.²¹ Y es que no hay otra forma de comprender la verdad, pues ésta implica necesariamente un conocimiento, un saber imposible: el saber inconsciente.

Desconozco hasta qué punto Arredondo tenía la intención de plantear a Raúl como un personaje con un inconsciente, lo cierto es que en Raúl hay un desconocimiento que no es de cualquier orden, se trata de un desconocimiento del orden de su deseo, ello no significa ignorancia, sino un saber de otro tipo que Lacan denomina así: “este saber imposible está censurado, prohibido, pero no lo está si escriben adecuadamente el entre-dicho, está dicho entre palabras, entre líneas”.²²

Sin embargo, considero que Wanda tiene un peso especular en la narración, sobre todo si tomamos en cuenta el deseo sexual que Raúl manifiesta hacia Anita. Siendo ella su hermana menor, y como lo indiqué anteriormente, es claro que este deseo es “desconocido” por el protagonista. Raúl repite el nombre de su hermana, saborea la palabra en su boca:

Ana... Si fuera un poco mayor la podría llamar así. Le hubiera gustado:
Ana, y rodaba la palabra en la boca. Ana. Ana.
Se tiró en la arena para saborear el placer de la palabra. Si fuera mayor...
si fuera mayor ¿qué?

En este fragmento hay una clave para develar el sentido de la palabra Wanda en el contexto del cuento, pues al observar la palabra Ana y no Anita es claro que Wanda, como palabra, entraña a Ana, sólo hay que suprimir las letras “w” y “d” y Ana está ahí casi escondida. Desde esta perspectiva Wanda no es otra que la hermana del protagonista, se encuentra

²¹ Jacques Lacan, “El saber y la verdad”, en *Aún*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 112.

²² Jacques Lacan, “Redondeles de cuerda”, en *Aún*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 145.

escondida en el desconocimiento que produce un deseo incestuoso. Este mecanismo de “desconocimiento” no es un recurso nuevo para Arredondo hay que recordar que en “Estío” la protagonista también manifiesta un deseo incestuoso que desconoce, al final del cuento cuando ella se encuentra desnuda en la oscuridad de su habitación sabe que del otro lado de la puerta hay un hombre, ambos se tocan y ella pronuncia el nombre de su hijo y no el de el joven que realmente se encuentra frente a ella, sólo en el momento en que sale de su boca el “nombre sagrado” de su hijo, la protagonista conoce plenamente su deseo. En el caso de “Wanda” el protagonista jamás se entera de su deseo hacia Anita, pues Wanda se coloca como una fantasía que deforma la imagen de Ana al punto de ser irreconocible para Raúl. Por ello, Arredondo emplea el espejo como instrumento para refractar el deseo incestuoso y transformarlo en las masturbaciones nocturnas de un adolescente que fantasea con Wanda.

Así, Wanda es el reflejo de Anita, y, como lo propuse desde el inicio de este análisis, es un reflejo deformado, pero ¿qué deforma el espejo que refleja a Anita? El deseo incestuoso de Raúl. Pero además entre Anita y Raúl hay una relación especular, pues la transformación de Ana en Wanda implica necesariamente la transformación de Raúl en otro ser marino, en este sentido podría ser que todo el cuento fuera un juego de reflejos en que los personajes se reflejan uno en el otro y, a su vez, éstos generan reflejos independientes.

Además, habrá que considerar a la prostituta que aparece como un personaje fundamental en el cuento, pues muestra nuevamente, en contraposición con Wanda, el sentido de este personaje tan misterioso.

Cuando inicia el “Viento del Sur”, que anuncia el otoño, la familia de Raúl decide terminar las vacaciones y éste pide a sus padres quedarse a terminar un libro de poemas que está escribiendo, después de muchos ruegos sus padres acceden y lo dejan a cargo de Rodolfo, el mozo de la casa, quien deberá alimentarlo y encargarse de atenderlo. Es evidente que el

joven desea permanecer en la fría playa para continuar sus encuentros nocturnos: “Wanda, Wanda, y esperarte cada noche, con tus seres extraños que me muestras y me traes del fondo del mar. Wanda y los abismos del ahogo y del placer incommensurables [*sic.*]” (p. 216). Hasta este momento la fantasía de Raúl prevalece en la narración, pero la presencia de Rodolfo permite la entrada de la realidad y nos permite ver qué sucedía en los encuentros con Wanda, el siguiente fragmento en que el mozo habla con Raúl marca la ruptura entre la realidad y la fantasía del adolescente:

Rodolfo, sorpresivamente, le habla, confuso, de las sábanas manchadas, de que llega el momento en que un hombre no hace eso —*eso*, ¿qué?, piensa él—, de que hay, a cierta edad, que saber las cosas como son, de que irán al pueblo. Él lo va a llevar.

Raúl come muy poco y todo el tiempo está como dormido, mirándose las manos, contemplando las rosas que se marchitan, destrozadas por el viento que corre sin cesar. Sin guitarra, sentado junto al nicho, con frío. Al fin ha comprendido lo que Rodolfo quiso decir, pero no piensa en ello. (pp. 216 y 217. Las cursivas son del original)

En el primer párrafo hay, evidentemente, un discurso masculino en que Rodolfo pretende aleccionar a Raúl sobre las cosas que “no debe hacer un hombre a cierta edad” y que es necesario que sepa “las cosas como son”. El abandono de la masturbación y la entrada en la vida sexual activa es el motivo por el cual Raúl es llevado al pueblo al encuentro de una prostituta. Este encuentro es, comparativamente, el inverso de los encuentros y, para demostrar esta oposición reproduciré ambas experiencias, pues considero que Arredondo ordenó ambos momentos de tal forma que fuesen diametralmente opuestos y que mostraran así la enorme distancia que existe entre la fantasía que enmascara el deseo incestuoso de Raúl y la monstruosa realidad del encuentro sexual con una prostituta.

Con Wanda: "Entonces apareció. No llegó. Nada más estuvo allí. Desnuda, tendida con su cuerpo núbil junto al cuerpo sudoroso de Raúl" (213)
Con la prostituta: "Ella sencillamente lo condujo a otra habitación. Fue guiando sus manos torpes y heladas. Lo ayudó a desabotonar, a ir haciendo las ropas a un lado" (p. 217)

Con Wanda: "Lo primero que él sintió fue la sorpresa de aquel cuerpo fresco en medio del calor. Frescura del mar bajo un sol esplendente que lo hace sentir como un delfín que jugara entre el mar y el aire en con inmensa alegría" (p. 213)

Con la prostituta: "Luchar sin rival sobre una piel pegajosa, con un sudor que huele a alguien. Las palpitaciones se siente y se escucha el resollar de manadas que arremeten ciegamente. Aplastarse sobre la carne dócil que se va deformando siguiendo al movimiento" (p. 217)

Con Wanda: "Va cada vez más al fondo, respira con deleite el agua salada que abraza a los mortales" (p. 213)

"En cuanto está junto a ella va respirando el agua inmóvil como se respira el mezclado aroma de los jardines inmensos, de los jardines que no existen en la tierra." (p. 214)

Con la prostituta: "Sol fijo que se desborda en una manos llenas de grasa. Y el calor que viene de dentro hacia fuera y termina en un erizarse de la piel indefensa. Respirar, respirar, hace falta respirar" (p. 217)

Aquí es más que claro que la realidad es literalmente asfixiante para el joven poeta, Arredondo invierte los valores tradicionales masculinos y la realidad de la primera experiencia sexual resulta ser monstruosa. Este impedimento para respirar, recordemos la muerte del pargo como prolepsis de la muerte de Raúl, pasa a ser completamente real en la búsqueda de Wanda.

Con Wanda: “Los dedos se deslizan con sus delicadas puntas sobre su pecho. El largo pelo mojado se fue enredado por sus orejas y su nariz, por sus ingles, sus piernas y una boca hambrienta, con calor de rosa se apoderó de la suya.”

Con la prostituta: “Dedos duros que estrujan su cuerpo, sin motivo, errantes, siempre en el limitado espacio que es él mismo. Manos que conducen sus inexpertas manos por espacios también limitados y que se estremecen. Hay un jadeo continuo, común, que confunde bocas y respiraciones.

Con Wanda: “La mujer murmura como el mar, sube y baja, hace serpentear las olas sobre la playa, una onda destruye a la otra; le acaricia con su mano larga y sedosa.” (p. 214)

Con la prostituta: “Un esfuerzo compartido, instintivamente, por llegar a algún sitio, por ir, fatigosamente, hacia el final de la lucha, del calor, del sudor, del estar juntos. La espera de un final, el desenlace de unos momentos vividos al mismo tiempo, compartidos de una extraña manera, porque la soledad está ahí, presente.” (p. 218)

Con Wanda: “La superficie olorosa a algas se le untó como si quisiera adherirlo a ella. Él la penetra, y cuando ella grita su nombre, el placer llena el mundo. La espina dorsal de él está a punto de romperse hasta que los cuerpos se estremecen de pies a cabeza y se distienden en un espasmo. (p. 214)

Con la prostituta: “Están luchando sobre la arena, en mitad del verano, y el mar retumba en las sienas. Y el mar se encrespa y los cuerpos se encrespan, y es difícil, imposible respirar; sudan por todos los poros, se distorsionan, se contorsionan, llegan a la convulsión, y el tiempo estalla, al fin en un segundo, y el mar y el sol desaparecen” (p. 218)

La simetría en la narración es extraordinaria, pues muestra cómo se presentan las sensaciones para Raúl cuando está con Wanda y la gran diferencia con la prostituta. Los fragmentos

en que se narran los momentos con Wanda nos hacen pensar que no se trata precisamente de una sirena sino del mar, de “la mar”, se hace presente el lado femenino del mar, su poder de fecundación, la vida que representa en sí misma Wanda. De ahí la metamorfosis de Raúl, su facilidad para respirar en el interior del mar, sólo era posible por su transformación, y la subsiguiente imagen del brillante pez sumergido en el agua sugiere la relación sexual.

Por otro lado, en la experiencia con la prostituta se hace presente la asfixia, una tremenda inmovilidad y mucho asco, el orgasmo aparece como una lucha y la sensación de inconmensurabilidad desaparece. Considero que esta oposición no encuentra su fundamento únicamente en el amor que Raúl sentía hacia Wanda, sino al sentido de Wanda, más allá de la representación del deseo por su hermana, la joven viene a colocarse en un lugar preponderante para el sujeto, el lugar de la falta, me refiero a esa condición del sujeto que lo hace depender de una incompletud necesaria porque es estructural, el deseo se sustenta en ella y al mismo tiempo esta falta estructural, esta “presencia de una ausencia” (Lacan) resulta ser inadvertida para el sujeto. Raúl la reconoce dolorosamente en el gesto de mirarse las manos luego de darse cuenta que lo que el mozo quería decirle cuando le hizo la observación de las manchas en sus sábanas.

La presencia de esa falta se hace patente en su desesperación por recobrar a Wanda, de recuperar su ignorancia sobre “lo que ha hecho”, de volver a sentir la ilusión de completud frente a la mar; sin embargo, para Raúl ya no es posible recuperar, pues ha adquirido conocimiento de su propia incompletud, de su falta. Así, es posible reconocer que este cuento, de cierta forma, narra las vicisitudes del deseo, que van de lo incestuoso disfrazado de una fantasía, hasta el fatal descubrimiento de la falta en el sujeto, en el propio Raúl. Este doloroso descubrimiento lo lleva prácticamente a la muerte.

Bibliografía

- Albarrán, Claudia, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, Casa Juan Pablos, México, 2000.
- Arredondo, Inés, *Obras completas*, Siglo XXI, México, 2002.
- Avendaño-Chen, Esther, *Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo*, Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional-Universidad de Occidente, México, 2000.
- Jacques Lacan, *Aún*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- Sacher-Masoch, Leopold, *El amor de Platón*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2004.
- Stoopen, María, "Introducción", en Jorge Cuesta, *Ensayos críticos*, UNAM, México, 1991.

Hemerografía

- Arredondo, Inés, "Wanda", *Diálogos*, revista de El Colegio de México, septiembre-octubre, 1976.
- Corral, Rose, "Sobre Los espejos", en *Casa del tiempo* (número Homenaje a Inés Arredondo), vol. IX, no. 86, junio 1989, p. 48.
- Javier Molina, "Un gran amor salva todos los avatares: Inés Arredondo" (Presentación de Los espejos), *La Jornada*, 30 de septiembre, 1988, p. 15.
- Melo, Juan Vicente, "Inés Arredondo: firmeza de espejo", *La jornada semanal*, no. 202, 26 de noviembre, 1988, p. 1.
- Molina, Javier, "Un gran amor salva todos los avatares: Inés Arredondo" (Presentación de los espejos), *La Jornada*, 30 de septiembre, 1988, p. 5.

Paula Kitzia Bravo Alatrister*

Las cuentistas fantásticas en la segunda mitad del siglo XX

A finales de los cincuenta y principios de los setentas varios artistas son acusados de escribir acerca de sentimientos más que de realidades sociales, artistas cosmopolitas, en una búsqueda de la universalidad, uno de estos motivos de búsqueda es la literatura fantástica, Agustín Cadena nos dice:

Lo fantástico se convirtió en un instrumento estético cuyo objetivo sería poner en duda lo real de la realidad. Lo fantástico dejó de ser, así, un estilo y se convirtió en un efecto. Un efecto con profundas repercusiones subversivas, ya que dudar de la realidad pareció la mejor manera de acorralar a la ideología (Cadena, 1996: 52).

Entendemos a la literatura fantástica como parte de una realidad constante, cotidiana que se quiebra por una vacilación, otra realidad inquietante: “El relato fantástico nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable” (Todorov, 1999: 24-25). En lo fantástico coexisten dos ficciones,

* Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, UAM-A.

una vive sumergida en esta realidad comprobable para que en un momento, como el animal del almohadón de plumas, surja y provoque la catarsis.

Lo fantástico se reinventa en Latinoamérica, las influencias permeaban en todo el continente; Cortázar publica *Final del juego* en 1956; La cuentística de Borges se edita de 1944 a 1975. A la par de todas estas transformaciones en México se logra escribir grandes obras fantásticas. En 1955 aparece *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; Tario publica *Tapioca Inn, mansión para fantasmas* en 1952, *Una violeta de más* en 1968; *El confabulario* de Arreola se edita en 1963; *El principio del placer* en 1972 de José Emilio Pacheco; Fuentes publica *Los días enmascarados* en 1954, donde sobresale su relato "Chac Mool", y la novela breve *Aura* en 1962. Pero no sólo ellos por demás conocidos, sino que también hay mujeres que escriben cuentos, Seymour Menton nos lo confirma: "es verdaderamente impresionante la actividad cuentística de primera categoría de una variedad de mujeres nacidas entre 1920 y 1954" (Menton, Seymour, 1991:133). Y entre esta variedad están las que escriben cuento fantástico. Es un tema donde no se ha investigado lo suficiente. El crítico Vicente Francisco Torres sostiene que el cuento fantástico es de larga tradición en nuestro país. Y en la lista de autores, incluye a María Elvira Bermúdez (Domenella, 1999: 352). Federico Patán afirma que a partir de los cuarenta hemos crecido, al menos literalmente y se ha cultivado lo gótico con buen oficio e incluso talento y menciona a tres escritoras: Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas (Patán, 1999: 122-124).

Bermúdez en su libro *Cuentos fantásticos mexicanos* (1986) nombra en su extenso recorrido a cinco cuentistas fantásticas femeninas: Elena Garro, Raquel Banda Farfán, María Elvira Bermúdez, Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila. En el libro de Aurora M. Ocampo: *Cuentistas Mexicanas Siglo XX* (1976) se estudia y antóloga la cuentística de mujeres nacidas entre de 1872 a 1943. Ocampo encuentra registros fantásticos en la Generación de Medio Siglo de las

ya mencionadas y agrega a esta lista a dos más: Julieta Campos y Maruxa Vilalta.

Todas estas coincidencias temporales, temáticas, vislumbran el auge de lo fantástico en la Generación de Medio Siglo, de una necesidad perenne de hallar otra realidad, tal vez más injusta y trágica, pero aún más sugerente y lúdica que la otra.

Paseo por ocho cuentistas

Es así como ocho escritoras eligen lo fantástico no sólo como tema sino como técnica de renovación, la universalidad ideológica de Medio Siglo está más emparentada con la plasticidad surrealista que con el muralismo en boga. La revolución femenina, la libertad de expresión, las nuevas oportunidades de y para las mujeres obligaron a los críticos a poner sus ojos en el trabajo de las escritoras, que vislumbraron otros cánones para ser criticadas y optaron por un género doblemente intenso que se comenzaba a perfilar. Tres motivos que las pudieron orillar al olvido: mujeres, cuento y lo fantástico, que si bien algunas de ellas son parte de la memoria en las letras mexicanas, ha faltado su revalorización, ya que muchos de sus cuentos no han merecido reediciones ni análisis especializados.

María Elvira Bermúdez (Durango 1916-México 1988) en su libro *Alegoría presuntuosa y otros cuentos* (1971) la idea de lo fantástico adquiere tientes futuristas; en su cuento homónimo la ruptura no se presenta, lo inverosímil y el otro mundo es su realidad.

“Alegoría presuntuosa” resulta una parodia filosófica y de ciencia ficción, es el conflicto de los “Minus” la historia de los humanos, es el viejo equis, que es todos los hombres y es Dios, que crea el mundo y lo deja en el caos, se aburre y se va a dormir. Ella lo incorpora entre los motivos de la Redención. De ese mismo libro los cuentos: “La partida”, “El inútil velorio” y “El regreso”, son cuentos oníricos.

Sus lecturas y prólogos de libros de ciencia ficción y aventuras, pueden advertirse en su obra, al igual que los enigmas y procesos mentales de un crimen, donde se advierte la influencia de la novela policial; Ocampo nos confirma: “sus cuentos son más imaginados que vividos. Su inspiración está basada en sus lecturas” (Ocampo, 1976: 54). En el cuento “Así es morir”,¹ que aparece en la antología de *Cuentos fantásticos mexicanos* (1986), selección y prólogo de la autora, las momias de Guanajuato son el motivo para el cuento, para crear el ambiente de muerte y miedo; el personaje principal hace una apuesta para quedarse una noche en el museo y va a amanecer como una momia más. Bermúdez lo describe como efecto de una metamorfosis: “el protagonista va perdiendo la vida a través de una increíble transformación” (p. 31).² En “Así es morir” hay inmovilidad y silencio, muestra cómo se funden las dos realidades. Los ambientes de los relatos de María Elvira son de un colorido muy mexicano, su lenguaje es claro y sencillo. Sus personajes principales casi siempre son masculinos que se muestran fuertes, aunque se dobleguen. En el libro *Encono de hormigas* (Universidad Veracruzana, 1987) aparecen dos cuentos fantásticos: “Postrimerías” y “Si estuvieras en mi lugar...” El primero es cuento místico, donde se declara que la cotidianidad es el peor de los infiernos aun estando en el mismísimo paraíso eterno. El segundo es un desdoblamiento a través de un hechizo, de viene de un discurso femenino, donde el hombre vive en el cuerpo de la mujer, produciendo un juego de entendimientos.

Valdría la pena que los cuentos fantásticos de Bermúdez que permanecen en periódicos, revistas y libros no reeditados se rescataran en un solo libro.

¹ *Así es morir* apareció por primera vez en la Revista Mexicana de Cultura, 1953.

² Las referencias al libro *Cuentos fantásticos mexicanos* datan de la edición revisada, 2005.

Otra de las escritoras nacidas en 1916 es **Elena Garro** (Puebla 1916-Cuernavaca 1998) la niñez e imaginación, que otros llaman locura, impregnaron su obra. Lo fantástico-surrealista para Garro fue una suerte de talento, que recurrió a él para otros géneros como la pieza de teatro en un acto: *Un hogar sólido* (1958). Tiene un libro de cuentos fantásticos: *La semana de colores* (1964). Ahí se encuentra su emblemático cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas”; es uno de los libros importantes y representativos en las letras mexicanas, nos logra seducir a través de su lenguaje poético e ilación, pero otras de las características más contundentes en su narrativa son la naturalidad, el tiempo mítico, sus personajes infantiles femeninos, la muerte y resurrección, en un deambular, que aparecen en su obras. La de mirada de tigre, la que se quedó atrapada en su mundo infantil, lleno de magia, de juegos y oscuridades. De niña le intrigó “el revés de las cosas a tal grado que cuando aprendió a leer, lo hizo al revés”.

No todos los cuentos de *La semana de colores* (1964) son fantásticos, pero es lo más recurrente, en los cuentos “El duende” y “La semana de colores” se encuentra el mundo infantil femenino, las protagonistas son niñas y la realidad que perciben es siempre distinta a la de los adultos, que no logran entender ni mirar lo que ellas descubren: “estaba en la casa porque tenía curiosidad por este mundo, pero pertenecía a un orden diferente. Era una aliada poderosa y la única liga que Leli poseía entre este mundo y el mundo tenebroso que la esperaba”. “El otro mundo es tan bonito como éste” (Garro, 1964: 145-146). En su obra hay elementos, modos, personajes que irrumpen en la realidad. Menton nos dice acerca de los cuentos de *La semana de colores*:

Todos los cuentos de Elena Garro son muy originales y hasta raros, combinando grado más, grado menos, la psicología anormal, el mundo fantástico de los niños, la realidad cotidiana de México y de otros países, el sentimiento del terror y el parentesco estrecho entre varios de los cuentos. (Menton, 1991: 134).

Los días que pueden ser repetidos, alterados, sangrientos, en un orden y un tiempo que no son medibles, en *Perfecto Luna*, es el miedo y la muerte, el mundo de los muertos viene a transformar a Perfecto en otro muerto, un fantasma. Bermúdez dice de este cuento: “un espectro se venga de otro del que sólo se ha insinuado la verdadera condición” (p. 33). Acerca de su obra nos confirma: “Garro alterna en forma estupenda lo real con lo imaginado” (p. 27). Pero quien mejor describe su obra cuentística es Ocampo (1976): “en su mundo todo es posible por obra y magia de la imaginación y todo verosímil por ser el resultado de una profunda comprensión de la realidad. Sus relatos viven y palpitan envueltos en suaves ternuras” (p. 121).

Guadalupe Dueñas (Guadalajara 1920-México 2002) en su libro *Tiene la noche un árbol* (1958) se encuentran cuentos que en el transcurso de la narrativa son poéticos, de un lenguaje maduro y fascinante.

Entre los cuentos, “Historia de Mariquita” muestra lo siniestro de tener a la hermana mayor muerta a poco tiempo de haber nacido, encerrada en un pomo de chiles, de envase carmesí en un clóset. En “Tiene la noche un árbol” aparece al igual que en Garro la mirada infantil es en este caso la de un niño, que percibe a través de la muerte de la señorita Silvia, el otro mundo, que no es percibido por nadie más y que sabe que su madre no entendería quién es el de chaqueta en llamas y olor a azufre que visitó a la señorita Silvia. En “Caso clínico”, su personaje central es producto del encantamiento y la búsqueda de saberse muerto o convertido en un fantasma. Sus cuentos son oníricos: en Dueñas parece que su mejor cualidad es la verosimilitud.

Víctor Antonio Bravo nos explica la verosimilitud en la producción del hecho artístico:

Todo discurso responde a un verosímil sintáctico (conforme a las leyes de una discursiva dada) y a un verosímil semántico (que es un efecto de similitud). Lo verosímil es una fatalidad del texto (no es po-

sible un texto sin una carga verosímil), y es una máscara de su contrario y complementario. (Bravo, 1985: 29).

La verosimilitud debe prepararse de la cotidianidad de las cosas, y es ahí donde Dueñas logra crear lo fantástico. Carlos Vite Villar dice:

Guadalupe Dueñas, nos lleva por un mundo aparentemente cotidiano, pero en realidad es un mundo alucinante y terrible, reafirmando el aserto de que no hay nada más aterrador que los objetos que nos son familiares. Basta verlos con otra luz, desde un ángulo distinto para que tomen su forma habitual, incluso su belleza, en algo que nos provocará un escalofrío. (<http://mx.geocities.com/pigencio05>).

En el año de 1928 nacieron tres escritoras de literatura fantástica: Raquel Banda Farfán, Inés Arredondo y Amparo Dávila. **Raquel Banda Farfán** (San Luis Potosí 1928) es la menos estudiada,³ tiene cuentos fantásticos editados en Costa Amic, Diana, Ediciones de Andrea y Los presentes. Entre sus mejores cuentos se encuentran “La cita” (1957), “El secreto” (1960), “Amapola” (1967) y “la luna de ronda” (1971). Su lenguaje es muy sencillo, con ambientes rurales (no olvidemos que ella fue maestra rural en comunidades de su natal San Luis Potosí). Ocampo nos dice de ella: “Se anticipa, por el tratamiento que da de lo fantástico como si fuera parte de lo cotidiano, a los narradores del realismo mágico en Iberoamérica” (Ocampo, 1976: 197).

Raquel Banda Farfán en el libro *Escenas de la vida rural* presenta tres cuentos relacionados con la magia negra; “Hechicería”, “Viaje al más allá”, y “Noche de Brujas”. Bermúdez (1986) explica: “Farfán se ha ocupado de las brujas, recoge creencias, con desenlaces horripilantes, los perros

³ Estudió letras en la UNAM. Ha publicado siete libros de cuentos y dos novelas.

dotados de alma, los fantasmas que los aborda en forma sencilla y directa con rasgos populares” (p. 21 y 32).

“El juramento” es un cuento con características de lo maravilloso, sin sobresaltos por parte de los personajes, pertenece al libro *La cita*, en él la esposa muerta regresa del otro mundo a disolver un juramento que le hizo su esposo antes de morir, los escenarios son rurales y los personajes son campesinos que no son vistos, pese a la época, como olvidados dentro de un realismo social que tanto se había y estaba tratando, sino que a través de sus diálogos se expresan de modo natural ante lo sobrenatural y que Farfán logra plasmar fielmente.

Se ha analizado la obra de **Inés Arredondo** (Sinaloa 1928-México 1989) como una autora realista, simbólica con una narrativa inteligente: “Sus narraciones fueron siempre máquinas de signos cuidadosamente construidos, textos escritos no sólo para ser leídos sino también estudiados. El consciente empleo de símbolos, de ideas y motivos conductores es en ella una segunda naturaleza” (Von Ziegler, 1991: 117-118).

También coincide con esto Seymour Menton: “aunque Arredondo, al igual que Dávila, cultiva el tema de la mujer solitaria, no coloca a ésta dentro de una situación fantástica. Mas bien se distinguen los cuentos de Arredondo por su mayor sensualidad e incluso sexualidad” (1991:135).

Pero sin lugar a dudas existe en su narrativa elementos fantásticos, que con un modelo realista no pueden ser analizados, es el caso de cuatro cuentos: “Orfandad” (1979), “Apunte gótico” (1979), “Wanda” (1988) y “Sombra entre sombras” (1988). Entre el sueño, la vigilia y despertar a una realidad más siniestra, entre el incesto y la muerte del padre a través de las ratas, donde la soledad y las sombras ya no pertenecen a esta sola realidad, en estos mundos se conciben estos cuentos.

“En ellos se encuentran registros fantásticos, universos insólitos, sorprendentes y siniestras infructuosidades, donde moran diversos misterios” (Nava Hernández, 2003: 15). También Claudia Albarrán comulga con esta idea: “En ‘Río

Subterráneo' el lector se enfrenta con una narrativa de límites pocos precisos entre lo real y lo fantástico" (200:213). Inés Arredondo es una escritora consagrada que logró en sus cuentos una forma excepcional de escritura y que por lo menos en dos de sus libros recurre a lo fantástico para lograr una nueva intensidad.

Julieta Campos (Cuba 1932-México 2007) a través de su libro: *Celina y los gatos* (1968), podemos apreciar los rasgos fantásticos, la línea divisoria entre estas realidades es la de los gatos, los mensajeros e infiltrados, donde se hallaba Celina, el mundo de la superstición, la muerte y las explicaciones no científicas. El mundo de Celina es psicológico, lleno de obsesiones, sus manos, sus uñas, su esposo: los gatos. De una personalidad poco común, Celina con mirada de gato, con el misterio y la muerte auestas. Ocampo nos dice: "A través del gato, la amenaza de la muerte se introduce subrepticamente en la vecindad del hombre, constituye un recordatorio perenne de las acechanzas de la desintegración, de lo oculto en las profundidades del subconsciente" (Ocampo, 1976:245).

Maruxa Vilalta (España 1932), en *El otro día, la muerte* (1974), sus cuentos son pensados para teatro, surrealistas, absurdos con toques de crueldad, pero con una cualidad impresionante, Vilalta es lúdica y construye a partir del juego la muerte. Ocampo aclara: "reúne cuatro relatos y un prólogo fuera del espacio y del tiempo, donde el surrealismo se mezcla a la realidad cotidiana y en los que, la muerte, es el tema que los une" (Ocampo, 1976: 270).

Otras subdivisiones de lo fantástico serían: la literatura surrealista, del absurdo, que como bien se dijo no tendrán explicaciones en nuestra realidad pero pueden conjugarse como literatura del inconsciente o literatura maravillosa. Todorov (1999) nos dice:

La narrativa fantástica presupone un divorcio de la realidad que es captado como ruptura, en tanto que el surrealismo intenta esencialmente ampliar la noción de realidad infiltrando en ésta nuevas percepciones (p. 58).

El otro día, la muerte se encuentra entre la singularidad de su lenguaje y el surrealismo; la muerte se construye en dos elementos, el romance se vuelve agua y la aventura muerte de fuego: corazones cocidos con mermelada, irse a vivir con la mujer del fondo del estanque, niños muertos, repeticiones entre generales y cabos; sinestesia y amor. En su prólogo, Vilalta nos dice:

El otro día, la muerte, es decir, hoy y mañana también la muerte. Porque ese otro día vuelve, se repite y sólo puede calificarse de ya pasado en relación con el momento actual que, como todos sabemos, no puede ser más perentorio (Vilalta, 1974: 18).

“Morir temprano mientras comulga el general” es un cuento más cercano a lo realista social que a lo fantástico; una manifestación social y la muerte de un policía, (el movimiento del 68) Teresa, la cárcel y un fusilamiento, a través de los ojos del amor. Pero el rasgo fantástico se crea cuando al personaje intradiegetico le queda la duda “¿y si fuera la irrealidad? —de la celda sin tiempo ni espacio: la muerte es cuando hablan de ti como si fueras el sillón que antes ocupabas” (Vilalta, 1974:93).

Amparo Dávila (Zacatecas 1928) nos mostrará un mundo más intenso y entrañable a partir de los conflictos que rigen la conducta humana: el miedo y la soledad. Escogí trabajar cuatro cuentos fantásticos de esta autora por la seducción que me producen sus cuentos, en cómo logra combinar el contenido y la forma. Lo semántico, los temas, los personajes existenciales y lo sintáctico, la enunciación, tiempo y espacio, a través del lenguaje.

Soledad y miedo en la cuentística de Amparo Dávila

Amparo Dávila escribió tres libros de cuentos: *Tiempo destruido* (1959), *Música concreta* (1964) y *Árboles petrificados* (1977). En 1985, el Fondo de Cultura Económica junto

con Cultura SEP en la Colección Letras Mexicanas crearon un volumen de cuentos que se llama: *Muerte en el bosque*, en este libro se incluyen los cuentos de *Tiempo destrozado* y uno sólo de *Música concreta* “El entierro”. Treinta y dos textos arman su obra cuentística, cuentos en su mayoría fantásticos, pero entre las temáticas que ha trabajado se encuentra lo gótico, realista, absurdo y surrealista. Ya sea en escenarios citadinos o provincianos Amparo Dávila se recrea a través de la cotidianidad, de la familiaridad de las acciones y espacios para encaminarnos lentamente a la irrupción de lo fantástico.

Amparo Dávila nació en 1928 en Pinos, Zacatecas, un pueblo del que se ha hablado lo suficiente como una influencia decisiva en la caracterización de su literatura ominosa, gótica: lo desolado, el frío, la cercanía con un panteón; la autora nos refiere: “a través de los cristales de las ventanas miraba pasar la vida, es decir la muerte, porque la vida se había detenido desde hacía mucho tiempo en ese pueblo” (Mata, 1998:13). La infancia de María Amparo fue perentoria para la creación de su literatura, una niña enfermiza, ferviente lectora de *La Divina Comedia* contenida ilustraciones de Doré, nieta de un abuelo que guardaba el féretro en el que quería ser enterrado. Posteriormente salió de su pueblo para ingresar a una escuela de monjas en San Luis Potosí.

Amparo Dávila parecía pertenecer a un tiempo fuera de la historia, es decir, era un mundo sobrenatural en donde los hechizos utilizaban la belleza para convocar toda clase de malignos sortilegios... de niña asistió a un colegio de misioneras del Espíritu Santo... ahí llegó una niña llena de demonios de fantasmas que convivía con sus perros y que tenía reacciones muy parecidas a los animales. Enojada, tiraba a morder (Dominguez Michael, 2003:5).

Alquimista, niña angustiada, religiosa ferviente, poeta mística que llegó a la capital de México como secretaria de Alfonso Reyes, y que logró recrearse para hacer literatura. Su hija Luisa Jaina, en el homenaje del INBA por sus ochenta años de

vida comentó: “Mi madre quien de ser una niña ensimismada y tímida se convirtió en una mujer virtuosa, con un interior mágico”. La obra de Amparo Dávila es la intensidad de lo vivido y lo pensado. Schneider comenta de la autora:

Otra cosa que distingue a su narrativa es su originalidad y su honradez, que no proviene de la vía intelectual, sino de esa ligadura a una existencia padecida y también imaginada ((DE) <http://www.cnca.gob.mx/nuevo/darias/170298/>).

A la cuentística de Dávila hace falta revalorarla, porque su obra no pertenece a un sólo tiempo, a un modo fantástico, a un auge mexicano, sino como uno de los pilares más sólidos de las letras mexicanas de los últimos cincuenta años.

Ella nos expresa acerca de lo que significa la realidad y lo fantástico; la irrupción de lo fantástico que hemos venido trabajando:

Siempre he sentido que transito en una línea intermedia entre fantasía y realidad. Para mí, ni la una ni la otra son absolutas: en la realidad hay tanto de fantasía, como en la fantasía hay de realidad. Siempre he querido ir y venir de un lado a otro como complementando a cada uno; en el ámbito que llamamos realidad, cualquier cosa es capaz de desatar el mecanismo que desencadena la fantasía, y con la fantasía sucede lo mismo ((DE) <http://www.cnca.gob.mx/nuevo/darias/170298/>).

Amparo Dávila a través de sus símbolos inconscientemente se nos ha presentado, el agua en un constante fluir, de manera astrológica nos refiere: “soy signo y ascendente de agua, soy doblemente agua, de alguna forma o de otra manera el agua siempre está presente, en lo que hago, en lo que escribo, en lo que pienso, porque el temperamento mío es de agua” (Salazar y Lorenzo, 1996: 125). En la libertad del árbol que ella llama destino, en el tiempo circular, fragmentado, en los animales amorfos, en la mirada desorbitada y en el miedo y la soledad de sus personajes.

Los personajes de AD⁴ son seres como nosotros que se crean a través de estas constantes, a veces no de una soledad física, pero sí de una soledad interna, de incomprensión y vacío. De un miedo dentro del fracaso, a algo, a lo no presente pero que acecha su cotidianidad y logra reacciones de angustia y paranoia. Los cuentos de AD presentan personajes de carácter lineal, porque no los contraponen, siempre son congruentes a lo largo de sus historias: miedosos, solitarios, tímidos, obsesivos, impregnados de olor a muerte, donde se entrecruzan diversos tiempos, porque esta sola realidad no basta, donde el amor es como siempre lo único y los recuerdos y el desamor son la llave para la fantasía, por lo cual el miedo y la soledad son constantes en los personajes de su narrativa. De una temática que a ella la hace reflexionar: “los temas de mis cuentos son los grandes misterios de la vida: el amor, la locura y la muerte”.

El Miedo es según el *Diccionario de la Lengua Española*: Del latín *metus*, perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario. II. Recelo o aprensión que alguien tiene de que le suceda algo contrario a lo que desea. La soledad es el aislamiento de los demás, una condición persistente de malestar personal y emocional que surge cuando una persona se siente incomprendida o rechazada por otros o carece de la compañía adecuada para las actividades deseadas (psicomundo.com/tiempo/educacion/glosario.htm).

Con estas constantes de ansiedad e incomprensión, AD logra provocarnos el placer de experimentar una buena literatura. Estos estados universales son propios de su estilo, a partir de la soledad se produce el miedo y a partir del miedo, la irrupción de lo fantástico, y ya sea por la vía de los personajes, por la atmósfera, ambiente o escenario (que algunos escritores de literatura fantástica utilizan como mecanismos fantásticos), con ellos Dávila logra una belleza que se resiste a la

⁴ A partir de este momento nos referiremos a la autora con las letras iniciales de su nombre: AD.

imagen, de lo no dicho a la imaginación, de un estilo peculiar. María del Carmen Millán dice de la obra de Dávila:

La novedad que introduce es que parte generalmente de hechos comunes de la vida diaria y en ellos se detiene con morosidad intencionada, a la manera que las novelas policiales preparan el escenario de un crimen donde todos los detalles pueden ser importantes. Esta situación sin relieve se ve alterada por sensaciones inexplicables, por hechos insólitos, por desenlaces imprevisibles que elevan la tensión del relato a niveles críticos de angustia (Millán, 1976: 27).

De AD nos seduce su fascinación por zonas oscuras de la conducta humana, sus personajes deambulan temerosos o culpables, por los laberintos de este mundo que no parece ser el suyo, pero se han adaptado de una manera perversa. José Luis Martínez afirma sobre los agentes en la obra de Dávila:

Locos, fantasmas, suicidas y asesinos deambulan por las páginas de Amparo Dávila, destacando de su primer libro el elemento insólito caracterizado por una presencia extraña que desarticula la normalidad del o de los protagonistas, obligándolos al suicidio, a la ofuscación o al asesinato (Martínez Suárez, 1999:73).

En “La quinta de las celosías” y “La señorita Julia” (*Tiempo destrozado*),⁵ sus personajes son mujeres solas, tímidas que se ven envueltas por un algo que les provoca angustia y ansiedad. Veamos primero el caso del personaje Jana. Un narrador extradiagético nos la describe así: “Pobre muchacha lo que le pasaba era que debía sentirse muy sola, no había de tener quien la quisiera, y era bien fea; sería difícil que encontrara marido o novio así de flaca y desgarbada; el pelo seco y mal acomodado, los ojos inexpresivos, y tan mal vestida, tan amarga” (Dávila, 1985:34). En “La señorita Julia”, el perso-

⁵ Las citas pertenecen al libro *Muerte en el bosque* (1985).

naje es otra vez descrito por un narrador extradiegético: “tenía grandes y profundas ojeras (...) la señorita Julia era una de esas muchachas de conducta intachable (...) Julia vivía sola en la casa que los padres le había dejado al morir” (p. 71). En ambos casos sus padres han muerto y viven solas en casonas, Jana huele a formol y a balsoformo trabaja en un anfiteatro embalsamando cuerpos, Julia es secretaria de una oficina en una empresa. Los espacios cerrados se vuelven el lugar favorito para desencadenar el miedo. En “La quinta de las celosías”: “estaba muy retirado y muy solo, resultaba muy peligroso para cualquiera si uno gritaba ni quien lo oyera” (p. 37). En “La señorita Julia”: “como la duela de los pisos era bastante vieja, Julia pensó que a lo mejor estaba llena de ratas y eran éstas las que despertaban noche a noche” (p. 73). “Se sentía como en una casa deshabitada y en ruinas” (p. 83). Mujeres solteras que van a ser víctimas de algún factor sobrenatural y es a través de la obsesión que se inicia este proceso fantástico.

En el caso de “La quinta de las celosías” es Gabriel Valle el que conoce a Jana y logra enamorarse de ella, va a la Quinta y es ahí donde suceden los hechos siniestros no para Jana sino para Gabriel que se infiere será embalsamado. Jana vive en continua soledad y al acecho de sus padres muertos: “Recorría con la vista los cuadros, los retratos, las estatuillas, el gobelino lleno de figuras que danzaban en el campo sobre la hierba, la gran araña que iluminaba el salón, todo parecía rígido ahí y con ojos, miles de ojos que observaban, que lo acercaban poco a poco y la respiración detrás de la puerta, aquella respiración que comenzaba a crisperle los nervios” (p. 40).

Con “La señorita Julia”: “no encontraba sitio ni apoyo; se había quedado en el vacío; girando a ciegas en lo oscuro; quería dejarse ir, perderse en el sueño; olvidarlo todo” (p. 80).

Así vemos en “La quinta de las celosías” la transmutación de Jana al mundo de sus padres, el de los muertos y al mundo

de los vivos, donde ella deambulaba como una fiera maligna: “Jana yacía en el centro del salón, desde ahí lo miraba desafiante, en medio de dos féretros de hierro” (Dávila, 1985: 45).

Con “La señorita Julia” son los ruidos nocturnos de cada noche que no la han dejado dormir, que han acabado con su tranquilidad y la comodidad de su vida, una vida reprimida, girada por las buenas costumbres y recatos, que no encuentra respuesta de lo que le mortifica, hasta llevarla a un frenesí, una prenda de vestir era lo que la molestaba cada noche: “hablaba reía y reía... lloraba de gusto y de emoción... gritaba... gritaba... ¿Qué suerte haberlas descubierto, que suerte! Risa y llanto, gritos, carcajadas. Cuando Mela llegó, encontró a Julia apretando furiosamente su hermosa estola de martas cebellinas” (p. 83). Ocampo (1976) define la obra de AD: “La soltura con que Amparo Dávila maneja sus personajes y la inteligencia con que los mueve entre los planos de lo fantástico y lo real, hacen de sus libros dos de las mejores colecciones de cuentos en nuestros días” (p. 177).

De los libros *Música concreta* (1964) y *Árboles petrificados* (1977-2001) veremos ya no la soledad física, pero sí una soledad de incompreensión, ya no son mujeres solteras, ahora el matrimonio las aísla y produce en igual medida la transformación a lo fantástico. Estamos enteramente de acuerdo con María Elvira Bermúdez (1986) que agrupa gran parte de su obra de AD en el sentido anímico y esto es lo que dice:

A lo mejor no puede haber libertad plena constante para el hombre. Es el caso que también expresa la hegemonía que sobre nosotros ejercen los estados de ánimo, las obsesiones y aún la locura. Prueba fehacientes de ello son varios cuentos de Amparo Dávila: *La señorita Julia*, *El espejo*, *La celda*, *Música concreta* (: 37).

En “Música Concreta” (1964), cuento homónimo al título del libro, el miedo patológico de angustia y terror, Marcela se ve

envuelta por la amenaza de lo inexplicable: un sapo que la acecha; en “El último verano” de *Arboles petrificados* (1977-2001) es la frustración y la culpa la que lleva a su personaje central a tomar una determinación funesta ante unos gusanos. A ellas un animal que pareciera inofensivo las aniquila. Oscar Mata también nos dice acerca de los personajes de AD:

Seres monstruosos, legados que esclavizan, amenazan en cualquier momento se materializan y aniquilan, personajes inermes ante la vida que acaban buscando la muerte; mujeres insomnes como la misma escritora (Mata, 1998:18).

Veamos cómo se dan los hechos en estos dos cuentos.

En “Música concreta” nos habla un narrador extradiegético, narra las acciones a la par de Sergio, a través del cual, Marcela nos contará el mundo desquiciante donde está sumergida. Encontramos ciertas características que se repiten en sus cuentos: lo desaliñados de sus personajes, resquebrajados por algo que los está torturando y las muestras de un sueño que no se ha presentado: “—Te noto desmejorada, ¿has estado enferma? —No precisamente —dice Marcela con desaliento—, tal vez se debe a que duermo mal (...) se va caminando de prisa pero lleva en la mente el rostro marchito” (Dávila, 1964: 17). En “El último verano” también es un narrador extradiegético que nos describe a la protagonista: “una mujer madura, gruesa, con un rostro fatigado, marchito, donde empezaba a notarse las arrugas y el poco cuidado o más bien el descuido de toda su persona: el pelo opaco, canoso, calzada con zapatos de tacón bajo y un vestido gastado y pasado de moda” (Dávila, 2001: 56). Desde esas primeras descripciones Dávila nos muestra que por varias razones nuestros personajes infelices e inseguros correrán por una suerte todavía peor. Así vemos en “Música concreta”:

—Ha sido un golpe tremendo, como quedarse de pronto caminando sobre una cuerda floja, sin tiempo ni espacio donde situarse” (Dávila, 1964:23).

Marcela en su desesperación y sufrimiento se encuentra con su amigo, casi hermano Sergio, él logra darse cuenta que está sufriendo y le duele, pero no comprende el padecimiento de su amiga, en un vaivén de realidad e irrealidades:

—Es el sapo que me acecha noche tras noche, esperando sólo la oportunidad de entrar y hacerme pedazos, quitarme la vida de Luis para siempre.

—Marcela querida ¿no te das cuenta de que todo eso es una fantasía? Estás muy nerviosa y agobiada, y cuando uno se encuentra así todas las cosas se transforman y se agrandan (p. 28).

La explicación psicológica es para Sergio producto del miedo y ansiedad que le han provocado esas alucinaciones, convirtiendo a la amante del esposo de Marcela en un sapo que la acecha. La autora nos retrata la incomprensión del mundo mediante esta frase: “las fantasías son propias de la niñez, es absurdo a su edad apartarse de la realidad” (p. 33). En “El último verano” ella está harta de la vida que lleva de ama de casa y miseria, se da cuenta de que a su edad todavía puede embarazarse y no quiere otro niño. Tiene un aborto accidental y se siente culpable, la sangre y trozos de carne son enterrados en el patio, desde ahí ella ve que son gusanos que la siguen: “todo le molestaba: que le preguntaran algo, que le platicaran, que hicieran ruido, que pusieran el radio, que jugaran, que gritaran, que vieran la televisión (...) ella quería estar sola, pensar, observar (...) que no la distrajeran, necesitaba estar atenta, escuchando, observando” (Dávila, 2001: 63).

En el primer cuento el desenlace es una locura compartida. Sergio, por la preocupación y amor que le tiene a su amiga, comprueba lo que Marcela le dice, busca a la amante de Luis y descubre el ruido, el croac y la veracidad matando al sapo, Marcela podrá dormir. En “El último verano”, ella decide acabar, ganarle la partida a ellos, vertiéndose petróleo: “no habría tiempo que perder... con manos temblorosas desatornilló el deposito de petróleo se lo fue vertiendo desde la cabeza hasta los pies...” (Dávila, 1964: 64). Estas obsesiones que

surgen en literatura fantástica que se confirman cuando Evodio Escalante dice: “una amenaza de lo real, amenaza capaz de dislocarlo todo sería lo real recrudescido puesto a un real obsesionante”. Las resoluciones de AD son clave de su buen oficio literario; el lector por ningún motivo imagina los desenlaces de una obra trabajada y provocativa donde no cabe duda: quedará para la posteridad.

En *La Jornada* (2005) apareció un texto anónimo hablando sobre la cuentística de nuestra autora y esto dice acerca de los personajes:

La vida monótona –ya sea laboral o doméstica– lleva a los personajes de Amparo Dávila a fabular historias tormentosas/trágicas (...) Los temas de la locura, la paranoia y el miedo en el que viven sus personajes, los llevan a participar en actos siniestros, ya sea como ejecutantes o como seres que padecen y aceptan lo ominoso como una forma de vida o un destino. Los personajes de Dávila (...) que se desvanecen frente al horror de sus actos, a su memoria tormentosa, a la soledad y a lo siniestros como condición humana ineludible (<http://www.jornada.unam.mx/2005/12/31/sem-amparo.html>).

Así, AD nos conmociona y seduce mediante el otro personaje, el lenguaje: “El problema de contar la trama de los cuentos de Amparo Dávila, o parafrasearlos, es reducirlos: se esfuman en nuestras palabras. Pues el lenguaje lírico, las metáforas y el discurso es uno más de los protagonistas de su espléndida literatura” (Salazar, 2003: 115). AD se define como una amante inconstante, pero siempre fiel de la literatura y que ha vivido el quehacer literario con una larga y terca pasión, que nació y se irá con ella.

Esperamos la edición del Fondo de Cultura Económica de lo que sería su cuarto libro de cuentos: *Con los ojos abiertos*.

Entre el canon y el rescate

Hemos analizado en un vertiginoso paseo los elementos fantásticos en algunos cuentos de ocho cuentistas, la forma en que perciben su mundo, un mundo inquietante que lleva un secreto y nos es develado.

En el caso de Bermúdez la otra realidad es la del futuro, la del hombre mexicano en un proceso mental parecido a lo policíaco; con Farfán descubre lo fantástico en la sencillez del campo, en el folklor y la leyenda; con Vilalta, el surrealismo se acerca a lo que ella percibe, las atrocidades y angustias a través de las tantas posibilidades de un hecho; con Arredondo nos queda claro que hay otras miradas a su obra, el sólo realismo no es suficiente para entenderla, entre lo gótico y siniestro se encuentran algunos de los más brillantes cuentos de Arredondo. Campos utiliza el misterio de los gatos para mostrarnos una línea casi invisible entre este y el otro mundo, tal vez, la mirada de Celina es la que nos conduce. Garro encuentra en la buena escritura y la niñez los elementos de su credibilidad para generar ese otro mundo y la ruptura necesaria para lo fantástico y, Dueñas representa lo siniestro, lo gótico en la cotidianidad, en las cosas que nos son comunes y es ahí donde más nos impactan y entendemos que cualquier cosa o situación nos permite lo fantástico. Finalmente en Amparo Dávila es el placer ominoso que nos provocan sus cuentos, que a través de la universalidad de sentimientos, es el caso de la soledad y el miedo logramos identificarnos.

Ocampo nos dice de nuestras autoras: “Las más recientes técnicas narrativas de Guadalupe Dueñas, Rosario Castellanos, Inés Arredondo y Amparo Dávila, cuyos relatos son ejemplo de la mejor narrativa de lengua castellana” (Ocampo, 1976: VII).

La literatura es una sola y no tiene que ver con el sexo, sino con la capacidad de creación, pero que por alguna razón (canon, aislamiento, mafias literarias, etcétera) son inexistentes alguno de los nombres de estas escritoras para la crítica, no

son reeditados, en muchos de los casos, sus libros de cuentos fantásticos, mucho menos leídos y analizados. Valdría la pena fascinarnos con ellas.

Bibliohemerografía

- Albarrán, Claudia (2000) *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, México, Ediciones Casa de Juan Pablos.
- Arredondo, Inés (1991) *Obras Completas*, México, Siglo XXI.
- Bravo, Víctor (1985) *Los poderes de la ficción (para una interpretación de la literatura fantástica)*, Venezuela, Monte Ávila Editores.
- Bermúdez, María Elvira (1986 (2005) *Cuentos fantásticos mexicanos*, México, Universidad Autónoma Chapingo.
- _____, (1987) *Encono de hormigas*, México, Universidad Veracruzana.
- Cadena, Agustín (1999) “El tiempo destrozado de Amparo Dávila”, en Revista *Tierra Adentro*, n.95, Diciembre de 1998-Enero de 1999, pp. 42-44.
- Dávila, Amparo (1959) *Tiempo destrozado*, México, FCE.
- _____, (1964) *Música concreta*, México, FCE (Letras Mexicanas 74).
- _____, (1985) *Muerte en el bosque*, México, FCE/Cultura SEP, (Letras Mexicanas núm. 14)
- _____, (1977 (2001)) *Árboles petrificados*, México, Planeta.
- Domenella, Ana Rosa (1999) “Tres cuentistas neofantásticas”, en *Cuento y figura. La ficción en México*, Tlaxcala, UAT-BUAP, pp. 351-375 (Serie Destino Arbitrario, 17).
- Domínguez Michael, Christopher (2003) “Quién teme a Amparo Dávila”. *Reforma*. 4 de mayo de 2003. p.5.
- Dueñas, Guadalupe (1958) *Tiene la noche un árbol*, México, FCE.
- Garro, Elena (1964) *La semana de colores*, México, Universidad Veracruzana.

- Martínez Suárez, José Luis (1999) "La narrativa de Amparo Dávila" en *Cuento y figura. La ficción en México*, Tlaxcala, UAT-BUAP, pp. 65-77 (Serie Destino Arbitrario, 17).
- Mata, Oscar (1998) "La mirada deshabitada (La narrativa de Amparo Dávila)." *Tema y Variaciones de Literatura* núm. 12, pp. 13-24.
- Menton, Seymour (1991) "Las cuentistas mexicanas en la época feminista 1970-1988" en *Narrativa Mexicana (Desde los de abajo hasta Noticias del Imperio)*, México, UAT-UAP, pp.131-140 (Serie Destino Arbitrario, 4).
- Millán, María del Carmen (1976) *Antología de cuentos mexicanos 3*, México, Secretaría de Educación Pública, (Sepsetentas).
- Nava Hernández, Marisol (2003) *Registros fantásticos en tres cuentos de Inés Arredondo*, Tesis para maestría en Literatura Mexicana, Universidad Autónoma de Puebla.
- Ocampo, M. Aurora (1976) *Cuentistas Mexicanas Siglo XX*, México, UNA.
- Patán, Federico (1999) "Una Rosa para Amalia (cuentos góticos mexicanos)" en *Cuento y Figura. La ficción en México*, Tlaxcala, UAT-BUAP, pp. 121-134 (Serie Destino Arbitrario, 17).
- Salazar, Severino (2003) "Tres encuentros con Amparo Dávila", en *Fuentes Humanísticas*, núm. 27, pp.113-117.
- Salazar, Severino y Jaime Lorenzo (1996) "Entrevista con Amparo Dávila". *Tema y Variaciones de Literatura* núm. 6, pp. 115-126.
- Todorov, Tzvetan (1999) *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán.
- Vilalta, Maruxa (1974) *El otro día, la muerte*, México, Joaquín Mortiz.
- Von Ziegler, Jorge (1991) "Una imagen de Inés Arredondo", en *Cuento de nunca acabar, la ficción en México*, México, UAT-UAP, pp. 101-118 (Serie destino arbitrario 6).
- Zavala, Lauro (2004) *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México, Nueva imagen.

Diccionario de la Lengua Española (2001) vigésima segunda edición tomo II.

Anónimo, (DE) <http://www.jornada.unam.mx/2005/12/31/sem-amparo.html>. *La Jornada Semanal*, sábado 31 de diciembre de 2005, núm. 565.

(DE) www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/170298/adavila.html

Vite Villamar, Carlos Esteban *Literatura Fantástica de Horror en México*, (DE) <http://mx.geocities.com/pigencio05/Caratula/paginaprincipal.html>.

(DE) psicomundo.com/tiempo/educacion/glosario.htm.

La publicación de no pocos fragmentos de los diarios de Salvador Elizondo¹ (1932-2006) confirman su reputación de autor cosmopolita, distinto –tanto por formación como por temas y obsesiones– a la inmensa mayoría de sus colegas mexicanos; una búsqueda en la historia de nuestras letras de personajes parecidos al autor de *Farabeuf*, muy posiblemente sólo arrojaría un nombre, el del poeta José Juan Tablada. Los diarios de Elizondo muestran también la imagen de un escritor que arribó a su vocación literaria después de incursionar en otras manifestaciones artísticas; este asomo a sus primeros años de vida nos habla de un joven con una inteligencia sobresaliente, que se consideraba “una luminaria intelectual”, con la fortuna de ser hijo único en una familia de una excelente situación económica, aunque sus progenitores vivían separados. Su padre fue productor de cine y su madre diplomática, lo que le brindó la oportunidad de viajar desde muy temprana edad. Una parte de su infancia transcurrió en Alemania, posteriormente recibió una esmerada educación

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ La revista *Letras libres*, en su edición correspondiente a enero de 2008, empezó la publicación de varios fragmentos de los diarios de Salvador Elizondo. El primer fragmento tiene la siguiente fecha: “Thursday, January 4, 1945. La introducción fue escrita por Paulina Lavista, viuda de Elizondo, quien realizó la selección del material.

en el extranjero, primero en un internado militar en Los Ángeles, California y después en Ottawa, Canadá, donde obtuvo el grado de bachiller en letras inglesas.

Desde los doce años, Salvador Elizondo empezó a llevar un diario, actividad que cultivó más de medio siglo y a la que únicamente su deceso pudo poner el punto final, cumpliendo al pie de la letra el tres veces milenario pensamiento del filósofo Pao Cheng... Fue un escritor que escribía por vocación y costumbre, con una excelente caligrafía que recordaba los ideogramas chinos, la mayoría de las veces en cuadernos rayados de forma francesa. De las seis primeras entregas² se han tomado los siguientes datos: El 5 de noviembre de 1949, semanas antes de cumplir 17 años, anota que desea dedicarse “al arte”, en abstracto; a las pocas semanas añadirá: “El arte es mágico, no lógico”. Este brillante y solitario adolescente ha leído a Dostoyevsky y escrito su primer texto “filosófico serio”, asimismo se interesa por la arquitectura. Inicia el año 1950, el del medio siglo, componiendo piezas para piano, una serie de cinco obras a las que nombra “Elegías Estáticas”. Sin embargo, poco dura su intención de ser músico y a los 19 años, en julio de 1952, llega a París decidido a ser pintor. El 8 de abril de 1954, en la Galería Arte Moderno de la ciudad de México, se inaugura la Exposición de pinturas de Salvador Elizondo, con 18 obras –una de ellas, la número 15 del catálogo, el retrato de la actriz Irasema Dilián. Fue su presentación y despedida como artista plástico. Una anotación en su diario puede ayudar a conocer la causa: “El 5 de julio de 1954. El otro día me dijo Reyes Meza que a mí lo que más me perjudicaba era que yo era demasiado culto y que esto no me permitía pintar libremente”. El caso es que Salvador Elizondo no volvió a pintar, o al menos a exponer sus obras, aunque conservó un genuino interés por la pintura, que se expresó en algunos

² Este trabajo fue redactado en mayo y junio de 2008, por ello no se consignan las entregas de julio a diciembre de ese año; las citas han sido tomadas de la página web de la revista *Letras libres*.

ensayos, amén de la importancia que algunas pinturas célebres tienen en su narrativa.

El joven Salvador Elizondo también mostró interés por el cine. Entre los directores que más admiró está Serguéi Eisenstein, cuya teoría del montaje cinematográfico ha sido advertida en *Farabeuf*. Otra influencia notable fue la del cineasta checo Karl Zeeman, a quien tuvo muy presente en la filmación de *Apocalypse 1900*, un cortometraje que realizó en 1965, con base en grabados de inicios del siglo XX y textos de Bataille, Sue y Marcel Proust. El film, con locuciones en francés y hecho para concursar en el Festival de Cine Experimental de Avignon, permaneció enlatado hasta 2007 (aunque ya el *Diccionario de escritores mexicanos* daba noticia de él en 1992),³ cuando fue exhibido en el Palacio de Bellas Artes, en ocasión del primer aniversario luctuoso del autor, quien cierta vez comentó que su interés por el cine estaba ligado a su fracaso como pintor. Muy posiblemente el Salvador Elizondo que estaba a punto de convertirse en escritor pudo haberse dedicado de tiempo completo, en calidad de director que produce y escribe sus películas, al cine, pues era hijo único de don Salvador Elizondo, presidente de Clasa films, una muy importante productora. Personas que los conocieron me han comentado que Elizondo padre deseaba que su hijo se dedicara al cine y lo presionaba al respecto; sin embargo, los desacuerdos entre el poderoso productor y su primogénito —quien, dicho sea de paso, tenía los conocimientos y el talento para convertirse en un cineasta de primer nivel— impidieron que tal asociación se realizara. El joven Salvador Elizondo conservó su interés por las imágenes, pero ya no en movimiento, sino fijas. Una fotografía fue el origen de su obra más conocida y celebrada y su obra como escritor, principalmente como narrador, bien puede ser considerada como el intento por trazar

³ Véase la nota sobre Salvador Elizondo en *Diccionario de escritores mexicanos*, t. II, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Filológicas, 1992, pp. 104-111.

una imagen a través de las líneas y los trazos de la escritura. Con toda certeza señaló en su *Autobiografía* que como escritor se ha convertido en fotógrafo.

De actividades estrictamente visuales llegué a la escritura. Pasé de la pintura al cine y habiendo fracasado en ambas (aunque aprendí muchas cosas que me interesaban) llegué a la literatura.⁴

Salvador Elizondo se dio a conocer como literato con *Poemas*, 1960, una edición de autor. Este poemario, de fácil olvido (en pláticas informales él se negaba a reconocerlo como obra suya), marcó el inicio de su etapa más productiva, que abarca poco más de una década (1960-1972), en la que publicó dos novelas, tres libros de cuentos, dos libros de prosas, un ensayo y su autobiografía, además de traducciones a *Por el canal de Panamá* de Malcolm Lowry y *El señor Teste* de P. Valery. Por si eso fuera poco, también dirigió la revista *S.Nob*, de la cual aparecieron siete números en 1962, y filmó la ya mencionada *Apocalipsis 1900*.

En 1963 apareció su segundo libro: *Luchino Visconti*,⁵ un ensayo sobre la obra del célebre cineasta italiano, en él hace la reseña de todas las películas que el italiano había dirigido hasta ese entonces, empezando con *Ossessione* (1942) y finalizando con *Il gatopardo* (1962). Si algunos lectores consideran crítico al Salvador Elizondo novelista, el Salvador Elizondo ensayista es un escritor claro, preciso, cuyo propósito fundamental es conseguir la comprensión, el entendimiento de sus lectores. En la "Introducción" de este libro se preocupa por definir dos conceptos, el de verismo y el de realismo, ya que éstos "muchas veces hacen oscilar la opinión del crítico que no acaba por emitir un juicio que se queda a mitad

⁴ Citado por Samuel Mesinas en "Una obra de arte secreta", *Diario Monitor*. México, miércoles 7 de marzo de 2007.

⁵ Salvador Elizondo. *Luchino Visconti*. México, UNAM, 1963, 71 pp. (Cuadernos de cine, 11)

del camino de una definición aclaratoria”.⁶ Una vez que ha precisado los significados de ambos términos, procede a su examen de la producción de Visconti. Se ocupa brevemente de la técnica y se centra en el trabajo de montaje de ese aristócrata cuyo trabajo superó ampliamente el diletantismo y, con base en su vocación por el teatro y la ópera nos legó una obra “en que la acción propiamente dramática trasciende los estrechos límites del escenario...”, lo cual constituye una de las características principales del séptimo arte. En su primer libro como prosista, Elizondo se mostró como un brillante y claro expositor, que tendría en el ensayo un amplio desenvolvimiento. En efecto, a la par de su obra narrativa, Salvador Elizondo dio a la imprenta una importante y rica obra ensayística, que sobre todo se ocupó de literatos y artistas plásticos. A partir de los años ochentas, cuando Elizondo frisaba los cincuenta años, el ensayo fue el género literario que más cultivó, o del que más textos publicó en los últimos treinta años de su vida: *Camera lucida* (1983),⁸ *Teoría del infierno y otros ensayos* (1992),⁹ así como una buena cantidad de prólogos y presentaciones.

En los contados números de la revista *S.Nob* (junio-octubre 1962) Salvador Elizondo publicó una traducción de la primera página del *Finnegan's Wake*¹⁰ de James Joyce y un revelador ensayo: “Morfeo o la decadencia del sueño”,¹¹ que por esos días contribuyó a acrecentar su fama de “escritor

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁸ Salvador Elizondo. *Camera lucida*. México, Joaquín Mortiz, 1983, 191 pp.

⁹ Salvador Elizondo. *Teoría del infierno y otros ensayos*. México, El Colegio Nacional, Ediciones del Equilibrista, 1992, 219 pp.

¹⁰ “La primera página de *Finnegan's Wake*” en *S.Nob*, 1, México, 20 de junio de 1962, pp. 14-16. El texto consta de la traducción acompañada de 33 notas.

¹¹ “Morfeo o la decadencia del sueño”, en *S.Nob* 7, México, 15 de octubre de 1962, pp. 2-9.

maldito” y brinda claves para conocer la génesis de su obra más conocida: *Farabeuf*. El texto principia así:

El sentido último de las drogas es el de una invención, de un *ersatz* que el ingenio del hombre ha creado como un sucedáneo del Jardín del Edén. El papel que las drogas han jugado en la historia de la literatura y las artes es difícilmente negable.¹²

En el medio literario de los sesenta era común escuchar que *Farabeuf* se escribió bajo la influencia de la marihuana; debido a su adicción, Elizondo fue internado en un manicomio, donde se le aplicaron *electroshocks*, experiencia que recrea en una de sus mejores narraciones: el cuento “La puerta” de *Narda o el verano*. En “Morfeo...”, transcribe un artículo sobre el opio, tomado del *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano* y proporciona citas de autores como Baudelaire, Cocteau y Thomas de Quincey –cuyos perfiles no se diferenciaban mucho del suyo en aquellos tiempos.

Los paraísos artificiales, la erotomanía inclusive, son siempre sucedáneos de la soledad... El alcoholismo, la benzedrina, el onanismo, nunca son un método de introspección; por el contrario, son expedientes mediante los cuales el hombre se trasciende a sí mismo y busca un contacto con su “más allá”.¹³

El último segmento del ensayo principia con la siguiente frase: “ Toda intoxicación es un intento de éxtasis ”¹⁴... Y termina así:

La tortura, último artificio del refinamiento oriental, es el único espectáculo digno de nuestros ojos... y asequible a ellos. En un mundo en que el terror reina subrepticamente, nada más expedito que el contacto de la

¹² *Ibid.*, p. 2

¹³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

percepción con el espectáculo de la hermeticidad del cuerpo. Ya tengo ante mis ojos esa imagen y todas las crucifixiones se vuelven banales.¹⁵

Justo abajo aparece la foto del boxero chino sometido a la tortura del *Leng Tché* o los cien pedazos en Pekín el 29 de enero de 1901, que Salvador Elizondo vio por primera vez en *Les Larmes d'Eros* de Georges Bataille, misma que se reproduce entre las páginas 140 y 141 de *Farabeuf o la crónica de un instante*.¹⁶

Cuando don Joaquín Diez Canedo leyó el manuscrito de *Farabeuf*, decidió publicarlo, ya que –según me refirió en una plática–: “Se trataba de un libro que nos podía dar mucho”. En 1964, Joaquín Mortiz era una novísima editorial, con no más de un par de años de actividades y ciertamente la inclusión de *Farabeuf* o *La crónica de un instante* en la Serie del Volador, que se había iniciado en 1963 con *La feria* de Juan José Arreola, constituyó todo un acierto, que aumentó el nascente prestigio del sello editorial y tuvo repercusiones en la historia de nuestras letras. *Farabeuf* vino a ser una obra inclasificable: su forma recordaba a la *nouveau roman* de Alain Robbe Grillet, la “antinovela”, pues en ella apenas sucedía algo, pero Elizondo daba al lector más que descripciones de objetos. En los años sesentas, entre los mexicanos sólo Sergio Fernández había ensayado narraciones similares, con muy poca fortuna. Sin embargo, el impacto de *Farabeuf* dio pie a que surgiera una moda narrativa: la de “la escritura”, que resultaba lo contrario de la llamada literatura “de la onda”, esas desenfadas narraciones de adolescentes que se iniciaron con *La tumba*,¹⁷ de José Agustín. Entre quienes intentaron narrativa de “la escritura” únicamente sobresalió Julieta Campos, una literata cubana que pasó la mayor parte de su vida en México y fue de las más lúcidas lectoras de Elizondo; debemos

¹⁵ *Ibid.*, pp. 8-9.

¹⁶ Salvador Elizondo. *Farabeuf*. México, Joaquín Mortiz, 1965, 179 pp.

¹⁷ José Agustín. *La tumba*. México, Mester, 1964, 94 pp.

a su pluma una espléndida novela: *Tiene los cabellos rojos y se llama Sabina*,¹⁸ que no desmerece ante *Farabeuf*.

Salvador Elizondo utilizó la forma de la nueva novela francesa para tratar un tema prácticamente virgen en la literatura mexicana: el erotismo. Nuestras letras, principalmente nuestra narrativa, pecaron de pudibundez por más de un siglo. El erotismo y la sensualidad no eran otra cosa que el camino al infierno, algo que a toda costa había que evitar, como bien indica el personaje de Amado Nervo en *El bachiller*. En los inicios del siglo XX los modernistas Ciro B. Ceballos (“Un adulterio”) y sobre todo Efrén Rebolledo (*Salamandra*) se acercaron al erotismo, pero el contacto se realizó en la poesía, con *Caro Victrix* de Rebolledo. No fue sino hasta la Generación de Medio Siglo que el acto sexual fue narrado con disfrute, a plenitud. Y Salvador Elizondo fue más allá: siguiendo las ideas de Georges Bataille, hizo hincapié en el aspecto religioso, místico de la experiencia erótica Hermanándola con la tortura y con la muerte.

El carácter inolvidable del rostro del supliciado, un ser andrógino que miraba extasiado el cielo mientras los verdugos se afanaban en descuartizarlo, revelaba algo así como la esencia mística de la tortura... el solo mirarla me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida, sobre las relaciones amorosas de un hombre y una mujer...¹⁹

Desde el punto de vista de la anécdota, muy pocas cosas suceden en la novela: un hombre, supuestamente el Dr. Farabeuf, sube las escaleras y entra en un departamento donde está su amante, quien lo ha esperado consultando la ouija y el *I Ching*,

¹⁸ Julieta Campos. *Tiene los cabellos rojos y se llama Sabina*. México, Joaquín Mortiz, 1974, 179 pp.

¹⁹ Salvador Elizondo. *Autobiografía*. México, Empresas editoriales, 1966, p. 43.

alusiones a la naturaleza mágica y lúdica del arte, dispuesto a hacerle el amor... o a asesinarla. A pesar de los elementos chinos, que surgen a cada momento, *Farabeuf* es una obra definitivamente occidental, que sucede en París a inicios del siglo XX, un espléndido ejemplo de arte dentro del arte que presenta como principales referencias al célebre *Adagio para cuerdas* de T. Albinoni y la pintura *Amor sacro y amor profano* de Tiziano.

Farabeuf resultó una obra insólita en el paisaje de nuestras letras. En su faceta definitiva como artista, Salvador Elizondo se reveló como un escritor muy apartado de los caminos que recorrían sus compatriotas. Esta singularidad no deja de advertirse en su primer libro de cuentos, *Narda o el verano*.²⁰ La novela corta que da nombre al volumen sucede en algún resort del mediterráneo, llamado Bellamarie, en especial en un cabaret llamado Baobard, cuyo dueño es un negro elefantiásico llamado Tchomba. El establecimiento ofrece platillos y bebidas exóticas como “filete de boa y vino de Kola” que se sirve en “unas copas hechas con cráneos humanos”.²¹ Tal exotismo es sazonado con un toque de mexicanismo. En Bellamarie hay una “boite” cuyo interior representaba el interior de un jacal mexicano y en la puerta del baño de mujeres había una reproducción de la *Danza de la tierra* de Diego Rivera y en el de hombres un retrato de Emiliano Zapata. Por lo demás, el tema central del relato es el erotismo, un erotismo acompañado por la muerte, una pareja que se hace presente una y otra vez en las narraciones de nuestro autor.

Junto con el erotismo aparece el que viene a ser el tema más importante en la obra de Salvador Elizondo: el de la identidad. La novela se inicia con una pregunta: “¿Recuerdas...?” que da pie a la obsesiva y reiterada evocación de dos o tres de hechos: una caminata por la playa donde un niño construye

²⁰ Salvador Elizondo. *Narda o el verano*. México, ERA, 1966, 106 pp.

²¹ *Ibid.*, pp. 52-53.

un castillo de arena, la toma de la fotografía del suplicio del bóxer en Pekín, el trayecto del Dr. Farabeuf al departamento donde lo aguarda su amante... A partir del capítulo IV, otra pregunta regirá el desarrollo del relato: ¿Qué o quiénes somos?

¿Es que somos la imagen de una fotografía que alguien, bajo la lluvia. Tomó en aquella plazoleta? ¿Somos acaso nada más que una imagen borrosa sobre un trozo de vidrio?...¿Somos el recuerdo de alguien que nos está olvidando? ¿O somos tal vez una mentira?²²

Tal pregunta será formulada una y otra vez no sólo en la mayoría de las páginas restantes de *Farabeuf*, sino en toda la narrativa de Salvador Elizondo. ¿Quiénes son ese hombre y esa mujer que finalmente se encuentran al final de la novela? ¿Quiénes son los personajes del Urkreis, que se saben inmersos en ese universo gerundial llamado *El hipogeo secreto*? ¿Sus nombres?, X., el Otro, el pseudo T... ¿Quién Narda, esa joven que en realidad no se llamaba Elisa y un verano decidió compartir a dos amigos? ¿Quién Zoe?, –el narrador ni siquiera sabe si ése era su verdadero nombre. Buena parte de los personajes de Salvador Elizondo son herméticos, celosos guardianes de su identidad, como La Perra en *El hipogeo secreto* o la mujer que consulta la ouija en *Farabeuf*. A fin de cuentas vienen a ser la protagonista de “La puerta”: la mujer está internada en un sanatorio para enfermos mentales y no deja de pensar en lo que hay detrás de una puerta situada justo al final de un corredor. Cuando al fin se decide a abrirla, cae en la cuenta de que ahí no hay otra cosa que un espejo, en el cual ella ve lo siguiente:

Un rostro la miraba fijamente desde ese resquicio sombrío. El terror de esa mirada la subyugó. Se acercó todavía más al pequeño espejo que relucía en la penumbra. El rostro sonreía dejando escapar, por la co-

²² *Farabeuf*, p. 84.

medida de los labios, un hilillo de sangre que caía, goteando lentamente, en el quicio. De pronto no lo reconoció, pero al cabo de un momento se percató de que era el suyo.²³

La imagen que adquiere forma en la escritura de Salvador Elizondo no es otra que la del mismo Salvador Elizondo, el calígrafo que una y otra vez se ve, se vigila, se descubre y se observa en el espejo de su escritura. Los ejemplos abundan: en “El Desencarnado”,²⁴ Salvador Elizondo es el profesor que muere atropellado y acaricia el proyecto de “convertirse en padre de sí mismo en su próxima encarnación”. En “Pasado anterior”,²⁵ un monólogo incluido en *El grafógrafo*, es el actor Nevermore Vorbei que espera a *mister* Rightnow; en “Una ocurrencia incomprensible”, también de *El grafógrafo*, es “un hombre llamado Salvador Elizondo”..., o “Dice llamarse Salvador Elizondo”.²⁶ Otro autorretrato fue agregado como texto inédito, por lo menos no aparecido antes en libro, en su *Antología personal*²⁷: “El escriba”.

Abora frente al espejo hace exactamente los mismos actos que Salvador Elizondo y se viste como él...”soy el tema de su composición”... (El escriba) observa siempre con tanta atención mientras escribo, por más que no me pierda nunca de vista.²⁸

Sin embargo, a pesar de tantas y tantas imágenes, de tantos reflejos en el espejo de la escritura, Salvador Elizondo no engendró en su narrativa algún personaje memorable. No hay

²³ Salvador Elizondo. *Narda o el verano*, p. 101.

²⁴ En S. Elizondo, *El retrato de Zoe y otras mentiras*. México, Joaquín Mortiz, 1969, pp. 149-180.

²⁵ En S. Elizondo, *El grafógrafo*, México, Joaquín Mortiz, 1972, pp. 90-97.

²⁶ *Ibid.*, p. 103.

²⁷ Salvador Elizondo. *Antología personal*. México, FCE, 1974, 109 pp. (Archivo del fondo, 17)

²⁸ *Ibid.*, p. 107.

escritor que no se proyecte, en sentido psicológico, a través de su obra, que no vaya plasmando su verdadera imagen a través de todas y cada una de las páginas que va llenando. Lo común es que todo autor vaya creando palabra tras palabra un trasunto de su persona, esa figura literaria que no es otro que quien lo escribe, describe y ve actuar. “Madame Bovary soy yo”, exclamaba Flaubert. Marcel Proust escribió al narrador de *En busca del tiempo perdido* y no se olvidó de su trasunto, Marcel. James Joyce encarnó en Stephen Dedalus y Malcolm Lowry en el cónsul Geoffrey Firmin y en Sigbjorn Wilderness, para sólo citar unos cuantos ejemplos. No sucede así con Elizondo, cuyo principal personaje de su narrativa resulta ser él mismo, en el acto de contemplarse, de contemplarse en el momento de escribir, en el instante en que escribe que escribe...

El acto de la escritura-lectura es el asunto central de *El hipogeo secreto*,²⁹ la segunda novela de Elizondo. Su génesis –a mediados de 1966– está consignada así en su diario:

Idea para una novela

Una novela que se llamará “Teoría de la novela” y que tratará de la teoría de la novela, ilustrada con ejemplos de una novela que se está haciendo.

Nota: ésta podría ser la obsesión que necesito.³⁰

El hipogeo... es el más críptico de los trabajos de Elizondo; sus obsesiones escriturales lo llevan a escribir, ya no un cuento o una reflexión de un par de cuartillas, sino una novela, la novela de una novela, una novela que novela el acto de novelar. Su historia es “la historia de una historia”, presentada a través de dos desarrollos o tratamientos narrativos y dos reflexiones, en las cuales hay una preceptiva sólo aplicable a *El hipogeo secreto*. En los tratamientos novelísticos aparecen

²⁹ Salvador Elizondo. *El hipogeo secreto*. México, Joaquín Mortiz, 1968, 159 pp.

³⁰ S. Elizondo, “El escritor” en *Letras libres*, mayo 2008.

unos personajes, pertenecientes al Urkreis, y una mujer; sin embargo, la narración va prescindiendo de ellos, así como del espacio y el tiempo, para concentrarse en los dos verdaderos protagonistas de la obra: el autor-escritor, un calígrafo universal, y el autor-lector, Mía, que cobran vida en ese universo gerundial intitulado *El hipogeo secreto*. Salvador Elizondo, que no deja de aparecer en la novela como uno de sus posibles autores, cumplió a cabalidad su propósito, aunque muy pocos fueron capaces de percatarse de ello. *El hipogeo* es el libro menos leído de Salvador Elizondo y el menos reseñado y estudiado. Cuando el volumen apareció en librerías, el crítico Francisco Zendejas, uno de los más importantes y lúcidos del siglo XX en México, señaló que Elizondo corría el riesgo de ser incomprendido.

Sin embargo, Salvador Elizondo intentó ir más allá y acometió “la escritura de un libro que no podía ser escrito”, según declaró a colegas, amigos y periodistas. Trabajó en este proyecto en 1972 y lo llamó Robinson Crusoe, pues se trataba de su propia versión de la novela de Daniel Defoe. A fin de cuentas fue incapaz de escribir ese “libro que no podía ser escrito”. No obstante, algo quedó del intento, los restos de este naufragio literario fueron reunidos en “Log”,³¹ el primer texto de *Camera lucida*. Se trata de un escrito que comienza “por lo que, en cierto modo, es su final” y termina —muy acertadamente por cierto—, tras varias reflexiones sobre la literatura y algunas renuncias a parafrasear las peripecias de un náufrago en una isla desierta, siendo consumido por el fuego. El camino de la narrativa escritural iniciado con *Farabeuf* y continuado con *El hipogeo secreto* llegaba a su fin.

A partir de *El grafógrafo*, Elizondo publicó más ensayo que narrativa. En vez de referir historias, su prosa privilegió las ideas sobre las fábulas. *Camera lucida* (1983) es un libro en que las páginas dedicadas a la reflexión superan

³¹ S. Elizondo. *Camera lucida*, pp. 11-23.

ampliamente a aquéllas dedicadas a referir una fábula.” Anoche”,³² la segunda composición del volumen, es una reflexión sobre uno mismo en su calidad de ser pensante y el hecho literario. Las pocas historias del libro obedecen a una idea puesta en práctica, no a un hecho sobresaliente, como en “Puente de piedra” de *Narda o el verano* o “De cómo dinamité el colegio de señoritas” de *El retrato de Zoe y otras mentiras*. “Anapoyesis”,³³ tercer apartado de la “Antecámara” de *Camera lucida*, se basa en la idea de que todo, absolutamente todo se reduce a energía. Entonces, el profesor Pierre Émile Aunabel fija su domicilio en el departamento que antaño ocupó el poeta S, Mallarmé, ya que para el académico la energía se encuentra en grado máximo en las creaciones poéticas, sobre todo en las inéditas, que conservan intacta toda su energía, ya que ésta no ha sido consumida por los lectores. Para probar su teoría construye un aparato, al que llama “Anapoyetrón” que “convierte o traduce ese lenguaje en energía”, y se dedica a buscar los fragmentos de los poemas del maestro francés, que él piensa se encuentran en paredes, rincones y resquicios de la morada que habitó el autor de *Igitur*. Un día un breve cable de la AFP da la noticia de su muerte, “causada por una descarga de enorme potencia”.

El Salvador Elizondo narrador volvió a hacerse presente con *Elsinore: un cuaderno*³⁴ (1992), en el cual refiere su estancia en una academia militar situada en California, junto al lago Elsinore, a finales de la Segunda Guerra Mundial, o sea cuando él tenía doce años. En la academia rige una estricta disciplina y su puritano director tiene prohibido que se beba alcohol en el extenso campus, donde trabajan algunos mexicanos, como Diosdado. La acción se concentra en el puente de Acción de Gracias de 1945, en el que el jovenzuelo Salvador Elizondo —la enésima imagen del escritor, ahora ado-

³² *Ibid.*, pp. 24-35.

³³ *Ibid.*, pp. 36-48.

³⁴ Salvador Elizondo. *Elsinore: un cuaderno*. México, Vuelta, 1992, 82 pp.

lescente—logra escaparse del internado donde estudia. En teoría, la fuga resultaba imposible, o al menos nadie antes había conseguido, ya antes Salvador había logrado introducir varias botellas de whisky en la academia y le había vendido unas a Diosdado. Los “prófugos”, Salvador y su mejor amigo, se dirigen a Los Ángeles; en el autobús el joven Elizondo imagina que visita a Lenore, su hermosa maestra de danza para invitarla a pasar las fiestas de fin de año en México, lo cual aprovecharía para declarársele y proponerle matrimonio. Los adolescentes pasan un domingo de farra: beben alcohol, se cuelan a un espectáculo de *strip-tease*, después regresan a la academia; en tanto, en el internado, Diosdado mata a un amigo en un pleito de borrachos... La narración, en la cual hay demasiados diálogos en inglés, el segundo idioma de Elizondo, es simple, convencional, no pasa de ser la travesura de un jovenzuelo que con el paso del tiempo se convirtió en un brillante escritor, muy distinto de sus compatriotas y contemporáneos.

Junio de 2008

Uno

La noche alucinada (1956), primer libro de Juan Vicente Melo, era una brújula loca que buscaba con denuedo un destino. Sus distintos asedios tenían estas variantes: un muerto, como en *La amortajada*, de María Luisa Bombal, comenta su velorio; el monólogo del asistente de un general revolucionario se empeña en hacer ridículamente grandiosa una vida miserable. Es el viejo tópico de poner en pijama y con la bacinica en la mano al héroe sanguinario. La mayor venganza del muchacho es verlo humillado ante una gringa, que esperaba una noche de pasión y se topa con un generalote que a la mera hora se queda dormido.

Al norte de esa brújula “Tarántula” plantea una muerte decretada por una ouija; al sur, “La noche alucinada” habla del fin de la inocencia y se erige en una requisitoria contra la contaminación y la ambición de los seres humanos. Al este vemos la caracterización de una mujer que puede estar muerta o trabajar para alguna empresa de pompas fúnebres; al oeste, encontramos un cuento terrible que concluye con dos líneas de ternura. Al sureste hallamos “Estela” o las aventuras

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

de un trastornado... Sin embargo, este libro contenía en agraz un puñado de intereses a los que Juan Vicente Melo retornaría en libros posteriores; el mayor, a mi juicio, es el de la pareja fracasada y al borde del crimen: en “El inútil regreso”, un hombre abandonado va en busca de la mujer e intenta ahorcarla. Ella le dice que lo quiere, él la perdona y así continúan su vida miserable, manchada de cobardía y minúsculas traiciones.

Los muros enemigos (1962), apenas el segundo libro de Melo, es el de la consolidación porque aquí ha encontrado la manera de contar que tanto buscaba y que es la que le da una personalidad artística, vale decir, un estilo. Precisamente el tema de la pareja deteriorada servirá para mostrar la conversión del amor en una sucia materia oscura, llena de rencores y de infelicidad. “Cihuatéotl”, el mejor cuento del libro y uno de los mejores que se hayan escrito en la literatura mexicana, es la historia del fracaso de los amantes, pero remitido al mundo precolombino y a sus símbolos, tal como, inmediatamente antes de que surgiera el *boom*, hicieran Julio Cortázar (“La noche boca arriba”), José Emilio Pacheco (“Tenga para que se entretenga”) y Carlos Fuentes (“Chac Mool”).

“Cihuatéotl” asume el destino como una fatalidad (“No va a suceder más que lo que tiene que suceder”) y va mostrando el deterioro físico que acaba con los matrimonios. Es la atroz historia de una pareja cuyo declive inicia desde el primer embarazo, cuando la mujer se da de puñetazos en el vientre. El nacimiento de un monstruo que sólo acierta a arrastrarse se convertirá en un obstáculo, pues el narrador tiene que esperar en un bar ubicado frente a su casa a que se apague la luz de su departamento y pueda llegar, porque no debe tocar a su mujer para no engendrar otro bicho quien, por cierto, desarrolla un enigmático ritual con una muchacha que lo contempla desde una azotea hasta que el padre lo arroja por la ventana.

El argumento del relato es brutal, pero la técnica con que está contado es magistral, virtuosa y dueña de una frialdad que no deja entrar el melodrama ni el terrorilismo. Fondo y forma se encuentran en absoluta consonancia.

El título y la referencia histórica que conlleva nos remite a las mujeres que, en el México prehispánico, morían de parto. Según esas creencias, una vez muertas, cuando se topaban con un hombre, lo hacían infeliz, tal como vemos en el cuento pues Alicia da a luz al monstruo y muere como mujer sexual, condenando así al narrador a la infelicidad, a entrar al departamento hasta que Clara (¡qué nombre más irónico para una mujer tan siniestra!) apaga la luz.

En este su segundo libro, Melo se hizo dueño de un recurso que persigue con obstinación, el arte de insinuar más que de expresar. En “Música de cámara”, una pareja se consume en el tedio. Ella mira la lluvia por la ventana; él duerme, flaco, calvo y arrugado en un cuarto paupérrimo. Los consumen los actos miserables de todos los días (comer, orinar, defecar, copular, caminar). Todo realizado sin ilusión porque él es un viejo y ella una joven que espera la muerte del hombre para reiniciar la vida que interrumpió a los 16 años; aguarda detrás de la ventana porque el mundo transcurre allá afuera y ella está deseosa de miradas y piropos que la hagan volver a la vida.

Otro ejercicio magnífico de insinuación lo hallamos en “Los dos amigos” donde intuimos que Enrique asesinará a Andrés cuando tengan relaciones sexuales. El segundo bien sabía que cuando invitara a Andrés a subir a su departamento sería el fin de la amistad. Y así fue porque el cuento termina con Enrique presentando coartadas (para disfrazar su encuentro homosexual) como la de tener un amigo con quien frecuenta prostitutas.

Los personajes mirando a través de una ventana se convierten en una constante con la que Melo nos dice que tienen una opaca vida interior, que son ajenos al mundo porque carecen de proyectos trascendentes. En consonancia con esto, la frecuente referencia a los días lunes, sinónimo de tristeza y vida rutinaria nos dirá que los hombres desean cosas que la vida les niega; sucumben y no se atreven a llevar adelante sus proyectos. En “Estela” un médico vive añorando una mujer,

pero se conforma con su enfermera que tiene cara de ratón; ella lo odia porque la abandonó asqueado después de una relación fugaz. Él quiere dejar su trabajo que consiste en diagnosticar tuberculosos, pero se arrepiente al pensar que difícilmente podrá hacer otra cosa en la vida. Al final de la historia salen juntos del hospital; van del brazo porque él no puede dejar a los tísicos y ella no tiene quién la ame, aunque sea con desprecio. Estela sólo existe como una evocación de luz, y ellos deben consumirse en los lunes anodinos de su vida gris y miserable.

“Los muros enemigos”, el cuento titular del volumen, es un obstinado asedio a la manera de narrar, pues además de la mirada oblicua, entrega traslapes de acciones y personajes que enrarecen la atmósfera con evocaciones y voces que sólo existen en la alucinada mente del narrador. A este respecto, Melo recuerda en su *Autobiografía* que, cuando niño, sentía que llevaba lo divino en su interior y tenía visiones místicas: “

Como Faulkner, me gusta hablar de la imposibilidad del amor, de la disolución de la pareja, de la decadencia de la familia, de la afrenta, el orgullo y la culpa. Federico Álvarez anotó, en una ocasión, la presencia de Julien Green en mis escritos, acaso guiado por la súbita aparición de elementos sobrenaturales o mágicos, por la conciencia cristiana del mal que me remite, igualmente, a Poe, Hawthorne. Henry James.¹

Con el mismo impulso vital y formal de su segundo libro, el tercero, *Fin de semana* (1964), afianzó logros como el del traslape de personajes y situaciones: en “Viernes: la hora inmóvil” Maricel, hija de don Gabriel Gálvez, fue seducida por el mulato Crescencio, hecho intolerable para un amo; cómo un descendiente de esclavos iba a tener a la hija de un hombre blanco. De ahí nació Roberto y su madre murió a

¹ Juan Vicente Melo. *Juan Vicente Melo. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, México, Empresas Editoriales, 1966, p. 58.

consecuencia del parto. Más tarde el mulato metió mujeres a la cama de Maricel. Con una de ellas tuvo otro hijo al que llamó Roberto, como al hijo que tuvo con Maricel, y este es el hijo que regresa a la casa un día después de que murió el mulato, su padre. El primer Roberto se fuga cuando tenía ocho o diez años para no matar a su padre y el cuento es la narración de cómo Roberto regresa y es asesinado por el segundo Roberto, que es también el narrador. Este cuento es casi pura forma: hay un enredo amoroso y dos crímenes; todo sucede como un eco pues los hechos son amortiguados por una técnica pausada y sin aspavientos. Sin embargo, Alfredo Pavón ha destacado el elemento simbólico y el atisbo a lo sagrado: “mediante sencillo anagrama, Maricel puede leerse como mar y cielo-sol (...) la reina, cuyo nombre resume dos mundos: el del origen, representado por las aguas del mar, y el de la sacralidad, simbolizado por el cielo y el mar”.²

“El verano de la mariposa” se inscribe en la tradición de las solteronas que alcanza su cúspide en *Polvos de arroz*, de Sergio Galindo: es la historia de Titina, que lo más parecido que tuvo a una relación amorosa fue la tarde en que un turista la acompañó a su casa después de que un chubasco la empara vestida con una prenda ajena, que se negó a entregar pues ella era costurera. Que se amolara la dueña del vestido, que tenía hijo y marido y había ordenado el vestido para celebrar un aniversario con su esposo. En esta tesitura Antonio, el personaje de “Domingo: el día de reposo”, con su vida gris, es el equivalente masculino de Titina. Si para aquella el día triste era el sábado, para Antonio el día terrible será el domingo, cuando no va a trabajar, no toma sus alimentos en el comedor de la compañía y su soledad se torna más pesada.

De las diversas opiniones que en su momento generó la cuentística de Melo, una de las más autorizadas fue la de

² Alfredo Pavón. *Ojo insomne*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Los Cincuenta), 1999, pp. 112 y 113.

Emmanuel Carballo, quien, en el prólogo de la autobiografía del escritor veracruzano, afirmó:

Más que contar historias, le interesa profundizar en el alma de los personajes (...) *Los muros enemigos* es una obra en la que el tiempo, inexorable, se ha tragado los apetitos vitales de los protagonistas: la esperanza cede sitio al desconsuelo, el amor a la indiferencia, la belleza física a la obesidad.³

Dos

El año 1969 será crucial para Juan Vicente Melo. Es cuando publica *La obediencia nocturna*, considerada su única novela por muchos años. En ella reaparecen algunas obsesiones del autor, como la de un personaje que se confunde con otro, ya sea por las cosas que hace, porque cuenta hechos que finalmente no son *ciertos* o no ocurrieron, o porque sus nombres se cargan de un simbolismo que les resulta concomitante o por las asociaciones que se establecen con obras y personajes literarios. Sus entes de ficción, nuevamente, miran por la ventana agobiados por la lluvia, aislados del mundo y, en la relación de dos amigos, uno lo tiene todo y el otro es un perro faldero.

Hay un narrador del que nunca conoceremos su nombre, que vive una atracción enfermiza por su hermana Adriana, a quien se rebautiza como Aurora (en alusión a la infancia) y más tarde como Beatriz (el amor de Dante). El narrador es un ente moral que aspira a la pureza. Cuando niño, en Veracruz, no quiso aparecer en la patriarcal foto de familia –misma que después quemó– porque supo que su padre tenía una amante. Luego su progenitor se marchó de casa y dejó una carta para la madre en donde decía que la odiaba y que nunca había sido feliz en esa casa. Este episodio, y la muerte de la

³ Juan Vicente Melo, *ibid.*, pp. 6 y 8.

madre del narrador, son las dos únicas concesiones al dramatismo que Melo hace en esta novela:

A veces estaba triste y en varias ocasiones la descubrí llorando, enjugándose rápidamente las lágrimas para que yo no me diera cuenta. ¿Qué tienes? No, nada. Una tarde oí que hablaba con una amiga, confiándole que mi padre tenía una amante. Una amante. Quise entrar en la habitación, abrazarla. Llorar con ella. Ya no lo quiero, ya no lo quiero, le hubiera dicho. Pero no pude. Desde entonces dejó de sonreír, cerró el piano y se dedicó a adelgazar. Una noche, murió.⁴

El narrador deja Veracruz para ir a estudiar en la UNAM y, aquí en la ciudad de México, entra en relación con varios personajes que le harán el encargo de descifrar los signos (fórmulas químicas, ideogramas chinos y palabras en idiomas extranjeros) de un cuaderno rojo. La búsqueda de su hermana Adriana (amor incestuoso e idealista), que se transformará en Aurora y en Beatriz, y el desciframiento del cuaderno, son los elementos tejedores de la intriga de la novela que sufrirá un impulso eminentemente religioso: el cuaderno sólo debe descifrarlo en medio del trance etílico. Cuando Marcos y Enrique se mimeticen, se acotará que se trata de Marcos el que dicta el evangelio, no el profeta. En una de las reflexiones sobre el cuaderno enigmático escucharemos que el Gravatocopio es un rito sagrado que proporciona la vivencia del instante perfecto, de la cercanía con Dios y que Gravatocopio es Padre nuestro, Dios te salve María.⁵ Al narrador lo llamarán Esteban, pero luego le dirán que es el ángel de la muerte y, desde la tumba, su madre recordará que su hijo, cuando era niño, tenía un altar en donde oficiaba misa, consagraba la hostia y la deglutía. Cuando le encargan que descifre el cuaderno, le piden que deje los estudios, porque ellos

⁴ Juan Vicente Melo, *La obediencia nocturna*, México, Ediciones ERA, 1969, p. 60.

⁵ *Ibidem*, pp. 90 y 91.

sólo le procurarán un título y, si descifra los símbolos, ellos le revelarán a Dios.

En un restaurante, un mesero que veía el futuro en sus sueños, le dijo que Beatriz tenía cara de virgen, y esto resulta muy pertinente porque en ella (a quien nunca se le conoció un rostro definido, como a Dios), confluyen una serie de supuestos rostros y personalidades, pero sobre todo la que aglutina lo sagrado y lo profano, la santa y la buscona: ella es la casera, a quien el narrador bautiza con un nombre de reina, Rosalinda. La vieja que lo asiste, Tula, tendrá la cara vieja de Beatriz; la vecina de Tula, que se pasa cosiendo y descosiendo un trapo rojo mientras mira por la ventana, también es Beatriz. La cantante Pixie lo es igualmente. La enigmática prostituta que le pide no descifrar el cuaderno porque podría saber algo que está prohibido, le dice que ella es Beatriz, Rosalinda y hasta Beatriz de Villaranda, la lunática que juntaba gatos para estrangularlos porque los maullidos le recordaban el maullido de los niños, y antes Beatriz había afirmado que lo peor que puede pasarle a alguien es estar vivo, porque la vida es insoportable.

Casi al final de la novela se dice que la verdad sólo pertenece a Dios y uno no puede tocarla, ni ensuciarla, ni juzgarla, y que Beatriz, primero, es símbolo de la mujer perfecta, pero después tendremos que conformarnos con saber que Beatriz, Rosalinda, Pixie, etcétera, son nadie, es decir, no existen... Y el cuaderno intentaba descifrar quién era Beatriz.

Aunque Melo diga que el tema es “como siempre, el de la imposibilidad del amor, ya que éste, cuando se cumple plenamente se muestra fincado en el engaño, la traición, la cobardía”,⁶ *La obediencia nocturna* muestra lo vano de nuestras búsquedas religiosas, la inaccesibilidad de lo sagrado, que la verdad trascendente nos está negada y que Beatriz, la mujer perfecta, es un sueño. Por eso su retrato siempre

⁶ Juan Vicente Melo. *Juan Vicente Melo. Nuevos escritores mexicanos del siglo...*, p. 59.

aparecía deslavado, viejo, maltratado, y nadie podía describirla con algunos pormenores.

Fría y desazonante, con su técnica reiterativa y morosa, la novela devela sus planteamientos muy lentamente, con espejos, pesadillas, retazos fantásticos y fantasmagóricos.

Durante muchos años escuché que *La obediencia nocturna* era un portento narrativo, una novela de culto. Sin embargo, yo la terminé entre bostezos porque no colmó las expectativas que desde su segundo libro de cuentos me había despertado. Entiendo sus propósitos, pero los recursos para llevarlos a buen término me parecen excesivos; demasiadas páginas para reiterar (ritualizar, diría Luis Arturo Ramos) lo dicho mucho antes de que la novela concluya. Busqué ensayos que me convencieran de que no había estado a la altura de la novela, que me mostraran lo que no puede entender y encontré, sobre todo, un ensayo de Evodio Escalante, siempre tan perspicaz, culto e inteligente; entendí mejor la novela pero no me hizo admirarla.

En “Relativismo y epifanía. La escritura como un sistema de relevos. *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo”, Evodio justifica la manera en que un personaje sustituye a otro, en que las acciones que creímos de uno corresponden a otro distinto. Esta disolución moderna del sujeto se presenta así:

Su mirada no intenta constituir las entretelas del sujeto. Al contrario: lo que él hará será mostrar su relativismo y su inestabilidad. La identidad del sujeto es una reliquia en la que no habrá de apoyarse la novela de Melo. La subjetividad se convierte ella misma en una réplica, en una entidad intercambiable, en una pura contingencia –podría decirse– que hay que agarrar al vuelo, so pena de que se disipe en la nada (...). La realidad pierde su presencia, su espesor específico. Se convierte en un mero instrumento de las manipulaciones inventadas por el sujeto. Es el mero soporte de

⁷ Evodio Escalante, *Las metáforas de la crítica*, México, Editorial Joaquín Mortiz, (Contrapuntos), 1998, p. 121.

unos trayectos que pasan por lo real sin dejar una huella en su superficie, y sin trastornar, mucho menos, su configuración espacio temporal.⁷

Paralelamente a su trabajo de narrador, Juan Vicente Melo se desempeñó como crítico y protagonista de actividades musicales. En su familia, la música y la medicina habían sido las principales actividades. De aquí que la presencia de la música en su literatura fuera natural. A Melo le disgustaba que los lectores caracterizaran su estilo como una prosa musical, pero Evodio Escalante, pianista como Juan Vicente, apunta así ese carácter de *La obediencia nocturna*:

La novela es una suerte de *réquiem*, no sólo por una atmósfera evocada, sino porque también la diégesis guarda una cierta simetría con los acontecimientos musicales. Dicho de otro modo: con lo que sucede al interior de una misa.

¿Y qué es lo que ahí ocurre? Lo que ocurre en la misa es la traseendencia. El contacto con la otredad, con las fuerzas de lo sagrado. El sentido del *réquiem* no se agota en una petición de descanso eterno; hay también, entre otras cosas, una suscitación de la trascendencia.⁸

Tres

Alfredo Pavón, acuciosa y amorosamente, recopiló en 583 páginas los *Cuentos completos* de Juan Vicente. Tercamente me zambullí en *El agua cae en otra fuente* (1985), cuento tutelar de aquel volumen y encontré más de lo mismo: confusión de nombres, encabalgamiento de acciones y personajes... Decidí dejar las cosas por la paz, ateniéndome a la salida borgeseana de que esos libros finales de Melo no son para mí. Me quedo con la obra de Sergio Galindo y Emilio Car-

⁸ *Ibidem*, p. 123.

ballido, que reinan en la parte de mi librero dedicada a la literatura mexicana.

Fuentes de consulta

Escalante, Evodio. *Las metáforas de la crítica*, México, Joaquín Mortiz, (Contrapuntos), 1998.

Melo, Juan Vicente. *Juan Vicente Melo. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, México, Empresas Editoriales, 1966.

———, *La obediencia nocturna*, México, Ediciones Era, 1969.

———, *Cuentos completos*, Gobierno del Estado de Veracruz (Fronteras nuevas), 1997.

Pavón, Alfredo. *Ojo insomne*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Los Cincuenta), 1999.

LA FIGURA DEL MIGRANTE EN DOS AUTORES

DE LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO:

LUIS SPOTA Y CARLOS FUENTES

Alejandra Sánchez Valencia*

Los autores de la generación de Medio Siglo como Luis Spota y Carlos Fuentes tienen en común la figura del migrante mexicano en los Estados Unidos. En el caso de Spota, *Murieron a mitad del río*, escrita en 1948, resulta ser una novela de carácter testimonial en tanto tuvo la experiencia de ser un indocumentado; mientras que en Fuentes *La frontera de cristal*, novela armada en 9 cuentos y publicada en 1995, nos presenta un abanico mucho más grande con énfasis en quien viaja para trabajar documentado.

Pese a los 47 años de distancia que median entre una y otra obra, ambas comparten un interesante entretejido de constructos temáticos en torno a la experiencia del hombre joven que se ve en la necesidad de ir a laborar a los Estados Unidos. A lo largo de este ensayo pretendo demostrar que pese a la aparente lejanía cronológica de las obras, tanto Fuentes como Spota presentan una visión bastante afín respecto al país expulsor (México), el papel que desempeñan las clases sociales y la apariencia física de quien viaja; el imaginario respecto a los Estados Unidos que construyen los personajes que cruzan la frontera (de manera legal o ilegal), la paridad del dólar y la multiplicación de los bienes materiales; mientras que los dos autores presentan divergencia (aunque también

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

puntos de contacto, levemente matizados) en la manera en que abordan las temáticas colaterales a la figura del migrante, es decir, en la manera en que éstos imaginan su relación con las mujeres norteamericanas, lo que ocurre, y el lugar en el que quedan ubicadas las mexicanas.

La idea de una jerarquización entre los migrantes no es nueva, Alexis de Tocqueville respecto a su experiencia en los Estados Unidos nos señala en *Un perfil de Norteamérica*, que si bien es cierto que el gran hipotexto de las diásporas es *La Biblia*, donde los judíos se saben el pueblo elegido (los hijos de Abraham, las tribus de Israel) y actúan de acuerdo a tal convicción; él visualiza dos categorías de viajeros en las subsecuentes migraciones del mundo: los que huyen y son pobres, en quienes la “vergüenza” es palpable, y aquellos otros que parecerían una total ganancia para el país receptor pues se trata de los que han decidido abandonar las comodidades y privilegios de los que gozaban en su país para luchar por un ideal. (Baste recordar a los peregrinos del *Mayflower* y cómo hasta la fecha son motivo de orgullo y ejemplo migratorio).

En el caso de Luis Spota, quizá debido a la propia experiencia que tuvo como “mojado” antes de escribir *Murieron a mitad del río* y tratándose de una situación muy particular vivida en sus años de joven adolescente al migrar a Tampico en busca de independencia y con el fin de poder ganarse la vida; atomiza la información a un único tipo de migrante, el que resulta ser un incondicional del nuevo sistema laboral y busca oportunidades de empleo que en su país le son negadas.

En un estilo más bien periodístico, Spota va creando una atmósfera de desolación y crimen a lo largo de la novela: historias de robos, asesinatos, ultrajes y racismo (en su más exacerbada práctica como es la del Ku-Klux-Klan) de los que prácticamente nadie se salva en cualquier lado que se esté de la frontera. En Fuentes, sin embargo, observamos que el fenómeno migratorio es mucho más complejo que una cuestión de amistad entre las naciones (como señala el personaje José Paván en *Murieron a mitad del río*) y que la clasificación del

migrante es mucho más extensa que la dicotomía planteada por Tocqueville.

En el preámbulo escrito por Spota señala que Bruno Travén, en unas líneas autógrafas, le hizo hincapié en que: “Es mejor vivir antes de escribir. El talento y la imaginación pobremente reemplazan a la realidad”.¹ La advertencia del autor es que no fue necesario hacer uso de ésta debido a que la realidad misma le sirvió como base para el libro: él fue un “mojado” y ello lo faculta a dar testimonio de la experiencia por lo que conmina al lector a seguir una historia real, actual, pero también repetitiva en múltiples generaciones:

He querido reseñar la historia de unos cuantos mexicanos que se embarcaron en la aventura de cruzar la frontera, en busca de dólares. Cruzarla sin papeles, ilegalmente, por supuesto. Sin embargo, la angustia, el dolor, la ira, las alegrías, los golpes que ellos reciben, no son particulares suyos. Pertenecen también, en odiosa multiplicación, a los que llegaron antes o allí permanecen: casi trescientos mil hombres, en península humana de su patria.²

Aparece después, en cursivas, otro testimonio de autenticidad de la historia firmado con las iniciales J.P., es decir José Paván, personaje central de la obra:

Lo que aquí se narra es auténtico. Lo he vivido personalmente y puedo dar fe de ello. Conozco los campos de Texas y los he trabajado, de Brownsville a Corpus Christi. En dos ocasiones crucé el río Bravo sin papeles, como lo hacen, cada noche, cientos y cientos de hombres a todo lo largo de la frontera líquida que separa México de Estados Unidos —de Matamoros a Ciudad Juárez.

Trabajé en los Fresnos, Puerto Isabel, San Benito, Raymondville, emporios del Valle Mágico —el más grande campo de concentración, quizá, del mundo—. Esta es la primera vez que se hablará, con la crudeza del que

¹ Luis Spota, *Murieron a mitad del río*, p.11.

² *Ibidem*.

no tiene que cuidar un puesto diplomático o consular, de un problema que los gobiernos de dos países —el de México, el de Estados Unidos— no desconocen pero que no han querido, o no han podido, resolver con valor y decisión.

Con amistad, que es lo único que se necesita. Y que es lo que parece faltar. He cruzado el Bravo; he sido, por cincuenta semanas, un *wet-back*, como le dicen “del otro lado”: un mojado. Pero siempre, como cientos de miles de hombres salidos de México igual que yo, un paria sin defensa, un ilegal propicio a recibir palos y vejaciones; un hombre civilmente muerto.

Y he visto que, en Texas, ser mexicano no es una nacionalidad sino un oficio. El peor, y más despreciable de todos. J.P.³

La advertencia está hecha y la atmósfera creada, se hablará con crudeza, no hay “ningún puesto diplomático” que cuidar y de manera sucinta se dibuja la geografía que aparecerá a lo largo de la novela, toda ella concentrada en los campos de cultivo texanos de las localidades mencionadas. Se sientan las bases, por otra parte, de lo que por mexicanidad ha de entenderse, el más despreciable de los oficios, es decir la etiqueta que según Paván los anunciará como trabajadores y no como personas con identidad, a diferencia de lo que sucede en el cuento siete que ostenta el título de la obra misma *La frontera de cristal*, donde “Mexican”, la nacionalidad de Lisandro Chávez tiene mucho más peso que su propio nombre. Él, un trabajador documentado que viaja a la ciudad de Nueva York cada fin de semana para prestar sus servicios, se encarga de limpiar las ventanas de un rascacielos de cristales. Es ahí donde contacta visualmente a una ejecutiva norteamericana dedicada a la publicidad de la Pepsi; cada uno imagina al otro con los mejores y más nostálgicos elementos que desearían en una pareja en plena época navideña y en el momento en que Audrey anota su nombre con el lápiz labial en el cristal y pide a Lisandro que él también le diga el suyo, éste piensa que es demasiado largo y nada convencional:

³ *Ibid.*, p. 13.

Ella escribió su nombre en el cristal con su lápiz de labios. Lo escribió al revés, como en un espejo YERDUA. Parecía un nombre exótico, de diosa india.

Él dudó en escribir el suyo, tan largo, tan poco usual en inglés. Ciegamente, sin reflexionar, estúpidamente quizás, acoplejadamente, no lo sabe hasta el día de hoy, escribió solamente su nacionalidad, NACIXEM.⁴

La mexicanidad, entonces, aparece como un primer apelativo capaz de engullir al individuo que lo ostente, un ser que en su individualidad se desvanece pero que deja huella a nivel colectivo. Al que se contrata, despide o denuncia es al “mexicano” y quien deja el recuerdo tan cristalino como un beso de lo efímero en el ventanal del piso 40, es también un “Mexican”, de hecho un “NACIXEM”, un ser reiventado, reimaginado y recordado... Cada autor, Spota por un lado y Fuentes por otra, muestran la diametralidad en significado sobre un mismo significante.

Murieron a mitad del río se encuentra dividido en tres grandes apartados e inicia *in medias res*; José Paván, personaje principal, se encuentra acompañado de sus amigos Luis Álvarez, Lupe Flores y Cocula, en el momento de querer cruzar el río Bravo en Matamoros para dirigirse a Brownsville, Texas. En el intento sólo tres de ellos, en apariencia, logran entrar a los Estados Unidos. Cocula, el “maricón” del grupo, es abandonado a su suerte por haberse retrasado en el intento de cruzar y poner al grupo entero en peligro de ser descubierto.

Spota crea una atmósfera amenazante, oscura y asfixiante en ese mundo fronterizo cuya única luz es la que los “mojados” reciben de los reflectores nocturnos que ponen en evidencia que los guardías llevan a cabo su labor de vigilar la línea divisoria. Matamoros queda dibujado como un lugar miserable y propicio a los vicios; se habla de la calle polvosa, los ladridos de un perro y la viveza de los cafés, cervecerías,

⁴ Carlos Fuentes, *La frontera de cristal*, p. 211.

cantinas y “dancings” como primera puerta a los prostíbulos de “este lado de la frontera”. Esta desoladora escena del lado mexicano sirve para contrastar el imaginario creado por los personajes respecto a dos geografías y dos mundos: México y Estados Unidos.

En la reflexión de José Paván se muestra una analepsis que pone de manifiesto lo que por mexicanidad se puede entender: desconfianza y brutalidad, pues en palabras de Pancho Orozco (el pollero que los asesora para cruzar el Bravo) lo primero que deben hacer es cuidarse de los “pateros” (lancheros que transportan migrantes de un lado a otro del río) y de la policía mexicana, que coludidos con los primeros, son capaces de hacerse de la vista gorda e ignorar que aquellos asaltaron e incluso ahogaron a sus clientes, so pretexto de repartirse el botín a la mitad.

Texas es únicamente la puerta para la gran aventura, el objetivo en realidad es Nueva York (lugar al que nunca llegan) y tres las grandes aspiraciones: contar con un empleo (situación que México no puede ofrecer tal cual desean los amigos), ganar un salario decoroso que se multiplique en abundancia respecto al peso mexicano y establecer relaciones sentimentales (o más bien sexuales) con las “güeras” que encuentren en su recorrido. Ninguno de ellos habla inglés ni tiene mayor instrucción académica que la de José Paván, que no pudo proseguir con sus estudios de bachillerato porque en casa urgía el dinero para mantener a la familia.

Desde las primeras páginas se aprecia que esta obra testimonial con narrador heterodiegético apuntala a ser un *bildungsroman* o novela de formación, pues la mujer de Pancho Orozco advierte a los cuatro jóvenes antes de partir: “—Van a sufrir. Se harán hombres (...), sin dirigirse a nadie en particular”,⁵ lo que adelanta que tras la estadía al otro lado de la frontera, el héroe retornará investido de una identidad reacomodada tras la experiencia de ser un “mojado”.

⁵ Luis Spota, *op. cit.*, p. 25.

En las primeras páginas también es posible apreciar el imaginario del grupo de amigos respecto al país a donde emigran: “(*Luis y Lupe*) como él (*Paván*) tenían los ojos de la mente puestos en el otro lado, en la orilla americana tupida de pastos, en la tierra ocre de Texas, del Valle (*sic*) que necesitaba de sus brazos en la misma forma en que ellos necesitaban de los dólares”.⁶ Además, en esa recreación de las bondades al otro lado de la frontera también es posible hacer un contraste entre un “nosotros” y “los otros”:

—Sobra trabajo —discursó Paván—. En cualquier rancho siempre tendrán algo. Y pagarán bien. El gringo sabe pagar. No es como nosotros, que regateamos, que desconfiamos.

Allá, en algún segmento de la oscuridad, Lupe Flores soñaba. Nueva York, Chicago... Podría contar mucho a su vuelta. Quizá hasta comprara un auto, una chamarra con forros de seda. Y todas las muchachas güeras con las que se iba a acostar. (...)⁷

Fue en un pueblo adelante de Monterrey, cuando los amigos se dirigían a la experiencia fronteriza, que uno de los lugareños preguntó:

—¿Para qué van tan lejos? Si quieren trabajo aquí pueden encontrarlo... en su tierra.

Pero ellos esgrimieron un argumento contundente:

—Aquí son pesos. Allá son dólares...

—Es lo mismo: dinero, centavos.⁸

Será necesario que el grupo viva la experiencia de formación para llegar a la conclusión del anciano “Es lo mismo: dinero, centavos”. ¿Cuál era el problema en México? Las oportunidades laborales existían pero mal remuneradas y Paván lo

⁶ *Ibidem*. Las cursivas son mías.

⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸ *Ibid.*, p. 36.

sabía pero imaginaba una vida diferente al otro lado de la frontera: "(...) Pudo haber encontrado empleo en la carretera, en Tampico, en cualquier sitio. Pero estaba allí sólo porque consideraba que México era demasiado estrecho, pequeño, familiar. Porque creía que pagaban mal y no lo suficiente para ganar, en poco tiempo, todo lo que él ambicionaba".⁹

En el imaginario compartido nos encontramos con que ambos autores perciben a México, el país expulsor, como un país de promesas fragmentadas, de sueños inconclusos, de gobiernos atrofiados... Debido a la distancia cronológica entre una y otra novela, los momentos históricos y políticos son diferentes, en la de Spota se hace referencia a la época de Miguel Alemán y el supuesto bienestar económico que en realidad sólo fue posible para unos cuantos; en la de Fuentes se toca el salinismo y el Tratado de Libre Comercio.

Si revisamos otras obras escritas antes, entre o después de estos autores, parece que el tratamiento a la figura del migrante es una constante entre los escritores mexicanos, pensemos en José Vasconcelos en *La tormenta*, Carlos Monsiváis "Los chicanos" en *The Zoot Suit Riots*, Octavio Paz en el *Laberinto de la soledad*, cuyo interés radicó fundamentalmente en las cuestiones de identidad, mexicanidad, pochismo y pachuquismo; mientras que en otros como José Emilio Pacheco en *Las batallas en el desierto* y Miguel Méndez en *Peregrinos de Aztlán* se manifiesta una velada queja social: se emigra por falta de oportunidades, porque socialmente existen grandes desigualdades... y todo ello hace pensar en el recurrente discurso político que en realidad hace a un lado factores que no tienen que ver directamente con la "falta de oportunidades", sino más bien con una cuestión de tradición generacional.¹⁰

⁹ *Ibid.*, p. 36

¹⁰ Recomiendo la lectura de López Castro, Gustavo. *La casa dividida: Un estudio de caso sobre la migración a Estados Unidos en un pueblo michoacano*. Zamora, El Colegio de Michoacán. México, 1986.

Fuentes hace un manejo mucho más rico de la figura del migrante y al tratarse de 9 cuentos hay oportunidad de atisbar en todo un repertorio de éstos: los que paradójicamente no emigraron porque siempre estuvieron “en su territorio” pero no siempre bajo la misma jurisdicción, ni con la misma lengua, pues debido a cuestiones políticas se encontraron con que el norte de la República Mexicana era ya el suroeste norteamericano (El tratado Guadalupe-Hidalgo en 1848),¹¹ el “mojado”, el “self-made man” como Leonardo Barroso que llega a ser un empresario importante, el “matón” que trafica en la frontera y tiene oportunidad de ir y venir por el puente, el

¹¹ Sugiero revisar dos de las mejores sistematizaciones hechas por historiadores chicanos respecto a las generaciones con ascendencia mexicana pero que radican en los Estados Unidos: Álvarez, Rodolfo. “The Psycho-historical and Socioeconomic Development of the Chicano Community in the United States” en *Social Science Quarterly*, 53. (March): 920-42, 1973, o bien el de Cuéllar, “Perspectivas políticas” en Moore y Cuéllar, J.A. *Los mexicanos de los Estados Unidos y el movimiento chicano*. FCE. México, 1972. El primero habla de 4 generaciones: primera o de creación (alude al territorio mexicano perdido en 1848); segunda o migrante (debido a las turbulencias políticas en México, particularmente la Revolución Mexicana; tercera o México-americana, donde los descendientes de mexicanos se sienten más norteamericanos, hay permeabilidad social, participan muchos en la Segunda Guerra Mundial y hay una movilidad del campo a la ciudad; la cuarta o chicana tiene lugar en 1960 y es la auto-denominación que se da al tomar una postura política de sentirse y actuar diferente tanto de los mexicanos como de los norteamericanos, la lucha es por mejores oportunidades sociales. Cuéllar, sin embargo, reconoce tres generaciones únicamente: la primera de 1847-1920, donde la comunidad de origen mexicano en los Estados Unidos es apolítica, la segunda (1920-1940) donde la comunidad, en particular los sectores de la clase media se identifican con el “American Way of Life”, la tercera de 1940-1960/70 donde hay mayor capacidad de organización y se ejerce el sufragio para aspirar a los puestos electorales; finalmente reconoce un cuarto periodo (aunque no se atreve a llamarlo generación) a partir del movimiento chicano, que se caracteriza por el desengaño de saberse únicamente acomodado y no asimilado, en que se cuestiona su existencia y oportunidades en los Estados Unidos y promueve la actividad política.

nacido allá que gusta de escribir poesía¹² y las trabajadoras de la maquila. Una vez más, es en el cuento 7 “La frontera de cristal”, donde resulta más palpable la visión respecto a México, país de crisis económicas, deudas y quiebras, donde cada sexenio había que prepararse para una nueva tragedia.

El narrador heterodiegético, una vez que Lisandro Chávez ha abordado el avión para ir como trabajador legal a los Estados Unidos durante los fines de semana, nos advierte: “No quiso mirar hacia abajo porque temía descubrir algo horrible que quizás sólo desde el cielo podía verse; ya no había país, ya no había México, el país era una ficción, o más bien un sueño mantenido por un puñado de locos que alguna vez creyeron en la existencia de México”.¹³ ¿Cómo se percibe Lisandro en el papel de migrante documentado que ahora tiene? Las aspiraciones que tuvo su familia fueron de una clase media acomodada y por consiguiente él dio por sentado que tales proyectos se harían realidad. Empero, lo que él vivía le parecía una gran ficción, la vida de “otro”, no la de él y ya en el momento de cruzar la frontera en un avión simplemente cerró los ojos para reflexionar: “(...) ¿Qué hago yo aquí? Yo no debía estar haciendo esto. Éste no soy yo”.¹⁴ Entonces, ¿quién es? El mexicano de los sueños fragmentados:

Yo —el que no estaba allí— había tenido otras ambiciones y hasta la secundaria su familia se las pudo fomentar. La fábrica de gaseosas de su padre prosperaba y siendo México un país caliente, siempre se consumirían refrescos. Mientras más refrescos, más oportunidades para mandar a Lisandro a escuelas privadas, engancharse con una hipoteca

¹² Al igual que en obras de otros autores como *The House on Mango Street* escrita por Sandra Cisneros, *Fault-line* de Sheila Ortiz Taylor o *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez, hay un personaje que gusta de escribir o tiene el alma de poeta, una manera de ser libre por medio de la escritura.

¹³ Carlos Fuentes, *La frontera de cristal*, p. 191.

¹⁴ *Ibidem*.

para la casa en la Colonia Cuauhtémoc, pagar las mensualidades del Chevrolet y mantener la flotilla de camiones repartidores. Ir a Houston una vez al año, aunque fuera un par de días, pasearse por los *shopping malls*, decir que se habían internado para su chequeo médico anual... Lisandro caía bien, iba a fiestas, leía a García Márquez, con suerte el año entrante dejaría de viajar en camión a la escuela, tendría su propio Volkswagen...¹⁵

La pesadilla sexenal opera en el momento en que los dueños de las microempresas no tienen dinero suficiente ni para pagar los créditos adquiridos en dólares ni para afrontar los gastos de la hipoteca o la mensualidad del auto; parecería que el énfasis radica en la cuestión económica pero la denuncia va por el lado de la confianza traicionada. ¿Para qué tener planes y un estilo de vida? ¿Para qué elegir una ocupación si más adelante tendrá que realizarse un trabajo como mera supervivencia?:

(...) ahora qué trabajo voy a hacer, se decía su padre caminando como espectro por el apartamento de la Narvarte cuando ya no fue posible pagar la hipoteca de la Cuauhtémoc, cuando ya no fue posible pagar la mensualidad del Chevrolet, cuando su madre tuvo que anunciar en la ventana SE HACE COSTURA, cuando los ahorritos se evaporaron primero por la inflación del 85 y luego por la devaluación del 95 y siempre por las deudas acumuladas, impagables, fin de escuelas privadas, ni ilusiones de tener coche propio, tu tío Roberto tiene buena voz, se gana unos pesos cantando y tocando la guitarra en una esquina pero todavía no caemos tan bajo (...)¹⁶

En *Murieron a mitad del río*, casi al final de la novela los personajes vuelven a reflexionar, junto con otros, qué los llevó a Estados Unidos y cómo ven la situación del país expulsor, es decir, México. A diferencia de una clase social media con aspiraciones empresariales y cierto status educativo,

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 192.

aquí observamos a la comunidad agrícola, endeudada una y otra vez con el gobierno, sin poder aspirar a una mejor calidad de vida:

— ¿Por qué viniste, entonces?

— ¿No te digo? Por avorazado y por maje. Allá tengo una tierrita. Un ejido y mis gentes. *Gabriel*, mi muchacho, anda de concripto. Por lo menos se hará hombre, joven. Pero apenas sacaba pa los frijoles de la chamacaza. Tengo siete y todos tragan como zopilote flaco. Y un día se me clavó entre ceja y ceja que en los Estados Unidos el que no gana es un tarugo. Y me vine. ¿Y qué he ganado? Ni agua, pues.

— Tu tierra... allá.

— ¡Mi tierra! —gruñó Inocencio—. ¡Qué le saco! Nadita. Cuando va bien te quitan la cosecha porque debes todo, en puras deudas con el banco; siempre anda uno endrogado...

— ...Después de todo, uno no tiene la culpa. Uno tiene, pues, que ganarse la tortilla como puede y donde la *haiga*. La culpa es del gobierno que te pica con gorguz, que te avienta *pa' cá*, a conseguir lo que allá no puedes... ¡No de uno!¹⁷

La reflexión de Paván, aquella no expresada al grupo nos permite conocer el pensamiento del autor respecto a México y la comunidad migrante. ¿Tenía sentido, acaso, puesto en balanza la diferencia entre ganancia y pérdida? Paván se hallaba en prisión y próximo a retornar deportado a México. ¿Significaba algo para él? Si el recuerdo es de constantes vejaciones y malos tratos en los Estados Unidos, lo único rescatable fue haber sido amante de Leslie y que al haber estado en prisión norteamericana se sintiera protegido de la propia policía mexicana:

Había venido, había sufrido, ¿para qué? ¿Qué ganaba? ¿Qué otra cosa sino el vacío y la desesperación llevaba en las manos? ¿Para qué, des-

¹⁷ Luis Spota, *op.cit.*, pp. 203-204.

pués de todo, venía a Texas toda esa mexicanada? ¿Dónde estaban los cerros de dólares que entrevió al emprender la aventura? ¿Sólo conservaba de todos esos meses, recuerdos físicos: cicatrices que podrían fijar el itinerario de su experiencia?

Iba ahora de regreso: apaleado, insultado, explotado. ¿Había servido de algo su hambre? ¿Y todavía allí en ese mismo camión, había quien ansiara escapar para volver a Texas, a algo de lo que aún no salía!¹⁸

¿Y la visión de las mujeres mexicanas cuya familia entera se encontraba cada día entre uno y otro lado de la frontera? De esas familias en las que todo había empezado por el abuelo y entre la descendencia podían contarse historias de los que “la hicieron” o “no la hicieron” y el resentimiento de las que a pesar de su ambición y disciplina, de cambiarse el nombre de Margarita en Chihuahua y “Margie” en El Paso, de quien no hablaba español para no ser tratada como mexicana, pocha o chicana, a final de cuentas debía regresar a México cada día para trabajar en la maquila. ¿De qué se trataba? ¿De cuestión de suerte?:

(...) ¿y de qué le había servido?, parada allí en la frontera, esperando pasar entre este margallate de la manifestación que todo lo había interrumpido, ansiosa por largarse de México cada noche, aburrida de cruzar pa Juárez todas las mañanas entre armazones de fierro, cementerios de rascacielos a medio construir por la mala suerte repetida de México: se acabó la lana, llegó la crisis, entamaron al empresario, al funcionario, al mero mero, y ni así se acaba la corrupción, jodido país, chingado país, desesperado país como una rata sobre una noria, haciéndose la ilusión de que camina pero nunca cambia de lugar pero ni modo, allí estaba su chamba y en su chamba ella era buena, ella se conocía de pe a pa el trabajo en serie del ensamblaje (...)¹⁹

¹⁸ *Ibid.*, pp. 233-234.

¹⁹ Carlos Fuentes, *op. cit.*, pp. 259-260.

¿Qué entienden los autores sobre la “mexicanidad”, cómo la construyen, cómo la representan? ¿Cómo influyen las clases sociales? ¿Hay más privilegios? ¿Por qué a pesar de la diferencia de 47 años entre las dos novelas tanto Spota como Fuentes hacen hincapié en lo “criollito” o “güerito” del protagonista en oposición a los rasgos indígenas de sus compañeros? Tal vez porque ninguno escapa al coloquial “como te ven te tratan”. En *La frontera de cristal* durante el vuelo en primera clase a Nueva York, Leonardo Barroso, magnate en la exportación de servicios en la relación bilateral México-Estados Unidos comenta:

— ¿Por qué todos tan prietos, tan de a tiro nacos?

— Son la mayoría, don Leonardo. El país no da para más.

— Pues a ver si me buscan uno por lo menos con más cara de gente decente, más criollito, pues, me lleva. Es el primer viaje a Nueva York.

¿Qué clase de impresión vamos a hacer, compañero?²⁰

Y es que pese al orgullo de sus exitosas gestiones internacionales “admitió que le molestaba ver el paso por la primera clase de tanto prieto con sombrero de paja laqueada, y por eso dejó de mirarlos. (...) Era un poco irritante pagar primera clase y tener que soportar el paso de gente mal vestida, mal lavada...”²¹ Sólo un trabajador, en lo particular, merecía su atención: no llevaba sombrero e iba preparado para el clima frío neoyorquino, en realidad resultó sorprendente que fuese uno de los prestadores de servicios; él era distinto a todos, de porte diferente; de hecho “(...) deseó que todos fueran como este muchacho obrero pero con cara de gente decente, con facciones finas pero un mostachón como de mariachi bien dotado y, caray, menos moreno que el propio Leonardo Barroso”.²²

²⁰ Carlos Fuentes, *op. cit.*, pp. 193-194.

²¹ *Ibid.*, p. 190.

²² *Ibidem.*

En el caso de Spota, el autor tampoco escapa a la diferencia de imagen entre los mismos coterráneos, una de las escenas más significativas respecto al modo en que luce la mayoría de los mexicanos, se da bien entrada la novela, en uno de los campos donde un méxico-texano está por contratar personal:

Más de treinta mexicanos en fila y Paván avanzando hasta el extremo.
—¡A la cola!— gritaron algunos de aquel rebaño desarrapado y miserable. Hombres todos ellos prietos y jóvenes, bien o mal vestidos, de mezclilla, kaki, o paño viejísimo y desteñado.²³

Se nos presenta una apariencia general, estereotipada de los mexicanos; sin embargo en el caso de Paván es diferente, no pertenece a la mayoría, destaca por sus facciones y al igual que en el caso de Lisandro, es su pasaporte para poder ser considerado por el sexo opuesto en Norteamérica, para no pasar desapercibido en las contrataciones. . . :

Paván preguntó:

— ¿Cómo te llamas, paisa?

— Inocencio Gómez. Del puritito Jalisco. ¿Y tú?

— Paván, de México.

— ¿Chilango, eh? No pareces gente de trabajo. Hasta creía que tú también eras “bolillo” por güerito.²⁴

Spota, mediante la constante adjetivación emitida tanto por los mexicanos como por los norteamericanos respecto a su visión de los unos con los otros, crea a lo largo de su novela un ambiente opresivo que sirve de encuadre a los estereotipos de ambas nacionalidades. Los Estados Unidos en realidad se circunscriben a la experiencia texana y ésta a unas cuantas localidades cerradas, campos de cultivo en Brownsville, Corpus Christi y Raymondville, entre otras.

²³ Luis Spota, *op. cit.*, p. 200.

²⁴ *Ibid.*, p. 203.

Los personajes se saben miembros del más bajo peldaño de la escala social y de manera constante se comparan frente a otras etnias, en particular con el grupo afroamericano. Saben, además, que cada uno de ellos pierde identidad en la medida que su nombre no dice nada, no se trata de personas con “green card” y número de seguro social, sino que su valor radica en la fuerza laboral que ejercen como grupo, en la sumisión, obediencia y disponibilidad, y que cualquier contrariedad a las reglas no escritas significaría su deportación y sustitución por alguno de un ejército de espaldas mojadas siempre dispuesto a aceptar lo despreciado por alguien:

Lupe, Luis, Paván sintieronse repentinamente desconfiados. Advertían que ya no eran como antes, que no volverían a serlo. Experimentaban la permanente sensación de creerse observados, analizados por todos. Si alguien les enfrentaba el rostro, apresuraban el paso y torcían en la primera esquina. Si de lejos avistaban a un policía, desandaban en rodeo para evitarlo. (...)

“Si tuviéramos los cochinos papeles sería diferente”, se dijo. En efecto, lo sería para él, para Luis y Lupe; para ciento cincuenta o doscientos mil mexicanos ilegales en Texas. Más, ¿dónde conseguirlos? Este no era su problema máximo, sino que ya estaba allí, en Texas, al margen de la ley; dentro de la mano inexorable de esa ley.

Los papeles. Ser de otro modo. Poder pisar fuerte. Entrar a los cafés, a los cines. Pedirle, incluso, la lumbre a un policía para encender un cigarro y hablar con él sobre el tiempo y las cosechas. No sobre las muchachas que pasaban, como con los de México. Porque *aquí* eso era penado y daría ocasión a unas vacaciones en la cárcel. Y si el policía preguntaba: “¿Quién eres? ¿Dónde trabajas?” mostrarle su carnet del Seguro Social que lo acreditaba como trabajador reconocido que paga cuotas, que recibe atención médica si enferma.²⁵

Por una parte nos encontramos con su autovisualización como grupo de ilegales, pero por otra con la manera en que son

²⁵ Luis Spota, *op.cit.*, pp. 41-42.

considerados por los norteamericanos, el valor que se les da por su desempeño laboral: “— Si cuatro semanas más querer trabajo, vengan aquí. Gustarme los mexicanos. Gente buena, ustedes. Blancos y cochinos negros demasiado dólares, comen mucho, trabajan poco. ¡No servir!”.²⁶

A lo largo de la obra se filtra un razonamiento que se acepta como válido tanto por los mexicanos como por los propios norteamericanos: que el “mojado” es mejor esclavo y menos exigente que los blancos o los negros. En una de las conversaciones que tuvo Paván con Chebo quedó claro que todos en aquella localidad texana hablaban español y ello debido al origen; sólo hablaban también el inglés los trabajadores de la gasolina y el contratista que era méxico-americano:

— Entonces, ¿puros mojados?

— Ni más ni menos. Todos los somos. ¿verdad? Aquí siempre hay trabajo para los que tengan ganas de encontrarlo. Trabajo y dinero. Nosotros, los “chicanos”, nunca venimos para irnos con nuestros propios honores. Venimos y nos quedamos. Y nos ofrecen qué hacer. Somos mejores, más aguantadores y menos melindrosos que los gringos o que los negros. Los patrones tienen buen colmillo y lo saben y nos buscan...²⁷

A lo largo de tres grandes secciones con 17 apartados también subdivididos, en un tiempo que se antoja inagotable pero que en realidad son tan sólo ocho meses, una y otra vez se pone de manifiesto que enfrentarse al “Otro”, no es únicamente a los norteamericanos rubios, sino esa otra alteridad del norteamericano con orígenes mexicanos, pero que no siente la menor empatía por los recién llegados ni puede ni quiere identificarse con ellos. ¿Qué une, entonces? Las ligas emocionales respecto a uno u otro país con respecto a la frontera. La “alteridad” que sacude es simplemente el eslabón que intermedia entre la mano de obra trabajadora y los dueños de los

²⁶ *Ibid.*, p. 46.

²⁷ *Ibid.*, pp. 112-113.

sembradíos. Individuos con un español arcaico que les viene de sus abuelos pero que al haberse asimilado al nuevo territorio hablan el inglés como lengua madre.

La opresión constante es no sólo del recién llegado, sino la participación que permite Spota a su lector para testificar la realidad de un grupo que pese a ser norteamericano continúa y continuará, de generación en generación con su fenotipo no aceptado por el grupo mayoritario, puesto que es sinónimo de mexicanidad y por lo tanto corrupción: la ecuación simplificada que producen los estereotipos. Por ello, en el pensamiento de Paván al inicio de la novela, al saberse del otro lado de la frontera y compararse con los otros se dice:

¿Comprendes cómo no será fácil? —segúan diciéndole sus meditaciones—. Andas ya desde anoche a salto de mata. Vivirás para adentro, doblado dentro de tu cuerpo. No habrá mano abierta de amigo, sino puño cerrado para golpearte si no cumples. ¿Has visto que eres mexicano, greaser; que no sólo es el gringo tu enemigo sino también los que llevan la sangre de tu raza? Estos, los más implacables...²⁸

Y según avanza la novela y nuestro personaje con el grupo de amigos van de un campo de cultivo a otro, conociendo a diferentes contratistas, simplifican más las conclusiones respecto a las personas que tratan, como “los que tienen la sangre de uno pero nacieron en Estados Unidos”: “—¿Viste a Mascorro? Igual que el gringo: hipócrita. Esos son los peores. Lamen los pies del patrón y te dan de patadas, aunque sean tan mexicanos como tú, tan indios como uno. Cuídate de él y de sus chismarajos...”,²⁹ o bien la apreciación hecha a la comunidad “El Cielo”: “—En El Cielo se vive mejor sin mexicanos —comentó Paván, pensando en los sitios donde habían trabajado, y donde sus peores enemigos habían sido las gentes de su sangre, de su raza, de su idioma y color”.³⁰

²⁸ Luis Spota, *op.cit.*, p. 41.

²⁹ *Ibid.*, p. 53.

³⁰ *Ibid.*, p. 191.

La experiencia con los México-americanos desconcierta porque el migrante esperaría en un primer momento tratar con un paisano, con un coterráneo por el aspecto físico que presentan; sin embargo, es el primer enfrentamiento con la alteridad: costumbres y lengua inglesa se unen para demostrar que son otros:

(...) ¡Como fueran, doce dólares a la semana siempre son buenos para un mestizo de dos países con indios!

— ¿Es usted mexicano también? —investigó Paván.

— ¡Oh, no! Americano. Nací en *Pharr*.

El acento pretendía ser yanqui y no resultaba más que un ruido nasal.

— Mis viejos nacieron en México. Pero yo no; yo nací aquí, en los *States*. Soy ciudadano del Sur.³¹

En algunos casos se alude a la combinación del inglés y el español para expresarse, a la nula empatía por los recién llegados y a la violencia que puede esperarse de ellos así se trate de una mujer; de hecho la imagen resulta vivida por la ausencia de compasión o ternura:

En menos de un minuto se formó una apretada aglomeración de gentes, que hacían comentarios en español, en inglés.

— Es un mojado; no tiene importancia.

Un hombre y una mujer —ella tenía todos los dientes de enfrente forrados de oro— comentaron al pasar: hablaban un mal inglés mezclado con un peor español:

— Miralo nomás... Tratando de pasarse y sin papeles.

— Así son todos esos mexicanos —remachó el hombre.

— ¡Que le peguen! ¡*More, more!* —decía ella, prieta y violenta, cuando la cachiporra caía y subía para de nuevo volver a caer.³²

³¹ *Ibid.*, p. 48.

³² *Ibid.*, p. 148.

Es en el cuento “Las amigas” dentro de *La frontera de cristal*, donde mejor puede apreciarse la relación entre mexicano-americanos con mexicanos:

Muchos vinieron a trabajar a las empacadoras, algunos documentados, otros no, pero todos sumamente apreciados por su gran habilidad manual en cortar y empacar la carne. (...) la gran familia formada por los trabajadores, casi todos provenientes de Guerrero, todos ellos ligados entre sí por parentesco, afecto, solidaridad y a veces nombres compartidos. Se ayudaban mucho, eran como una gran familia, organizaban fiestas y como todas las familias, reñían. Una noche hubo pleitos y dos muertos. La policía no se anduvo por las ramas. Los asesinos eran cuatro, uno de ellos se llamaba Pérez, tomaron a cuatro Pérez, los acusaron, ellos casi no hablaban inglés, no se pudieron explicar (...) ³³

Con lo que el autor pone de manifiesto uno de los grandes problemas que han vivido los migrantes mexicanos en Estados Unidos: ser acusados injustamente y no poder defenderse por no dominar el inglés. Hay, no obstante, otra situación vivida por los nacidos allá pero de antepasados mexicanos, como ocurrió en los motines del pachuquismo, donde a los pachucos se les acusaba de armar disturbios y asesinar; no importaba que ellos hablaran el inglés e intentaran defenderse, el puro hecho de tener apellidos mexicanos y “ser descendientes de aztecas” revelaba el grado de crueldad al que podían llegar. ³⁴

En “Las amigas”, el abogado Archibald no da crédito a lo injusto de las acusaciones y pregunta a su clienta:

³³ Carlos Fuentes, *op.cit.*, p. 166.

³⁴ Conviene recordar el caso de “Sleepy Lagoon” durante el pachuquismo en California. Hubo una fiesta en la que los invitados eran mexicano-americanos, hubo un pleito callejero y un miembro de la pandilla de la calle 38 resultó golpeado. Al día siguiente se encontró el cadáver de José Díaz y se culpó y metió a la cárcel a dicha pandilla. Carey McWilliams (periodista y abogado) organizó un comité de defensa para los implicados; se les acusó de comunistas y se les hostigó, pero en 1944 se ganó el caso por falta de pruebas.

Pero, ¿por qué delataron injustamente unos mexicanos a otros?

— Los que llegan primero no quieren a los que vienen detrás. A veces, somos injustos entre nosotros mismos. No nos basta que otros nos maltraten.

— Creía que eran como una gran familia.

— En las familias ocurren las peores cosas, señor.³⁵

Existe una tercera consideración en cuanto a la visualización de la otredad que los dos autores consideran en sus novelas, y es que tampoco se salva de ser estereotipado el grupo mayoritario y de poder, es decir los norteamericanos. No se puede confiar en ellos. Spota los representa en tal forma que en cierto sentido justifica el que los mexicanos lleguen a mostrar la parte más primitiva de su ser, que quieran robar y matar, pues a ello se les orilla. La ética protestante se observa en el celo por el trabajo: “El gringo no es como tú, como los hombres de tu tierra: es duro. Trabajas y comes. No trabajas y te mueres de hambre”.³⁶

En un pasaje verdaderamente irónico, Spota habla de una comunidad agrícola denominada El Cielo, donde Paván y sus amigos se sintieron en el verdadero paraíso y ello, por paradójico que resulte, obedece al trato recibido en otros campos de cultivo:

El patrón era duro como todos, pero no cruel. Ni los llamaba hijos de perra ni cosas por el estilo. Cuidaba mucho sus palabras y el nombre de Dios no se le caía de los labios. Si acaso, animales, burros, o bestias, pero todo con buenas palabras. Y cuando su enojo era mayor: ¡mexicanos! Se les pagaba puntualmente y la comida era limpia.³⁷

A lo largo de la novela se emplea un tono *in crescendo* para referirse a los casos más salvajes de tortura de los norteamericanos

³⁵ Carlos Fuentes, *op.cit.*, p. 167.

³⁶ Luis Spota, *op.cit.*, p. 141.

³⁷ *Ibid.*, p. 190.

contra los mexicanos, uno de los más temidos personajes del Sur es Simón Donaghue, miembro del Ku-Klux-Klan, en quien se observa el más exacerbado racismo. Se cuenta que en una ocasión un mexicano trató de defenderse por haber sido pateado en el trasero:

El "paisano" se tragó su coraje, hasta esa noche, cuando buscó al capataz y quiso meterle un destornillador en el estómago. Le falló el primer golpe y soltó el fierro. Luego consiguió golpearlo con el puño, pero el gringo pudo más que él. Le pegó hasta dejarlo como a un Cristo. Se hizo el gran escándalo. Aunque el americano estaba medio matando al otro, ninguno se atrevió a meterse.³⁸

Podemos percibir en el mismo pasaje el tono hiperbólico de la imagen crítica y este recurso empleado por Spota de que a los mexicanos se les orilla a actuar como criminales, pues en el momento del oprobio matutino el trabajador no reaccionó, sino hasta después y a traición, en la noche y con la intención de clavarle un instrumento punzo cortante.

Casi al final de la novela, mientras Paván se encuentra en prisión, recibe la visita de un sacerdote que trata de persuadirlo de que en Texas la comunidad es temerosa de Dios, asiste a la iglesia de manera periódica y sus gracias son repartidas entre todos. Los patronos son razonables y si actúan en la forma que lo hacen es porque los mexicanos se lo merecen. Con esta escena Spota muestra la diametralidad de pensamientos entre una y otra cultura:

Tú conoces la raza: es pendenciera, rebelde, mala en una palabra. Y el patrón tiene que ser, como te digo, enérgico y recto, pues de otro modo, los paisanos se crecerían demasiado y harían estupideces. ¡Ellos saben lo que hacen! Además, ten en cuenta que los *mojados* tampoco valen un comino...³⁹

³⁸ Luis Spota, *op.cit.*, p. 109.

³⁹ *Ibid.*, p. 230.

Fuentes, por su parte, realza la dignidad de los personajes mexicanos ante las más desagradables provocaciones norteamericanas; además del toque humorístico que imprime aún en las situaciones más solemnes. En “Las amigas”, por ejemplo, Josefina (una México-norteamericana) entra a prestar servicios de limpieza en casa de *Miss Amy Dunbar* quien debido a su carácter insoportable no ha sido capaz de que le dure ninguna trabajadora doméstica; de hecho al ser de Nueva Orleans tiene los aires de grandeza del viejo Sur y pretende que su servidumbre sea negra, pero las negras de Chicago (que es donde ahora vive) se han puesto de acuerdo para no trabajar con ella. Su sobrino Archibald (abogado del mexicano que ha sido encerrado injustamente) recomienda a Josefina:

— Hemos encontrado a una señora mexicana dispuesta a trabajar con usted.

— Tienen fama de holgazanes.

— No es cierto. Es un estereotipo.

— Te prohíbo que toques mis clichés, sobrino. Son el escudo de mis prejuicios. Y los prejuicios, como la palabra lo indica, son necesarios para tener juicios. Buen juicio. Mis convicciones son definidas, arraigadas e inmovibles. Nadie me las va a cambiar a estas alturas.

(...)

— Los mexicanos son holgazanes.

— Haga una prueba. Es gente servicial, acostumbrada a obedecer.⁴⁰

Durante la trama nos enteramos de que *Miss Dunbar* espía a Josefina, le pone trampas como para inducirla a curiosear entre sus cosas o robarle, pero nada funciona, incluso los momentos en que dialoga con la sirvienta y le hace comentarios rudos:

— ¿Sabes por qué estoy convencida que Jesús me ama? —dijo *Miss Amy* subiéndose las cobijas hasta el mentón (...)

— Porque usted es muy buena, señorita.

⁴⁰ Carlos Fuentes, *op.cit.*, p. 165.

— No, estúpida, porque me hizo blanca, ésa es la prueba de que Dios me quiere.

— Como usted mande, señorita.

¿Nunca iba a responderle la mexicana? ¿Nunca se iba a enfadar con ella?⁴¹

Otra temática es la asimetría en la paridad peso-dólar y la manera en que se elabora un constructo imaginario de la multiplicación en México, pero que durante la estancia en territorio extranjero y de acuerdo a los estándares de vida allá se convierte en nada. Ante el exceso de oferta por parte de los trabajadores mexicanos, los norteamericanos pueden ofrecer cada vez menos porque saben que para las vacantes siempre habrá alguien dispuesto a ocuparlas. En los migrantes esto causa el desencanto de saberse en el peldaño más bajo de la sociedad, en cómo es regateado su trabajo so pretexto de no delatarlos ante la migra:

¿Cómo no huir, temer, recelar, desconfiar? “Te pueden pescar”, empezaron a hablarle sus pensamientos (...) “Te pueden pescar en cualquier momento. A los *mojados*, no los quieren cuando andan, como tú, por los caminos. Si tuvieras ya un trabajo sería distinto. La patrulla pararía junto a ti. Quizá hasta sonriera, porque estabas ayudando a la cosecha; recogiendo tomates, el repollo, las naranjas, el algodón que necesitan los granjeros. Nada te haría mientras seas útil. Pero ellos, los patrulleros, no permitirán que vagues por los campos. Te pescarán porque no eres carne de surco, porque no representan tus brazos ni tus veintes años un factor de producción. Consigue ese trabajo, consíguelo. Necesitas producir un dólar si deseas permanecer y ganar cinco centavos. El *Border Patrol* tiene mil ojos, un millón de ojos. Estarás siempre en su garra, mientras sigas así, caminando, caminando. Quieres cien dólares –trescientas horas de sudor– para ir al norte. ¿No dijiste que sería fácil conseguirlos? Ahora depende de ti, de tu fuerza y de tu resistencia. Te acecharán y no podrás defenderte; tendrás que ser humilde. (...)”⁴²

⁴¹ *Ibid.*, p. 173.

⁴² Luis Spota, *op.cit.*, p. 41.

En otros casos resulta muy claro desde el momento de la contratación lo que por productividad debe entenderse, un mano a mano entre quien trabaja y quien paga, aunque una vez más el sesgo sea injusto respecto a la paga que reciben los oriundos de Norteamérica: “—Pago —el patrón entonó la voz para que todos oyeran— para que trabajen. Cada dólar que les doy será a cambio de cien centavos de provecho. Al que no esté conforme, se le dará la liquidación y podrá irse”.⁴³ Lo interesante es que, a pesar de esta situación, para miles de trabajadores mexicanos vale la pena lanzarse a la aventura migrante debido a que lo ganado allá y enviado a México en remesas, supera con creces el ingreso que cualquiera de ellos podría tener viviendo aquí.

El fenómeno resulta complejo en tanto son múltiples las comunidades expulsoras mexicanas que se han visto beneficiadas con tales prácticas: Guanajuato, Jalisco, Zacatecas, Michoacán... No puede hablarse de una calidad de vida para el migrante en sí debido a que ganan en dólares y sus gastos al permanecer en los Estados Unidos deben ser en la misma moneda; el esfuerzo que deben hacer por no excederse en sus gastos cotidianos y juntar lo suficiente para enviar a sus hogares es enorme, orgullo para muchos connacionales y alivio en la economía nacional.⁴⁴

En Fuentes se da por sentado el beneficio económico del trabajador migrante, y su manera de abordar la temática puede ser tanto seria como jubilosa. En *La frontera de cristal* se cuestiona el desempeño de los gobiernos mexicanos y la manera en que han venido afectando a la población que se ha visto en la necesidad de cambiar sus planes de vida y aceptar empleos de servicio en los Estados Unidos que de otra manera

⁴³ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁴ Durante el salinato el programa “Solidaridad” resultó clave para que en muchas comunidades rurales y expulsoras pudieran llevarse a cabo obras de alumbrado, drenaje y pavimentación, ello fue posible gracias al apoyo de las remesas de la comunidad migrante en un fondo común con dicho programa.

no habría aceptado. Pongamos por caso a las trabajadoras de la maquila en “Malintzin de las maquilas”, donde a pesar de lo robotizado de su desempeño, no están obnubiladas como para perder consciencia y saber que jamás podrán ascender, que todos los movimientos en su empleo son laterales. Conscientes están además de su papel como “jefecitas de familia”, donde son ellas las del empleo seguro y los papeles con el hombre se invierten pues en algunos casos, al estar él desempleado debe quedarse a cuidar a los hijos y atender el hogar; dicha situación se conoce como “el famullo”. En “La raya del olvido” el tono es también serio, se habla de las diferentes generaciones de la familia Barroso y como ésta se escinde poniendo al descubierto las posibilidades que existen para los migrantes, desde quien es considerado izquierdoso y “looser” como Emiliano hasta el exitoso “self-made man” que es su hermano Leonardo. La descendencia del primero, pese a vivir de hijo en los Estados Unidos no ha pasado de servicios como preparar burritos en Taco Bell o ser dependiente en Woolworth.

Pese al tono serio y hasta sarcástico utilizado por Fuentes en el tratamiento a sus personajes, también da el tono humorístico y sorprendente. El migrante es la encarnación de la caricatura estereotipada (el indígena del jorongo durmiendo contra un sahuaro) y el autor le insufla vida, le concede narrar su historia y demostrar que él se la ha pasado muy agradablemente en su ocupación casi robotizada. En el cuento “El despojo”, el gran chef mexicano Dionisio “Baco” Rangel de manera regular hace dos giras al año en Universidades norteamericanas para enseñar a los *gourmets*; su idea es reconquistar el territorio mexicano perdido en 1848 pero esta vez por medio del paladar. Un día, durante una de sus andanzas ve algo que le sorprende:

Se detuvo en su carrera frente a un aparador de la American Express. Un manequí (*sic*) representando a un mexicano típico dormía la siesta apoyado contra un nopal, protegido por su sombrero ancho, vestido de peón, con huaraches. El clisé indignó a Dionisio, entró violentamente a la

agencia de viajes, sacudió al manequí (*sic*) pero el manequí (*sic*) no era de palo, era de carne y hueso, y exclamó, "Vóytelas, ya ni dormir lo dejan a uno".

Los empleados gritaron, protestaron, deja en paz al pi-ón, déjalo hacer su trabajo, estamos promocionando a México, pero Dionisio lo arrastró fuera de la agencia, lo tomó de los hombros, lo agitó, le preguntó quién era, qué hacía allí, y el modelo mexicano (o mexicano modelo) se disculpó respetuosamente.

— No está usted para saberlo, pero llevo diez años perdido aquí...

— ¿Qué dices? ¿Diez qué? ¿Qué qué?

— Diez años, jefecito. Entré un día y me perdí en los vericuetos aquí, ya no salí más, y como aquí me contratan para dormir siestas en aparadores, y si no hay chamba puedo colarme y dormir a gusto en colchones o camas de playa, comida sobra, la abandonan, la tiran, viera usted...⁴⁵

El encuentro entre Dionisio y su "alter ego naco" (según lo considera), nos pone de manifiesto que el primero quiere realizar una misión salvífica con alguien que en realidad se ha sentido muy a gusto en el país del norte y que si entró a él fue por mera casualidad, pero también nos deja ver que Dionisio, pese al descubrimiento cultural que hace de la relación entre comunidad y alimentos (motivo de su desencanto con los Estados Unidos), también considera que si los territorios del suroeste norteamericano que los dos están recorriendo les gusta es porque literalmente "el hombre blanco" ha metido mano:

— ¿A dónde vamos, jefe? ¿No me saque de aquí! ¿No se da cuenta de lo que nos cuesta entrar a Gringolandia? ¿Yo no quiero regresarme a Guerrero!

— Entiende una cosa. Yo no tengo prejuicios.

— Es que a mí me gusta todo esto, el shopping donde vivo, la tele, la abundancia, los edificios altos.

— Ya sé.

— ¿Qué, patrón, usted qué sabe?

⁴⁵ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 97.

- Todo esto que vemos no existiría si los gringos no nos despojan de estas tierras. En manos de mexicanos esto sería un gran erial.
- En manos de mexicanos...
- Un gran desierto, esto sería un gran desierto, de California a Texas. Te lo digo para que no me creas injusto.
- Sí, jefe.⁴⁶

Una última temática abordada en *La frontera de cristal* y en *Murieron a mitad del río*, es la relación con las anglosajonas. Las “güeras” toman la iniciativa, sólo que en el caso de Luis Spota las mujeres de piel blanca son las tremendamente codiciadas por todos los migrantes que no pueden aspirar a poseerlas (el único fue Paván y ya está dicho que él era físicamente diferente al resto de sus compañeros). En general las mujeres que aparecen en su obra están estereotipadas como las “malas” pues son prostitutas de cantinas; incluso la mujer del capataz es su querida, la conoció en un prostíbulo y tiene el pelo rojo, con lo cual físicamente se le atribuye un rasgo de maldad. Ella es quien mantiene económicamente a Paván, lo cual genera envidias entre sus coterráneos. Por otra parte, las mujeres mexicanas son morenas, gordas, de mal carácter, ambiciosas, oportunistas y feas, son las esposas de los mexicanos que viven del otro lado y no pierden oportunidad de afectar a los nuevos migrantes exigiendo a sus maridos tarifas determinadas por alojamiento y alimento así como pago por adelantado.

Las relaciones exógenas son casi imposibles, circunscribiéndose a los guetos, incluso en las cantinas y en un ambiente de prostitución resalta a la luz que los límites fronterizos son también culturales y raciales. Así, en ese ambiente los norteamericanos ahí retratados quedan como lo más abyecto y deleznable de la comunidad blanca: territoriales, golpeadores y racistas:

⁴⁶ *Ibid.*, p. 99.

— ¡Miren con quién está! —Su dedo índice, en la punta del brazo poderoso—: ¿Con una muchacha blanca! ¡Un mexicano piojoso con una muchacha texana!

(...)

— Un grasiento con una de nuestras mujeres... Con una blanca...

Los borrachos cerraron más el cerco, feroces las caras, los ojos, los puños, algunos ya armados de botellas.

— ¿Por qué no vas con las negras... o con las mexicanas? ¡Piojoso... hijo de perra!

— ¡Vamos a lincharlo! —gritaron algunos, enardecidos.

Simón se les enfrentó, con los brazos abiertos, demandando paciencia:

— *Take it easy...*! Esto es cosa mia... Yo... lo voy a despellejar como a un gato... ¡Como a un miserable gato mexicano! Para que sepa... que las mujeres blancas —se inclinó para levantar a la prostituta que había tirado al jalarla. La cobijó amorosamente— ...que nuestras mujeres... ¡sólo son para nosotros!⁴⁷

En el caso de Carlos Fuentes el espectro es mucho más amplio, pero aún así no se libra de los estereotipos, por un lado la rubia neoyorquina, Audrey, que usa trenzas (¡cuando una de las características es el sentido práctico en la mujer norteamericana y la tendencia a utilizar el cabello corto!). ¿Qué impresión, sin embargo, podría causar en el cuento “La frontera de cristal” que en plena época navideña, en una fría y nevada escena, en un edificio de cristales, la ejecutiva de publicidad sea representada así? Es alimentar una proyección digna de un cuento de hadas, mitifica a la mujer desconocida y reverbera con las mejores cualidades investidas en los cuentos folclóricos:

La transparencia del cristal fue develando el rostro de ella. La iluminación de la oficina iluminaba la cabeza de la mujer desde atrás, dándole a su cabellera castaña la suavidad y el movimiento de un campo de cereales

⁴⁷ Luis Spota, *op.cit.*, p. 144.

cuyas espigas se enredaban en la bonita trenza rubia que le caía como un cordón por la nuca. Allí en la nuca se concentraba más luz que en el resto de la cabeza. La luz de la nuca mientras ella apartaba la trenza blanca y tierna, destacando la rubia ondulación de cada vello que ascendía desde la espalda, como un manojo de semillas que van a encontrar su tierra, su fertilidad gruesa y sensual en la masa de cabellera trenzada.⁴⁸

Por otra parte hace una comparación entre las mujeres mexicanas y las norteamericanas, pero adornando con el imaginario de un vidrio de por medio, los rayos del sol, la nostalgia, la ilusión y las proyecciones de sus propias necesidades:

La mirada bastó. No esperaba encontrar melancolía en los ojos de una gringa. Le decían que todas eran muy fuertes, muy seguras de sí mismas, muy profesionales, muy puntuales, no que todas las mexicanas fueran débiles, inseguras, improvisadas y tardonas, no, para nada. Lo que pasaba era que una mujer que venía a trabajar los sábados tenía que serlo todo menos melancólica, quizás tierna, quizás amorosa. Eso lo vio claramente Lisandro en la mirada de la mujer. Tenía una pena, tenía un anhelo. Anhelaba. Eso le decía la mirada: —Quiero algo que me falta.⁴⁹

Michelina, por otra parte, pese a la simetría de su rostro y a la cuasi perfección de su físico, no escapa al estereotipo de la mujer morena, sensual y pérfida, en el tripartita papel que desempeña como ahijada, nuera y amante de Leonardo Barroso, el acaudalado mexicano que vive en la frontera y como hombre de negocios puede realizar tratos para llevar a trabajadores documentados: “A ella, para qué más que la verdad, le gustó su padrino. Era un hombre de cincuenta años de edad, veinticinco más que ella (...)”.⁵⁰ La intención de su padrino fue casarla con su hijo apocado, casi anacoreta y con un defecto en la boca (¿labio leporino?) y así fue, pero desde antes él y la

⁴⁸ Carlos Fuentes, *op.cit.*, p. 206.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

nuera se hicieron amantes y con ello se aseguró que el hijo no casadero tuviera esposa y que ella tuviera suficiente riqueza material como para apoyar el estilo de vida de su familia:

Leonardo no estaba borracho. Su horizonte tenía un límite: la frontera con los Estados Unidos. El aire de la noche súbita lo despejó aún más, le aclaró las ideas y la mirada. Manejaba con una mano. Con la otra, apretaba la de Michelina. Le dijo que le apenaba tener que decirlo, pero ella debía comprender que tendría cuanto quisiera, no quería alardear, pero para ella sería todo el dinero, todo el poder, ahora sólo veía el desierto encuerado, pero su vida podía ser como esa ciudad encantada del otro lado de la frontera, torres de oro, palacios de cristal...

Sí, le dijo ella, lo sé, lo acepto.⁵¹

Podemos observar que aquel imaginario con el que partieron los migrantes de *Murieron a mitad* del río se ha transformado en el devenir de ocho meses y ha recreado un México inexistente debido a la nostalgia que tiene lugar una vez iniciada la diáspora:

Comprendió Paván que existía la nostalgia, que ni él mismo estaría a salvo de ella; y fue a acostarse y a pensar. Antes no había tenido ocasión de entender que ese vago sentimiento de arraigo al pasado, a la tierra, a las costumbres y al modo de ser de la que se llama vida anterior, fuera tan fuerte, tan poderoso, tan nocivo en realidad.⁵²

Una vez que Paván es deportado a México y tras algunos días en prisión, hace un balance de los ocho meses ahí transcurridos, algo cambió desde el momento en que junto con sus amigos cruzó el río y ahora que retornaba no era igual, sufrió alguna transformación, algo que tal vez físicamente no era palpable pero sí interiormente y a los norteamericanos los etiquetó con el mismo apelativo:

⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

⁵² Luis Spota, *op. cit.*, p. 75.

Pero ya no era igual. Lo sabía, mientras abandonaba la recta del camino y comenzaba a correr a campo raso, respirando hondamente. No era igual él mismo, aunque el paisaje no hubiese variado en los meses transcurridos. No podía serlo. Dejó de ser José Paván, como los que cruzaron o volvieron antes, desde el minuto mismo en que salvó la mitad del río; en que avanzó el primer paso en el agua ya texana.

No era el mismo. El “otro lado” lo había cambiado. Ahora regresaban siguiendo las huellas de quienes lo antecedieron; sintiendo sus mismos sentimientos de fracaso, dolor y rabia. Pero volvía distinto: murió del otro lado, no en lo físico como Lupe, sino en lo espiritual. Texas, y lo que encerraba, operaron la transformación: regresaba amargado, endurecido, frustrado.

Como un trozo de hierro que no alcanzó a templarse; o que se templó defectuosamente, con fallas irreparables. ¡No, no era el mismo! Su muerte quedó en el agua; y luego, aunque sonara extraño, sobrevino la agonía del hambre, de los campos en que regara sudor y coraje, de los patrones que lo maltrataron. Y después de cincuenta semanas; en el rápido balance, no quedaba nada grato, nada que no fueran las horas de Los Fresnos, con Leslie.

— ¡Gringos, hijos de perra!

Podía decirlo sin que nadie lo golpeará. Lo repitió otra vez.

Luego, sin dejar de correr, estrelló el frasco contra las piedras y vio cómo aquella tierra del *otro lado* —aquella tierra con sangre— se mezclaba con la que aplastaban sus pies.⁵³

En cambio, en *La frontera de cristal*, pese a que son diferentes los tipos de migrantes que se muestran al lector y diferentes las vivencias de frontera y trabajo, observar la historia de José Francisco “Joe Frank”, nos habla de otro tipo de riqueza que nada tiene que ver con los dólares y las cuestiones materiales, se trata de algo intangible pero que puede hacerse tangible y es el poder que da la escritura: rescatar las voces, las historias, la esencia de una identidad:

⁵³ Luis Spota, *op.cit.*, p. 236.

(...) él quería hacerse oír, quería escribir cosas, quería darle voz a todas las historias que oía desde niño, historias de inmigrantes, de ilegales, de pobreza mexicana, de prosperidad yanqui, pero historias sobre todo de familias, ésta era la riqueza del mundo fronterizo, la cantidad de historias insepultas, que se negaban a morir, que andaban sueltas como fantasmas desde California hasta Texas, esperando quién las contara, quién las escribiera. José Francisco se convirtió en coleccionador de historias. (...) y cuando empezó a escribir, a los diecinueve años, le preguntaron y se preguntó, ¿en qué idioma, en inglés o en español?, y primero dijo en algo nuevo, el idioma chicano, y fue cuando se dio cuenta de lo que era, ni mexicano ni norteamericano, era chicano, el idioma se lo reveló, empezó a escribir en español las partes que le salían de su alma mexicana, en inglés las que se le imponían con un ritmo yanqui (...) — Yo no soy mexicano. Yo no soy gringo. Yo soy chicano. No soy gringo en USA y mexicano en México. Soy chicano en todas partes. No tengo que asimilarme a nada. Tengo mi propia historia.⁵⁴

Conclusión

Finalmente, ¿qué plantean los dos autores a 47 años de distancia el uno del otro? Que la relación bilateral México-Estados Unidos es compleja, pero que la migración al otro lado de la frontera obedece primordialmente a las condiciones políticas, sociales y económicas de este país expulsor y que las ilusiones rotas en casa están destinadas a no ser superadas una vez realizado el cruce territorial. Parece que la brecha entre la nostalgia del socorrido “Como México no hay dos” y el enojo por las crisis sexenales no puede ser subsanado. ¿México existe o es una mera ficción? Podría contestarse que su existencia es obvia: hay territorio, Constitución, idioma(s), población... pero el sentido metafórico de esta pregunta cuestiona el papel caricaturesco entre un gobierno y otro. Los autores dejan de lado que en ambas partes de la frontera hay un beneficio

⁵⁴ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 281.

real que sustenta la economía de los dos países. Estados Unidos se vuelve competitivo en sus transacciones comerciales internacionales y en México, las remesas recibidas constituyen junto con la venta del petróleo, uno de los más importantes ingresos nacionales.

La mirada oblicua y visceral de Luis Spota se aclara en cierta forma si tomamos en cuenta que durante su temprana juventud vivió la experiencia de ser un mojado, volver a México y llegar a ser el periodista que fue a una edad temprana. Su novela es testimonial y se concentra en un único tipo de migrante; en el caso de Carlos Fuentes existe una mayor exposición de las paradojas que entraña la relación México-Estados Unidos y también una mayor exposición a las diferentes generaciones de migrantes si tomamos en cuenta la clasificación hecha tanto por Cuéllar como por Álvarez. Los migrantes de Spota cruzan el río Bravo y nunca pasan de Texas; en Fuentes se cruza el cielo en vuelo de primera clase con los documentos en orden y se llega a Nueva York. Tal vez éste sea uno de los elementos más dramáticos entre el encuentro de personajes oriundos de las ciudades más grandes y pobladas del mundo: las ciudades de México y Nueva York, donde en medio de las multitudes y la tecnología, en medio de las oportunidades laborales que pudieran ofrecerse en uno u otro lado de la frontera, la infinita soledad y anonimato de los seres humanos no es mitigada.

Parecerían historias de pesos y centavos, de dólares e ingresos fijos, de denuncia gubernamental, de anécdotas más o menos llamativas o interesantes, pero hay un trasfondo de cuestionamiento por el ser: a dónde se va en la vida va más allá de las fronteras geográficas, es un cruzar nuestros propios límites, reconocer nuestros enojos y nostalgias además de nuestros anhelos. A final de cuentas el ser migrante de México a Estados Unidos es únicamente la oportunidad de reconocer nuestro peregrinar en la Tierra.

Bibliografía

- Connor, Walker. (Editor). *Mexican-Americans in Comparative Perspective*. The Urban Institute Press-Washington, D.C. Estados Unidos, 1985.
- Fuentes, Carlos. *La frontera de cristal. (Una novela en nueve cuentos)*. Alfaguara. México, 1995. pp. 185-212.
- Garza, Rodolfo O. de la. *The Mexican American Experience. An Interdisciplinary Anthology*. University of Texas Press, Austin. USA, 1985.
- Méndez-Ramírez, Hugo. "Estrategias para entrar y salir de la globalización en *La Frontera de Cristal* de Carlos Fuentes" en *Hispanic Review*, vol. 70, núm. 4. Otoño, 2002.
- Morales, Ana María. *Territorios ilimitados: el imaginario y sus metáforas*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. México, 2003.
- Ramírez Grajeda Beatriz (coord.). *De identidades y diferencias. Expresiones de lo imaginario en la cultura y la educación*. Serie Estudios. Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2007.
- Samora, Julián; Vlandel Simmon, Patricia. *A History of the Mexican-American People*. University of Notre Dame Press. Estados Unidos, 1977.
- Spota, Luis. *Murieron a mitad del río*. Grijalbo. México, 1985. (1ª.ed. 1948)
- _____. Tocqueville, Alexis de. *Un perfil de Norteamérica*. FCE. México, 1997.
- _____. Villanueva, Tino. (comp.) *Chicanos. Antología histórica y literaria*. FCE. Colecc. Tierra Firme. México, 1994.

Bibliografía adicional sugerida

- Eco, Umberto. *Interpretación e historia*. Cambridge University Press. USA, 1995.
- García, Canclini Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. México, 1990.
- Maalouf, Amin. *Identidades asesinas*. Alianza Editorial. España, 2001.
- Valenzuela Arce, José Manuel. *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*. El Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés Editores. México, 2000.
- Villoro, Luis. "Sobre la identidad de los pueblos" en Ruiz, Ramón Eduardo; Ruiz, Olivia Teresa. (eds.) *Reflexiones sobre la identidad de los pueblos*. El Colegio de la Frontera Norte. México, 1996.

Jaisab, el usurpador

Jaime Sabines nació en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, el 25 de marzo de 1926. Es hijo del mayor Julio Sabines, de ascendencia libanesa, y de doña Luz Gutiérrez.

Su padre, por mera casualidad, nació en una población del estado de Tabasco, de donde se lo llevaron a Cuba, sede de los Sabines emigrantes, y de ahí al Líbano, donde vivió los primeros catorce años de su vida, al cabo de los cuales volvió a la isla caribeña y de ahí a México. Participó en la Revolución y, al llegar a Chiapas, había alcanzado ya el grado de capitán de las fuerzas carrancistas. Por su parte, Doña Luz pertenecía a la alta sociedad chiapaneca de su tiempo. Es hija de Joaquín Miguel Gutiérrez, jurista y dirigente liberal que fue gobernador del estado en cuyo honor la capital, Tuxtla, lleva su apellido.

El origen libanés del mayor Sabines se manifestó en la vida cotidiana, sobre todo en la comida –le enseñó a su esposa

* Departamento de Humanidades, UAM-A. Este ensayo biográfico es la ampliación de otro originalmente publicado con el título “Jaime Sabines”, en la revista *Papel de literatura*, núm. 11, México. CONACULTA-INBA, 1996. Para su realización fue fundamental el archivo hemerográfico que sobre el poeta existe en el Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura, del Instituto Nacional de Bellas Artes.

a cocinar el kipe, los alambres, el pan árabe— y en las lecturas. Jaime reconoce haber aprendido de su padre lo que es la fortaleza y la sensibilidad. Aunque era hombre brusco y trabajador, supo infundir en sus hijos el gusto por la literatura. Solía leerles, como parte de una tradición en la que él mismo fue educado, *Las mil y una noches*, que conocía casi de memoria. Hábil lector, intrigaba a sus escuchas, entre los que se encontraban otros niños amigos de sus hijos, suspendiendo las historias en momentos culminantes para rematarlas al día siguiente.

Su madre le heredó a Sabines el orgullo de ser humano y digno. Jaime la recuerda como una mujer “generosa y enérgica, espléndida y frutal”, siempre asombrada y despierta ante los progresos del hombre, sabía para qué servían las cosas y por eso les sacaba el mayor provecho. Era una ama de casa con ideas liberales, educada en la exquisitez de su época: tocaba el violín.

Jaime Sabines Gutiérrez consideraba haber tenido una infancia sencilla y común, como la de cualquier niño de su tiempo. Estudió la primaria en su ciudad natal. Los cursos transcurrían sin ninguna novedad, hasta que en sexto año estuvo a punto de reprobado porque durante la horas de clases prefería irse de pinta al río Sabinal, donde se quedaba jugando hasta la hora en que debía salir de la escuela. Afortunadamente la llegada del primer avión trimotor a Chiapas lo salvó, circunstancialmente, de repetir el sexto grado. Sucede que su hermano Jorge, tres años mayor que él, le avisó de la llegada de la novedosa máquina y le propuso que fueran a verla. En el camino se encontraron a un compañero de Jaime, quien le preguntó qué pasaba con él, los exámenes finales terminaban ese día. Jorge descubrió las pintas de su hermano menor, “el Chuncio”—como le decía su mamá— y decidió acusarlo con su padre, no sin antes ir a ver el trimotor aquel. Al enterarse del engaño, el padre sólo dijo: “Agarra tu cuaderno y tu lápiz y te vas a la escuela. Si no me traes el certificado de primaria

te vas a entender conmigo." Para buena fortuna de Jaime, y en virtud de que antes del desliz había sido un buen alumno, su maestro le permitió presentar los exámenes con los niños del turno vespertino. Fue así como pudo concluir la primaria.

A lo largo de su infancia y adolescencia Sabines fue un gran recitador. Su madre solía llevarlo a las reuniones con sus amigas y ponerlo a declamar. Su fama creció hasta que llegó a convertirse en el orador oficial de su escuela, condición que muchas veces le resultó un fardo pues en el momento más inoportuno, mientras estaba a gusto con alguna noviecita, no faltaba la ocurrencia: ¡Que declame Jaime! Esta situación iría marcando su espíritu al grado de hacerlo aborrecer el arte de la memorización, hasta que, con los años, encontró una explicación filosófica para el olvido: recónditamente supo que olvidar es sobrevivir. Aun así, fue un gran cultivador de la memoria: sabía entero *El declamador sin maestro*, que contenía ciento catorce poemas, y del libro de historia de tercer año conocía todos los nombres de los reyes chichimecas, que enlistaba a las amigas de su madre.

Durante un breve lapso, tras venderse el rancho que el padre de Sabines tenía a las afueras de Tuxtla, del que buenos recuerdos familiares guardaba el poeta, la familia viaja a vivir a la Ciudad de México, donde Jaime estudia durante dos meses la secundaria, pero de inmediato vuelven a Chiapas, a Tapachula, donde completa el primer año de secundaria. Regresan a Tuxtla, ahí el poeta se inscribe en el Instituto de Ciencias y Artes, en el que estudiaría hasta finalizar su bachillerato.

Sus primeros versos los escribió, un poco por obligación, a los catorce o quince años. Su hermano Jorge deseaba participar en un concurso de poesía que organizaba el Instituto con motivo del día del maestro, pero debido a su edad y por no ser alumno de la escuela no lo podía hacer. Entonces le propuso a su hermano que mandara con su nombre ese par de cuartillas. Jaime se resistía ante aquella usurpación; sin embargo, ante la insistencia de toda la familia, accedió y las firmó con el

pseudónimo de Jaisab. El trabajo resultó ganador. El poeta coludido recibió el premio, por lo que se sintió obligado, a partir de ese momento, a escribir.

Más que anhelar ser poeta, Sabines se propuso serlo. Fue durante la preparatoria cuando publicó sus primeros poemas en el periódico de la escuela llamado *El Estudiante*. Algunos de ellos están en su primer libro, *Horas*. No obstante, reconoce que la mayoría de lo escrito en esa época eran versos de principiante, como lo dejan ver —dice— los mismos títulos: “A la bandera”, “A mi madre”, “Primavera”, “Introspección”, poemas a las novias. Sabines llegó a ser director de este periódico, que alguna vez lo consideró un futuro valor de las letras chiapanecas. Ya como director, publicó en la página poética una selección de escritores de su preferencia: Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, León Felipe, Antonio Espina, Federico García Lorca, Manuel y Antonio Machado.

Ser poeta es un destino

En 1945 viaja a la ciudad de México para estudiar medicina, decisión en la que ejerció gran influencia su maestro de botánica y zoología de la preparatoria, así como el deseo de sus padres de tener un médico en casa. Pero su concepto romántico de la medicina —quería inventar medicamentos— desapareció en los primeros meses en que estuvo en el antiguo edificio de la Inquisición, en la Plaza de Santo Domingo, en el centro histórico, edificio sede de la Escuela de Medicina. De pronto se encontró solo, en una ciudad indistinta, indiferente, y se puso a leer con fruición y desvarío. Nació la necesidad de escribir sus angustias. No quería ser médico. El poeta se hizo en ese tiempo en que estuvo en contacto con el dolor humano. Es en este mismo año cuando publica el primer poema que consideró bueno, “Introducción a la muerte”, en la revista *América*, que dirigían Efrén Hernández y Marco Antonio Millán.

Empezó a odiar de modo definitivo su fama como declamador cuando una ocasión su hermano Juan le pidió que fuera al entierro de un tal capitán Zepeda, al que Jaime no había conocido siquiera. Durante el sepelio a alguien se le ocurrió que dijera unas palabras. Inventó no sabe qué mientras íntimamente decía: “¡Al diablo con los chiapanecos que sólo me incitan a quedar en ridículo!” Tiempo después, cuando la poesía era parte inequívoca en su vida, decidió no hacer poesías declamables.

Durante tres años estudió medicina, sobre todo para no defraudar a su padre. Pero al fin un día decidió confesarle que iba a terminar la carrera muy a su pesar, sólo para no desilusionarlo, pero que no pensaba ejercerla. La reacción de su padre sorprendió a Sabines, pues contrario a lo que esperaba, la respuesta fue alentadora e incluso le preguntó por qué había tardado tanto en decidirse.

Jaime regresa a Chiapas, donde permanece un año. Trabaja como vendedor en la Mueblería Sabines, propiedad de su hermano Juan, el mayor de los tres mosqueteros, como solían llamarse cuando eran niños. En 1949 regresa a la ciudad de México e ingresa a la Escuela de Filosofía y Letras, que entonces estaba en Mascarones, en San Cosme. Venía becado por el gobierno de su estado con una cantidad de trescientos pesos mensuales, más que suficientes en una época en que se podía vivir con mucho menos que eso.

En su nueva facultad se sintió como pez en el agua, encontró su verdadera vocación, aprendió a ver la poesía no sólo como un don sino como un oficio. Entre sus maestros figuraban Julio Torri, Amancio Bolaño e Isla, Julio Jiménez Rueda, Enrique González Martínez, José Gaos, Eduardo Nicol. Entre sus compañeros y amigos de entonces destacan Sergio Magaña, Sergio Galindo –su gran amigo–, Emilio Carballido, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Luisa Josefina Hernández. Algunos solían reunirse a discutir y comentar sus textos en la casa de Efrén Hernández, lugar al que asistían poetas,

novelistas y dramaturgos. Aquí conoció Sabines a Juan Rulfo, a Pita Amor, Guadalupe Dueñas, Juan José Arreola.

Aunque Jaime Sabines había comenzado a escribir desde los dieciséis años, lo que rescata es lo que empezó a hacer a partir de los veintitrés. Notó que tenía una voz propia, a pesar de las influencias bien definidas, y decidió publicar *Horas*. Sabines ha dicho que uno nunca debe escribir, cuando de verdad se quiere hacerlo, sino hasta que llegue a convencerse de haber logrado una voz personal, propia. Y esto lo considera un signo de madurez, pues todo lo anterior son influencias. Ser poeta es más un destino que una vocación.

Al aparecer *Horas*, Carlos Pellicer se ofreció a hacerle un prólogo, pero rechazó la oferta porque no deseaba empezar a andar con muletas, apoyándose en la celebridad de otro. El libro originalmente constaba de sesenta y dos poemas, al llevarlo a la imprenta llevaba treinta y dos, finalmente quedó con dieciocho. Se llama *Horas*, con h, “pues es como un doble juego de la poesía entre el tiempo y la voz oral”.

El mar se mide por olas,
el cielo por alas,
nosotros por lágrimas.

El aire descansa en las hojas,
el agua en los ojos,
nosotros en nada.

Parece que sales y soles,
nosotros y nada...

En 1952, cuando Jaime Sabines había cursado tres años en Filosofía y Letras, se ve obligado a regresar a Tuxtla pues su padre había sufrido un accidente y se encontraba grave. Jaime ya no pudo volver para concluir sus estudios. Durante los tres años que permaneció en la Universidad escribió tres li-

bros: *Horas*, *La señal* y *Adán y Eva*. Este último había sido escrito entre diciembre del 1950 y enero de 1951, esto es, antes de *La señal*. El libro, más que hablar de la tierra, dice, habla del paraíso. Aunque no hable de su tierra natal –pues se sabe un poeta que habla del mundo del hombre– Chiapas y su juventud le dieron carne y sustancia a esa libertad interior por la que siempre luchó.

Tarumba desesperado

En mayo de 1953 su hermano Juan, al ser elegido diputado, viaja a la Ciudad de México, motivo por el cual le deja su tienda de ropa a su hermano menor. Este mismo año Jaime contrae matrimonio con Josefa Rodríguez Zebadúa, Chepita. Se habían conocido desde que eran niños, sus familias eran asiduas. Cursaron juntos el tercer año de secundaria y toda la preparatoria. Tuvieron un primer noviazgo de seis meses, que se interrumpió durante dos años, cuando Jaime viajó para estudiar en la Universidad. Volvieron a encontrarse en la Escuela de Medicina, donde ella llegó para estudiar odontología. Un segundo noviazgo de siete años fue la preparación para su matrimonio, el 21 de mayo de 1953.

De regreso en Tuxtla, instalado en la tienda de telas El Modelo, Sabines se propuso como ejercicio de sombra –como hacen los boxeadores– hacer un soneto diario a lo largo de un mes, con la única finalidad de que la mano no se olvidara de escribir y no para buscar alguna disciplina, de la que, en el caso de la poesía, nunca fue creyente.

Durante siete larguísimos años, de 1953 a 1959, el poeta, a pesar de haber publicado tres libros, vive maldiciendo su suerte por tener que hacer algo tan indigno como barrer la calle, levantar las cortinas y mercar telas.

Entonces fue un gran aprendizaje de humildad —dice—, allí se me fue toda la vanidad, esa que tienen los jóvenes. Yo me sentía humillado y ofendido por la vida. ¿Cómo era posible que estuviese en aquella actividad, la más antipoética del mundo, la del comerciante? Fue un aprendizaje humano para desprenderme de mis vanidades.

Y al cabo de dos o tres años la actividad fue ejerciendo sus influjos. La hostilidad de la provincia, para un poeta que también ha probado la hostilidad de la gran urbe, se nota en su libro *Tarumba*.

Tarumba nació tras el mostrador de telas, en 1954, cuando iba a nacer su hijo Julio. A diferencia de sus libros anteriores, que son colecciones de poemas, éste es un único poema, de largo alcance. Con este libro se propuso reunir su tiempo, sus dolores, es un canto a la vida escrito para sí mismo. ¿Quién es *Tarumba*? Cualquier personaje, puede ser él mismo —explica—, un sonido, una protesta contra su circunstancia; es un grito rebelde y desesperado, un acto de afirmación y de fe. Sin embargo, el libro no le gustó a sus amigos, ni a Rosario Castellanos ni a Fernando Salmerón, excepto a Pedro Garfias, quien lo consideró como el primer gran poema de Sábines. Una vez publicado (1956), le merece el saludo y la felicitación del bardo Elías Nandino, quien califica a Jaime Sábines como un auténtico poeta.

Al publicar *Tarumba*, Sábines tenía treinta años, cuatro libros, estaba casado y tenía un hijo, vendía telas en su tienda, a donde llegaban a pedirle consejo y a beber con él otros poetas más jóvenes, Eraclio Zepeda, Juan Bañuelos, Óscar Oliva, quienes más tarde formarían parte del grupo La Espiga Amotinada. También lo visitaba la jovencita Elva Macías.

Estos días, iguales a otros días de otros años,
con gentes iguales a otras gentes,
con las mismas horas y los mismos muertos,
con los mismos deseos,

con inquietud igual a la de antes:
estos días, Tarumba, te abren los ojos,
el viento largo y fino te levanta.
No pasa nada, ni estás solo.
Pasas tú con el frío desvelado
y pasas otra vez. No sabes dónde,
a dónde, para qué.
Oyes recetas de cocina,
voceadores, maullidos.
¡Fiestas de la barriga, navidad, año nuevo,
qué alegres estamos,
qué buenos somos!
Tú, Tarumba, te pones tus alas de ángel
y yo toco el violín.
Y el viejo mundo aplaude con las uñas
y derrama una lágrima, y sonríe.

El manco de cien manos

Después de la publicación de su último libro, Jaime Sabines hubiera querido ir a vivir a la Ciudad de México, pero esto no sucedió sino hasta 1959, cuando su hermano Juan instala una fábrica de alimentos para animales, a la que llega a trabajar. Este mismo año, en el mes de abril, el Ateneo de Ciencias y Artes le otorga el Premio Chiapas.

De regreso en la Ciudad de México, escribe *Diario Semanario*, un poema —como dice el propio Sabines—, un poema de amor a la enorme ciudad, la reconciliación con la gran urbe. El libro ya no es producto de tensiones o de angustias sino un desahogo, y uno de los pocos libros no escrito por las noches, como solía hacerlo, sino por las tardes. Fue terminado en aproximadamente un mes, después de haber estado sin escribir por casi tres años.

A raíz de la enfermedad y muerte de su padre, Sabines escribe, en distintas épocas cada una, las dos partes de *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*:

I

Déjame reposar,
aflojar los músculos del corazón
y poner a dormir el alma
para poder hablar,
para poder recordar estos días,
los más largos del tiempo [...]

II

Del mar, también del mar,
de la tierra del mar que nos envuelve,
de los golpes del mar y de su boca,
de su vagina oscura,
de su vómito,
de su pureza tétrica y profunda,
viene la muerte, Dios, el aguacero
golpeando las persianas,
la noche, el viento.

De la tierra también,
de las raíces agudas de las casas,
del pie desnudo y sangrante de los árboles,
de algunas rocas viejas que no pueden moverse,
de lamentables charcos, ataúdes del agua,
de troncos derribados en que ahora duerme el rayo,
y de la yerba, que es la sombra de las ramas del cielo
viene Dios, el manco de cien manos,
ciego de tantos ojos,
dulcísimo impotente.
(Omniausente, lleno de amor,
el viejo sordo, sin hijos,
derrama su corazón en la copa de su vientre.)

De los huesos también.
de la sal más entera de la sangre.
del ácido más fiel.
del alma más profunda y verdadera.
del alimento más entusiasmado.
del hígado y del llanto.
viene el oleaje tenso de la muerte.
el frío sudor de la esperanza.
y viene Dios riendo [...]

“Todo el poema –rememora el poeta– se hizo con llanto, con sangre. Es un poema del que no me gusta hablar porque es puro dolor, desgarramiento, impotencia ante la muerte...”

Tres años después del fallecimiento de su padre y de los sonetos de la primera parte, escribe la segunda, porque se dio cuenta de que no podía sustraerse al tema de la muerte, que lo tenía sobrecogido, aplastado, en sus manos:

y después de tres años en que hice intentos de evadirme –dice– un día me enfrenté y escribí la segunda parte en el curso de un mes, pero tres años después, por eso habla de que: ‘mientras los niños crecen y las horas nos hablan tú, silenciosamente, lentamente te acabas...’ Fue una vivencia, en este caso diría yo –agrega el poeta– una *morencia*, si se puede decir, de la muerte del padre, total y absoluta, desde el momento de la enfermedad ante la impotencia de la muerte que llegaba...

La muerte y dios, pero no el dios antropomórfico cristiano, no, “dios es una buena palabra para decir lo innumerable, para decir todo lo que no conocemos, dios es la palabra que define nuestra propia ignorancia”. Dice Óscar Wong, siguiendo a Ramón Xirau y Merlau-Ponty: “En Sabines se observa esa visión trágica y tierna donde la carne le teme a la degradación física, al dolor. Esta conciencia corporal es, inobjetablemente, una actitud realista y puede considerarse [así] en tanto postura filosófica que determina su poesía.” Y en otro sitio distante

en el tiempo agrega el mismo Wong: “La muerte es un hecho real, involutivo, aunque al que desaparece todo le sobrevive. Y eso es lo incongruente, lo que molesta al poeta, ante ello la queja es amarga, el dolor lacerante”.

Mientras los niños crecen, con todos los muertos,
poco a poco te acabas.

[...]

(Flores dominicales a dos metros arriba
te quieren pasar besos y no te pasan nada.)

Libertad para escribir

En 1962, la UNAM publica el primer *Recuento de poemas* de Jaime Sabines, donde se recopila casi todo lo que ha escrito hasta entonces. Dos años después es becario del Centro Mexicano de Escritores, donde estaban Juan Rulfo, Francisco Monterde y Salvador Elizondo, además de Juan Tovar, Alejandro Aura y Elsa Cross. Es precisamente durante esta beca que el poeta escribe la segunda parte de *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*.

En 1965 visita Cuba como jurado del Premio Casa de las Américas. Queda impresionado por las carencias y mucho trabajo con que vivía la gente allá. Esto le produce un desencanto con la izquierda, de donde lo único que saca en claro son dos cosas: su admiración por Fidel Castro y que mientras los pueblos latinoamericanos son solidarios con el pueblo cubano los gobiernos no lo son tanto. A raíz de esta visita escribe algunos poemas de carácter político, de los escasos que con este corte hizo a lo largo de su vida, entre ellos “Cuba 65”, que incluiría en *Yuria*, obra publicada en 1967. *Yuria* no significa nada en especial, explica el poeta: es el amor, es el viento, la noche, el amanecer, incluso un país o bien una enfermedad.

En 1966 muere su madre, Doña Luz. Y para librarse de su espectro, de la angustia, o al menos para engañarla, se pone a trabajar hasta agotarse, y así purificar con cansancio el pensamiento. Hasta que, al cabo de unos meses, le escribe. Busca hacer un canto tierno, librarse de tantas muertes. Sin embargo, al final descubre que ante la muerte lo único que se tiene es la cabeza rota, las manos vacías, ante la muerte el poema no existe. “Doña Luz”, que forma parte del libro *Multitempo* (1972), de cualquier modo no deja de ser una reflexión filosófica ante la vida, en la que nada se es, donde ninguna razón es válida para no ser bueno, donde se barrunta la presencia inconstante del hombre que por volverse para mirar su pasado, como la mujer de Lot, se convierte en estatua de sal. El libro habla de la cotidianidad, del cadáver de su gato, del viaje a la luna, del 68. No se trata de poesía de intensidad —había que darse un descanso— sino de ideas, de trucos, de inteligencia y malicia poética, explica el autor. Dos años más tarde de esta publicación, en 1974, recibe el Premio Xavier Villaurrutia.

Sabines afirma que no hay que temerle a las influencias, sobre todo a las formales, pues son las que uno busca eliminar. En su formación lo influyó Rafael Alberti, el *Ulises criollo*, de Vasconcelos, lo transformó, y despertaron su imaginación los cuentos de *Las mil y una noches*. Leía mucho, sin ningún plan. Entre sus libros de cabecera estaban la *Biblia*, el *Libro de Job*, el *Eclesiastés*, *Isaias*, el *Cantar de los cantares*. La *Biblia* —reconoce— “era mi libro de consuelo en los años de soledad, de traumas de juventud; no en el sentido religioso del consuelo de Dios, sino en el consuelo de encontrar otra gente que sufre, otra gente que está sola, otra gente que se estrella contra la vida todos los días; en este sentido la *Biblia* fue formativa, creativa”. En su formación espiritual también fue muy importante el libro *La filosofía perenne*, de Aldous Huxley.

Tres poetas que lo marcaron por temporadas definidas fueron Pablo Neruda, Federico García Lorca y Juan Ramón

Jiménez. La lectura de Joyce le dio la libertad y la certeza de que lo podía escribir todo; es decir, sin tratar de imitar, lo importante es tener la libertad para escribir que el autor del *Ulises* tuvo. También ama a Shakespeare, Goethe y Tagore, lo mismo que a César Vallejo, López Velarde y Omar Khayam, quien “habla de lo efímero de la vida, del vino y de las mujeres, del goce”. Considera que Dostoievsky y Rulfo son grandes poetas aunque hayan escrito prosa.

La espontaneidad del veneno

En el universo poético-existencial de Jaime Sabines, el amor, la muerte, el hombre, Dios, la soledad son temas recurrentes. Existe en su poesía una conciencia trágica del dolor humano ante lo inexorable que se fragua al margen de la voluntad, y esta conciencia, lejos de manifestarse por medio de lucubraciones abstractas, verbalizaciones complicadas y malabarismos, se nos ofrece con la sencillez impúdica que sólo unos pocos convierten en estatuto metafísico. Sabines, dice Juan Bañuelos, “nos enseñó a ver el universo como algo común y, al igual que Chesterton, nos confirmó que lo ordinario es lo que verdaderamente hay de extraordinario en las cosas”.

Elías Nandino le dice, vía epistolar, acerca de su poesía:

Encontré entre sus versos, atrevidos y originales aciertos. Sus palabras muy suyas; sus metáforas, ricas, casi detonantes; sus imágenes, casi cínica desnudez; su soledad rilkiana; su angustia a lo Rimbaud y su desolación a lo Vallejo; me interesaron vivamente [...] Siento orgullo cuando entre nosotros hace presencia uno nuevo que canta sin careta, sin posturas, sin pretensiones intelectuales, y que dice lo que siente con la espontaneidad del veneno que florece el agua. Sí, poeta Sabines: usted ya ha encontrado su camino. Su paraíso es su angustia.

Jaime Sabines usa palabras comunes, groserías, y no le importa, porque uno es el aspecto estilístico –piensa– y otro el mo-

ral. “El único límite para la poesía es la verdad, la autenticidad, la conformidad con el hecho emocional.” No hay buenas ni malas palabras, todas significan algo en un contexto propicio. La grosería, la vulgaridad no radica en el lenguaje sino en la actitud que tomemos, en la carga emocional que tengan las palabras para defenderse contra impugnaciones formales.

Juan Bañuelos ha dicho que Sabines liberó a la poesía:

de ese complejo de pequeñez a que la habían reducido las generaciones anteriores, es decir, los poetas de una poesía sutil, crepuscular, de medio tono, característica del Altiplano. La de Sabines tampoco era una voz tropical. Fue una nueva interpretación de la realidad y del lenguaje [...] Su poesía es una desconocida para sí misma, sus versos no tienen otra razón de ser que el poder del que han nacido: cada poema de Jaime es una impugnación cuya naturaleza va más allá de lo estrictamente racional...

Sabines ha dicho que todos los lenguajes poéticos llegan a la obsolescencia, por eso no ha buscado la originalidad sino ser original. Su estilo surge de la realidad, fresco, cotidiano, sencillo, y también amargo, angustiante y fuerte. La técnica siempre debe estar al servicio de la gran poesía, y en su caso —él mismo lo admitía— la técnica pasa inadvertida, detrás hay un oficio y un conocimiento del lenguaje que no necesita ostentarse para existir.

Eduardo Lizalde ha considerado que la poesía de Sabines es:

de una sola cuerda [...] no es un poeta popular ni algo que se le parezca: es un poeta de formación culta y la aparente simplicidad, naturalidad y estilo coloquial de sus poemas no lo es tanto. No es tan simple [...] es más bien un poeta que cultiva un solo, enérgico e imponente tono lírico.

Y Octavio Paz dice en *Poesía en movimiento*:

Jaime Sabines se instaló desde el principio, con naturalidad, en el caos. No por amor al desorden sino por fidelidad a su visión de la realidad.

Es un poeta expresionista y sus poemas me hacen pensar en Gottfried Benn: en sus saltos y caídas, en sus violentas y apasionadas relaciones con el lenguaje (verdugo y enamorado de su víctima, golpea a las palabras y ellas le desgarran el pecho), en su realismo de hospital y burdel, en su fantasía genésica, en sus momentos pedestres, en sus momentos de iluminación, su amor es una lluvia de bofetadas, su risa un aullido, su cólera es amorosa y su ternura, colérica. Pasa del jardín de la infancia a la sala de cirugía. Para Sábines todos los días son el primer y último día del mundo.

La obra de arte se da por frustración

Sábines consideraba que su poesía evolucionó con su propia vida, se acendró, incluso se volvió más sencilla, más económica de medios y más sintética. Escribía poesía de manera natural, porque es lo que sabía hacer. Los cuentos y las novelas no se le dieron. Lo de él fue la síntesis, la concreción mayor, porque habla de cargas anímicas acumuladas que exigen el cause explosivo de la poesía. “El poema es así, el testimonio de las horas del hombre sobre la tierra. Canto o lamento, queja o protesta, grito o balbuceo; el poema debe ir siempre oscuro de hombre.”

El poema es un acto de tremenda lucidez. Surge de la desesperanza, de la alegría, del dolor o del tedio, emociones que conducen a los primeros versos. Aunque no se trate de inspiración, sí puede hablarse de un alumbramiento. La inteligencia no basta para escribir poesía, hace falta la emoción. Los libros de poesía no son producto de una disciplina sino de un alumbramiento, son como un embarazo. Un libro de poesía no se puede proyectar, porque la poesía viene desde dentro de uno mismo, crece como vivencia emotiva.

Yo creo que la poesía es producto de la inadaptación del hombre; es la inconformidad y la insatisfacción del hombre lo que le conduce al arte, el

arte es producto de esa inadaptación. Yo no vivo para la poesía, vivo para tener la sensación de plenitud de la vida, entonces son mis frustraciones las que me hacen escribir poemas, mis limitaciones, mis carencias. Creo que antes que nada hay que ser auténticos: si tengo un periodo de esterilidad no me preocupa porque en realidad no tengo la aflicción de ser poeta...

Para algunos, vivir como poeta es desprenderse de la realidad, como si la condición fuese un privilegio. Pero Sábines prefiere vivir a lo hombre, como Goethe:

Que era un hombre muy macizo, muy entero, que vencía sus propios demonios, se controlaba, porque uno tiene la tendencia siempre a desbarrancarse, a caer en el abismo, y creo que se debe vivir a lo hombre precisamente en este sentido, de control de sus propios demonios, de ser, pues, como la gente común y corriente. Yo tengo que trabajar, tengo que sostener una familia, tengo que criar a mis hijos, y no por el hecho de ser poeta voy a eludir esas responsabilidades del hombre. La poesía no es un privilegio en el sentido de ser diferente a los demás hombres, de tener derecho a lo que los demás no tienen. No quiero dar normas de conducta a nadie pero en mi caso creo que así ha sido, la poesía debe ser el producto de un esfuerzo, de un control, de una disciplina y de orden interior...

La poesía es como el amor, la satisfacción no suprime el deseo sino lo revive indefinidamente, es decir, el acto creativo llega a convertirse en una necesidad, se vive desde él, para él. Un hombre contento, tranquilo, no necesita escribir poesía. Lo apetecible es alcanzar la perfección, pero cuando se alcanza se llega al silencio, la palabra se vuelve innecesaria, se existe en comunión con las cosas. La obra de arte “se da por frustración, se da por el contacto del hombre con el mundo, con las cosas, con el pensamiento, con los seres. Pero es siempre, digamos, una mutilación del hombre. Mientras el hombre esté mutilado, mientras el hombre esté herido, mientras el hombre esté con el deseo de expresar la cosas es porque no las ha alcanzado”.

Si la poesía es este contacto con las cosas, si es el descubrimiento y resplandor de la vida, el contacto con la verdad del hombre, entonces el poeta está condenado a vivir, a no salirse del mundo. No hay distracción posible. Todo debe ser escrito, hacerse constar. “El poeta es el escribano a sueldo de la vida. Y esto es odioso y repugnante muchas veces. ¿Es que hice el amor sólo para hablar del amor? ¿Es que me enamoré de los árboles y el viento sólo para hablar del campo? ¿Es que se murió mi padre y se murió mi madre y se murieron mis amigos porque era necesario que yo hablase de la muerte y estuviese chupando su tubo infinito?”

Y a esta condición de instrumento, de simple instrumento, el poeta Jaime Sabines no se resigna. Y el poeta pelea contra los dioses, contra el destino. “Y quiere la comodidad pero no tanta, y desea la sensatez pero la desprecia, y pide la cordura en la asamblea de locos, contradicción, incertidumbre, reunión de opuestos, es el poeta, unidad verdadera y profunda.” Y la prudencia, siempre la prudencia, esa “puta vieja y flaca que baila, tentadora, delante de los ciegos...” Pero el corazón del poeta Sabines sólo ama el riesgo, sin dejar de vivir a lo hombre: contradicción, flagrancia, paradoja, reunión de contrarios que señalan a la existencia, pero no como un estigma sino como el lugar donde el sentido se alcanza y se pierde dialécticamente.

La poesía, pues, es una impudicia, una confesión, se escribe para que la vida no se desvanezca, y para sobrevivir, y para vivir.

Quando escribo —confiesa Sabines— lo único que sé es que sufro de dolor, de esperanza, de alegría; sé que estoy sufriendo y que necesito decirlo... No escribo para la forma, ni para el prestigio, ni para los premios. Escribo para decir, para confesarme con mi amigo desconocido, para tender un puente de hombre a hombre.

Por eso se escribe, para sacarse el dolor, y para decirlo todo, para expulsar los demonios insistentes como la muerte, la

soledad, la impotencia, y se escribe para salvarse, como una necesidad fisiológica, por necesidad ontológica. Así, la poesía deja de ser una vocación y se convierte en un destino.

Poetas mentirosos, ustedes no se mueren nunca.
Con su pequeña muerte andan por todas partes
y la lucen, la lloran, le ponen flores,
se la enseñan a los pobres, a los humildes a los que
tienen esperanza.

Ustedes no conocen la muerte todavía:
cuando la conozcan ya no hablarán de ella,
se dirán que no hay tiempo sino para vivir.

Es que yo he visto muertos,
y sólo los muertos son la muerte,
y eso, de veras, ya no importa .
"Así es", fragmento.

La esperanza, asustada, se refugia en los niños
y en los tontos
y en nosotros, los que todavía, por la gracia del verbo,
somos desgraciados.

Carta a Jorge, fragmento

Mi sangre es sangre de hombre
y no la compré ni la regalo.
Cae gota a gota de mi lengua cuando hablo
porque tengo la lengua en mi quijada
clavada con un clavo.
Pero mi sangre abunda,
y de todos los que no esperan nada esperanzados.

En medio de las risas, fragmento

Hay un idiota como yo andando,
platicando con gentes y fantasmas,
echándose en el lodo y escarbando
la mierda de la fama.
Puerco de hocico que recita versos
en fiestas familiares, donde mujeres sabias
hablan de amor, de guerra,
resuelven la esperanza.
Puerco el mundo fácil
en que el engaño quiere hacer que engaña
mientras ácidos lentos
llevan el asco a la garganta.

Los días inútiles, fragmento

Invención o descubrimiento

Jaime Sabines escribía en unas libretas grandes con escasas tachaduras porque corregía poco, en el acto simultáneo de la escritura, esto es, mentalmente. A la hora, a la media hora cambiaba una palabra, una coma, tachaba aquí o allá, todas eran pequeñas correcciones. Muchas veces, incluso, no eran necesarias, porque hay poemas que ya vienen hechos, como si fueran dictados. Lo que nunca hacía es reconstruir un poema. O bien salía y quedaba contento, o bien no salía y lo rompía. El poema exige salir, aunque a veces es necesario “escribir líneas sueltas para aflojar un poco la pluma, para citar al toro de la poesía”. En la poesía lo importante no es inventar sino descubrir, el que inventa falsea su naturaleza. “El poema no tiene más que una medida: la de su autenticidad.”

La mayoría de sus poemas los escribió de noche. Sólo una temporada, mientras estuvo en su rancho Yuria, escribió al amanecer, y *Diario semanal*, que fue escrito en la tarde.

Escribía en la cama, cómodo, recargado sobre su costado izquierdo, con una taza de café, un cenicero y muchos cigarros. Y siempre, siempre hablaba de lo que había vivido, pues todo lo que se hace al margen de la experiencia emocional es, en la poesía, construcción verbal, juego entretenido, pero no develación ni revelación del mundo real. Podían pasar años, dos o tres, sin que escribiera una sola línea, y luego, en veinte días o un mes, salía un libro, sin haberlo planeado, sin escribir por disciplina.

Reconocimientos

Entre 1976 y 1979 fue diputado federal por Chiapas. Este último año su hermano Juan es nombrado gobernador interino de su estado (1978-1982) y Jaime viaja de la ciudad de México a Chiapas para apoyarlo y fungir como su asesor. En 1982, año en que hace erupción el Chichonal, le es otorgado el Premio Elías Sourasky. Sabines se encontraba en Pichucalco cuando se enteró de la noticia, pero le parecía fútil que mientras él era así distinguido, la naturaleza se encargaba de decirle lo poco importante que son estas vanaglorias y la pequeñez humana y el desamparo ante lo verdaderamente ingente: “me premian, luego existo”. Al final, nadie puede vivir con la verdad de modo permanente, y al poeta sólo le queda el territorio humano, único donde tiene sentido la esperanza y el desencanto.

Al finalizar la gubernatura de su hermano, decidió seguir viviendo en Chiapas, pero alejado de toda ciudad. Compró un rancho cerca de los Lagos de Montebello, a escasos kilómetros de las ruinas de Chicuiltik, rancho al que bautizó con el nombre de Yuria. Quiso, de modo persistente, cultivar la tierra, pero no se pudo debido a los fuertes vientos de Los Altos. Sin embargo, se sostenía gracias a la buena calidad de los quesos, de la leche y de los huevos, todo lo cual era vendido en Comitán. Fue una época de contacto con la naturaleza, de

serena contemplación. En 1988 y hasta 1991 es elegido diputado por el Distrito Federal, motivo por el cual deja su rancho, que más tarde tiene que vender pues no puede atenderlo como él quiere.

El mismo año en que compró Yuria, 1983, recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes. En 1986, con motivo de sus sesenta años, es homenajeado por la UNAM y el INBA. Este mismo año el gobierno del estado de Tabasco le entrega el Premio Juchimán de Plata. El 12 de noviembre de 1989, al salir de casa de un amigo, tropezó en un escalón y la caída le molió el fémur. Desde entonces, debido a una infección mal atendida, sufrió treinta y tres intervenciones quirúrgicas. En 1991 el Consejo Consultivo le otorga la Presea Ciudad de México y en 1994 el Senado de la República lo condecora con la medalla Belisario Domínguez. Por su libro *Pieces of Shadow (Fragmentos de sombra)*, antología de su poesía traducida al inglés y editada en edición bilingüe, Jaime Sabines gana el Premio Mazatlán de Literatura 1996.

Falleció el 19 de marzo de 1999, víctima del cáncer.

Bibliografía

- Sabines, Jaime. *Horas*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, Departamento de Prensa y Turismo, 1950.
- _____. *La señal*, México, Talleres de la Impresora Económica, 1951.
- _____. *Tarumba*, México, Jesús Arellano Editor, 1956. (Colección Metáfora, 1)
- _____. *Poesía de la sinceridad* (antología), Tlaxcala, Huixtla, 1959.
- _____. *Diario semanal y poemas en prosa*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1961.
- _____. *En mis labios te sé*, México, Cuadernos del Cocodrilo, 1961.

- _____. *Recuento de poemas*, México, UNAM, 1962.
- _____. *Yuria*, México, Joaquín Mortiz, 1967.
- _____. *Maltiempo*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- _____. *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*, México, Joaquín Mortiz, 1973.
- _____. *Nuevo recuento de poemas*, México, Joaquín Mortiz, 1977.
- _____. *Poemas sueltos*, México, Ediciones Papeles Privados, 1981.
- _____. *Nuevo recuento de poemas* (edición aumentada), México, Joaquín Mortiz, 1983.
- _____. *Poesía*, La Habana, Cuba, Casa de la Américas, 1987.
- _____. *Uno es el hombre* (selección del poeta), con acuarelas de José Luis Cuevas y fotografías de Daisy Ascher, México, Editorial del PRI, 1989.
- _____. *Otro recuento de poemas. 1950-1991*, México, Joaquín Mortiz-CNCA-Programa Cultural de las Fronteras, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991.
- _____. *Pieces of shadow. Selected poems of Jaime Sabines*, tr. por W. S. Merwin, edición bilingüe (español-inglés), México, Ediciones Papeles Privados, 1995.

Hemerografía

“Crónicas del volcán”, suplemento *La Oveja Negra* del periódico *El Sol de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, agosto de 1982.

Discografía

- Jaime Sabines*, presentación de Ramón Xirau, México, UNAM, 1965. (Colec. Voz Viva de México)
- Encuentro*, poemas de Sabines musicalizados por Paco Chanona, México, Grabaciones Sonosur, 1972.

Jaime Sabines. Y la poesía se hizo..., México, Fonarte Latino, 1988.

Jaime Sabines en Bellas Artes, México, INBA-FCE, 1996.

Videografía

Homenaje Nacional a Jaime Sabines. 70 años, México, INBA, 1996.

En el principio no fue el verbo

Como sabemos, el lenguaje como sistema dialógico en donde el emisor es, simultáneamente, receptor, y el receptor, emisor, es esencial para comprender la comunicación humana; esto, bajo la perspectiva teórica de Mijail Bajtin. Además de proponerse como una comprensión acerca del lenguaje esencialmente distinta, aunque no necesariamente opuesta, a la fundamentada por Saussure y sus seguidores, base de lo que podría decirse, ha sido la percepción lingüística dominante desde la primera mitad del siglo XX. La distinción básica es que dentro de la teoría saussuriana, lo “monológico” es un aspecto implícito de su propuesta. Esto es, hay un hablante y un oyente, o un emisor y un receptor. Pero la relación entre ambos es *insignificante*. Su análisis, extraordinario, sin duda, examina al lenguaje como una combinatoria de dicotomías en las cuales la expresión verbal es un acontecimiento, en donde pareciera suficiente delinear las peculiaridades del lenguaje, omitiendo al destinatario del mismo. El lenguaje, se entiende, es quien habla. El *logos* se expresa a través del

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

hombre. Como si encontráramos las claves de la creación del mundo a través del verbo mismo.

Para Bajtin, en cambio, el receptor está siempre presente¹ en toda expresión verbal, aunque sea de modo latente. No hay mensaje sin destinatario; condición y necesidad. El lenguaje es un sistema binario; es comunicación o no lo es. No puede existir un lenguaje que se habla a sí mismo, en su absoluta auto-suficiencia, como pensara Humboldt;² esto es, nunca pudo existir un Dios que en su eterna soledad hablara para concebir con su palabra sola el universo entero: en el principio nunca pudo ser el verbo sin un receptor implícito. Porque para hablar se necesitan dos.

No obstante la versión cultural predominante en Occidente es la de un hablante, el Hablante, el *Logos*, quien se expresa solitario y después nos crea. Un lenguaje panteísta que al expresarse crea su espejo en donde se contempla realizado en su quehacer universal, y nosotros contenidos en esa expresión original, la cual tal vez no termina aún de expresarse. Somos pequeños dioses, en ese sentido, pues también con el lenguaje creamos nuestra ficción, nuestro imaginario y nuestra realidad: nuestra porción divina que nos atribuye la mitología adánica. Pequeños dioses; eso, autores, así nos hemos concebido, dentro de ese marco mítico, en nuestras literaturas, orales y escritas. Y aunque ésta sea la percepción dominante en gran parte del mundo conocido, no siempre fue así, aun sin anunciarse todavía las tentativas teóricas del lingüista soviético.

Si este prelude tiene sentido, lo es porque lo dialógico se encontraba intrínsecamente ligado en Mesoamérica, no sólo a los modos diversos de su pensamiento, sino a su percepción

¹ “Toda comprensión está peñada de respuesta y de una u otra manera la genera: el oyente se convierte en hablante” (Bajtin, 1998: 257). “todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida” (p. 258).

² “Sin tocar la necesidad de la comunicación entre la humanidad, la lengua hubiese sido una condición necesaria del pensamiento del hombre, incluso en su eterna soledad” (citado por Bajtin, p. 256).

mítica y religiosa, astronómica. Esto se hacía patente en el habitual empleo de difrasismos en el lenguaje cotidiano (de lo cual se hablará más adelante), y en el hecho de que la deidad central de aquel mundo era en realidad una pareja: el señor y la señora de la dualidad, desde la cual se gestaba la estructura conceptual y cultural que le daba sus rasgos distintivos a aquella civilización; sobre todo, frente a la percepción occidental, monoteísta, dominante en el México contemporáneo, de un dios y su impecable soliloquio.

Alfonso Caso, en *El pueblo del sol*, nos describía ya parte sustancial de esa realidad religiosa y mítica en el México antiguo; una realidad que sigue viva, aunque soterrada en un vasto sincretismo vigente que no deja de manifestarse de mil y un modos distintos. El estudio de Caso es la del filólogo arqueólogo a partir del cual podemos examinar en el palimpsesto de nuestra cultura actual, aquello que le es ajeno y manifiesta sedimentos del mundo antiguo. Tarea que de una manera profunda y vasta retomará Miguel León-Portilla, nombre imprescindible en la Generación de Medio Siglo.

Aunque, si bien es cierto que el México antiguo se caracterizaba por un profuso politeísmo, en realidad éste se desarrollaba bajo una simetría lógica engendrada por la percepción dual del mundo. En el fondo de esa proliferación divina, había un origen: los dioses de los dioses, los engendrados de todas las criaturas y seres. Dioses que a la vez eran principio. El principio de la creación, en el México antiguo, era dual. Omecihuatl (Señora de la dualidad) y Ometecuhtli (Señor de la dualidad) se llamaron entre los pueblos nahuas y mesoamericanos. Ellos engendraron cuatro dioses que dominaban los cuatro territorios; norte, sur, este y oeste. Y un quinto espacio, aparentemente apuntalado por la dinastía mexicana: el arriba y el abajo. El cielo y la tierra. Escribe Caso:

Según una de las versiones que nos han llegado, estos dos dioses, Ometecuhtli y Omecihuatl –también llamados Tonacatecuhtli y Tonacacihuatl–, tuvieron cuatro hijos a los que encomendaron la creación

de los otros dioses, del mundo y de los hombres. Los cuatro dioses hijos de la primitiva pareja divina fueron el Tezcatlipoca rojo, llamado también Xipe y Camaxtle; el Tezcatlipoca negro, llamado comúnmente Tezcatlipoca; Quetzalcóatl, dios del aire y de la vida, y Huitzilopochtli; el Tezcatlipoca azul (Caso, 1983: 20).

Ambas divinidades, subrayaría posteriormente Miguel León-Portilla, se congregarían en una sola figura cósmica, simultáneamente doble, la de Ometéotl, supremo dios dual, masculino y femenino, como lo deja ver un poema que cita León Portilla del que todo procede, en donde se alterna el homenaje a la señora y al señor de la dualidad:³

A la del faldellín de estrellas,
al que hace lucir las cosas;
a la Señora de nuestra carne,
al Señor de nuestra carne;
la que viste de negro,
el que viste de rojo;
la que es raíz de la tierra,
el que le da su calor...

En los versos, se suceden las referencias lunares y solares; las del día y la noche. Las cuales son las que encarnan en nosotros y nos proveen de sabiduría, alimento del espíritu, como del alimento diario; en esa alternancia dialógica y cósmica se crea el mundo. Quien le da calor a la tierra y quien es raíz de la tierra. De ahí la imagen de la serpiente que al bajar del cielo, se une a su otredad complementaria, la tierra fértil. Misma imagen sumaria del encuentro amoroso y erótico entre hombre y mujer.

³ *Anales e Cuauhtitlan*, fol. 4, cit. Por Miguel León-Portilla, *Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*, p. 17.

El espejo de la dualidad

En tal percepción mítica, dos son los que engendran el mundo y dos quienes gestan el lenguaje. En el principio fue la dualidad: la de la mujer y el hombre, su diálogo. No la de un solitario Dios. Ambos procrean dioses y hombres; mundo y lenguaje: uno espejea en el otro. La creación cobra significado en ese coloquio dual. El lenguaje, el *Logos*, es diálogo o no es lenguaje, pues su otredad está siempre implícita —como en el discurso de Bajtin—. Y en ese acto de reciprocidad verbal, se engendra la creación. En el mundo mexicano, ambos, dioses de los dioses, principio dual, crean el mundo y a los hombres. Es notoria, en este cuadro conceptual, la geometría divina de su misma gestación: dos engendran cuatro, y los cuatro a la constelación entera, manifestación visual y estelar de lo divino; en donde el sol es el centro de la creación, del día, así como la luna domina la noche. Geometría dual, extraída y armonizada con su percepción astral y vital. Dentro de este esquema, encaja el mito del nacimiento de Huitzilopochtli, la divinidad tutelar mexica, quien cada amanecer debe vencer a los poderes de la noche y hacer surgir el día. Para ello, necesita combatir a las estrellas, los otros dioses, y a la luna, su hermana; para cumplir su sagrada tarea de propiciar la vida. De ahí la *atlltchinolli*, “agua quemada”, el *chalchihuatl*, el “líquido precioso”, la sangre humana, néctar de los dioses, percepción de la que partía la *Xochiyaóyotl*, “Guerra florida”, “o sea la guerra sagrada, que tiene por objeto proporcionar al sol la sangre y los corazones de las víctimas.” (Caso, 1983: 53). Y si Huitzilopochtli debe vencer en su guerra eterna a la noche, sus aliados terrenales son los seres humanos, quienes tienen la misión de alimentar al dios solar, mecanismo ideológico mediante el cual se produjo la fulgurante expansión imperial mexica. La guerra como deber divino.

El “dios trabajador” le llamó Paul Westheim al numen nahua, siguiendo los apuntes de Sahagún y Torquemada, para contrastarlo, en su percepción integral del mundo mesoamericano,

con el “dios invisible” bíblico y con otras percepciones teológicas: el dios mesoamericano debe trabajar, y ese *gasto* tiene que ser retribuido de algún modo por los seres humanos, para crear la vida. Los hombres son los facilitadores de esa tarea divina. Anota Westheim:

Para Sahagún, el dios solar es “el magno trabajador”; “dicen que en la mañana ya va a empezar su obra, y en la tarde decían acabó su obra el sol”. La mitología de los pueblos del México antiguo interpreta el movimiento del Sol como una acción del dios solar, como la tarea que le está impuesta. Personifica en forma de deidades las fuerzas de la naturaleza, constructivas y destructivas. Lo que en la mentalidad del hombre precortesiano les presta el carácter divino es su obrar. (Westheim, 2006: 43)

El hombre del México prehispánico está compenetrado de su papel como humilde ayudante de los dioses. (...) No es que el papel del hombre sea meramente pasivo. Su tarea es hacer que las deidades cumplan con su deber. (pp. 44-45)

Para el azteca, su trabajo es la acción que acompaña la tarea divina, y el trabajo por excelencia (el que reúne el “arriba y el abajo”; el de su dios y los hombres) es el de la guerra, la cual complementa el oficio divino, su otra cara: vida y muerte se juntan en su reciprocidad necesaria. No es difícil contemplar que Huitzilopochtli y el pueblo mexica eran una dualidad intrínseca que se complementaba para ejecutar el diario surgimiento del mundo. “Nosotros éramos Huitzilopochtli”, le aseguraba un informante mexica a Sahagún.

Ese mundo fue cegado mediante eso que hemos dado en llamar descubrimiento de América o, simplemente, Conquista. La Conquista fue la misión de aniquilar mediante el dios monológico, la visión dual predominante hasta la primera mitad del siglo XVI, en lo que hoy es México y parte de Centroamérica. En 1959, Miguel León-Portilla publica su *Visión de los vencidos*. Su percepción surge del propósito de res-

tablecer el diálogo cultural entre aquel México y el actual, occidentalizado, que comienza con una omisión histórica, la de suponer que antes de la Conquista no existían altas concepciones culturales en Mesoamérica, y que la misión conquistadora consistió en traer la cultura a esta parte del mundo donde, bajo la premisa de los conquistadores, simplemente no existía; una tarea misionera y evangelizadora: “la conquista podía describirse como una liberación que traía a la vez el cristianismo y la civilización” (Brading, 1988: 28-29). Un mundo, para el conquistador, desconocido e incomprensible; por consiguiente, perverso, al cual se impuso la tarea de recrear a su imagen y semejanza, pero bajo sus premisas religiosas y su supeditación política y cultural. Si el pueblo mexica sujetaba a sus oponentes mediante la imposición de su dios tribal, los conquistadores harían básicamente lo mismo mediante la evangelización; con la diferencia de que se impidió cualquier manifestación sincrética, lo cual era normal en el mundo nahua, incluyendo al mexica: los dioses de los pueblos sometidos eran incluidos en el panteón mexica, bajo el esquema geométrico al que se ha aludido; un sincretismo funcional.

León-Portilla no introduce elementos desconocidos, pero sí una manera de presentar la percepción de la Conquista de manera distinta. Ya no se trata de observar los restos antropológicos de la cultura desaparecida en apariencia, diseccionar su cadáver y exhibirlo; sino contrastar la versión dominante acerca del aquel acontecimiento con la de los otros y así proceder a restaurar si no aquella civilización, sí el diálogo entre aquel México y en el que ahora existimos. *La Visión de los vencidos* reinstala el diálogo, la percepción del otro en los momentos en que el Verbo solitario se desplaza vencedor sobre el turquesa de las aguas de México Tenochtitlan, enrojecidas con la tinta roja de la guerra. León-Portilla está muy consciente de que la historia la escriben los vencedores, por ello la gran necesidad de agrupar los documentos conocidos que nos proporcionen la otra cara de aquellos sucesos. Lo que nos concierne preservar, la *topializ*, “herencia de los toltecas

que debía ser preservada” (León-Portilla, 1980: 30). Se impone otra misión: entender el sentido de lo que somos ahora, nada menos: completar la imagen de la historia.

En esto ya se parte de una postura ética, la de mirar entero el espejo de nuestro devenir histórico y mítico, y no sólo el monólogo avasallante. La relación propuesta por León-Portilla en aquel volumen se apoya en poco más de doce textos, según palabras del investigador, entre crónicas indígenas diversas, recogidas en códices, como en las versiones de los informantes de Sahagún, las cuales forman parte del *Códice florentino*, así como los textos de Durán y algunos más.

Uno de los más significativos es, sin duda, la relación de 1528, recogida por Sahagún. No sólo por el drama que desnuda en sus implicaciones la enorme pérdida de vidas humanas durante aquel encuentro cultural denominado Conquista, sino en mostrarnos a la cara de un modo vivo la disolución de aquel modo de pensar el mundo. Pocos textos pueden combinar ambos aspectos, de modo que León-Portilla recurre a la *Ilíada* para hacer un parangón de aquellos sucesos, la huida del pueblo derrotado después de la victoria de los aqueos. Aunque la comparación es insuficiente. Aquí no hubo huida, sino sometimiento y conversión. No obstante, hay algo enormemente significativo en aquellos textos de 1528: manifiestan en una época muy temprana, muy cercana a la caída de la ciudad imperio de México Tenochtitlan, un asombroso proceso de adaptación frente a una situación profundamente adversa. Los sabios mexicas, *tlamatinime*, habían conseguido adaptar al náhuatl el lenguaje fonético de sus conquistadores. Estaban intentando denodadamente ejercer su derecho de réplica.

Son notables en la descripción de los vencidos, el panorama en el que se desarrollan los hechos: el hambre de los sitiados durante meses en su isla en medio del lago, sin poder recibir pertrechos ni alimentos, la destrucción de las represas que les proporcionaban el agua dulce para su sustento, la epidemia de viruela que cunde entre los sitiados como la confirmación de los más funestos presagios, la cual causa, en medio del

asedio, una terrible mortandad; el agua del lago en el que se asienta la ciudad entintada de sangre, con sabor a salitre, los agujeros en las casas, los sesos embarrados en los muros de la antes límpida cal de la ciudad blanca en medio del lago de la luna; su idea obcecada de preservar su concepción de la guerra florida, empeñada en atrapar vivos a sus enemigos para ofrecerlos como ofrenda a sus divinidades, muy a pesar de que ese gesto les resta aún más sus capacidades defensivas, militares; la destrucción del Anáhuac. El Apocalipsis, si lo concebimos desde nuestra visión actual. Desde aquella mirada, incluso los referentes se pierden, el extravío de lo absoluto. El silencio de los dioses, pues ya no existe asidero cósmico; por eso Paz conviene en señalar que la primera traición a aquel pueblo que muere solo, cercado por sus innumerables enemigos, es la de sus dioses. Todo ello en el marco de una civilización en agonía que aún tiene el vigor de conseguir aprender la escritura fonética y transcribir en ella sus sentimientos, su versión de los hechos, la versión de los vencidos.

De manera que es notorio en la propuesta arqueológica y ética de León-Portilla, la de inhibir el discurso monológico dominante que se expande por el cosmos mexicano, la suspensión del diálogo con lo divino y entre hombres y culturas que inicia la modernidad (y con lo cual pareciera estar concluyendo) que nos funda y nos somete, y considerar con ello, el enorme error histórico de ignorar las profundas raíces de la cultura milenaria nativa, cuya destrucción ha partido del supuesto de que no existía o era descartable y podía ser arrancada de raíz. El propósito de León-Portilla, no obstante, no consiste en restaurar el mundo perdido en función de una querrela revanchista, en donde se extravió muchas veces el país en el siglo de su Independencia. No nos propone la improbable restauración de un nuevo Anáhuac. Pues la negación de la Nueva España también fue, en la Independencia política del país, un discurso monológico. No discrepa, incluso, con la idea de Vasconcelos de una raza cósmica como solución; aunque concebida desde una perspectiva cultural, antes

que racial. De hecho, contempla como uno de los rasgos notorios de la cultura mesoamericana, la asimilación consistente del legado cultural de otros grupos sociales, de manera que el hecho mismo de pensar en una “raza cósmica” o, mejor, una “cultura cósmica” sería parte del legado indígena, y en ello, su aporte esencial. Pero no puede haber ese diálogo si una de las partes es negada o, incluso, suprimida. La cultura mexicana está preñada de mestizaje, pero como señala Jaime Vieyra, existió y aún pervive el error histórico de no considerar las elevadas culturas mesoamericanas, e imponer a rajatabla la herencia criolla, de manera que “el criollismo asume una concepción parcial e incompleta de la cultura mexicana” (Vieyra, 1996: 55). Una percepción eurocentrista en su vertiente hispánica, colonial. De manera que la tarea que se impone a sí mismo León-Portilla no es menor, no sólo interpretar la significación del legado prehispánico, sino incorporarlo dentro del corpus de una cultura distinta y alterna a la sola occidental: “rayada de azteca”, como suponía López Velarde. Un doble sí: al México antiguo y al México virreinal. El México que surge de la piedra filosofal de los sacrificios y de la cruz.

En lo que difiere del propósito vasconcelista es en considerar la herencia hispánica como la que deba guiar el sentido de la cultura en México. No parte de la idea de una supuesta superioridad racial o cultural. Menos, si lo que se muestra ante sus ojos y los nuestros es la percepción de una cultura ancestral absolutamente original acerca del ser humano y su entorno que no podría ser ignorada, aun si no hubiese la herencia que provee la sangre. Su ánimo es la del restaurador: el diálogo con aquella cultura negada, la que tiene su origen en Mesoamérica. Restaurar la validez mítica del diálogo fecundo entre Omecíhuatl y Ometecuhli. La dualidad esencial. Sin negar con ello la fundamental herencia occidental que nos atraviesa, junto con la “visión de los vencidos”. ¿Es posible? Lo que León-Portilla nos muestra es que los *tlamatinime* lo creían factible.

En 1956, León-Portilla había publicado su tesis doctoral con el nombre de *La filosofía náhuatl*, que conforme han transcurrido los años, ha complementado con nuevos aportes de investigaciones posteriores que se han agregado al documento inicial. Aunque el punto de partida sea el mismo. En el volumen, reconocemos mucho de lo que aquí se ha apuntado brevemente. La dualidad de la percepción intelectual del mundo nahua, a partir de la presencia metafísica de Ometecuhtli y Omecihuatl —también llamados Tonacatecuhtli y Tonacacihuatl, decíamos—. El señor y la señora de la dualidad que, juntos, proceden a percibirse como una divinidad única, situada en el décimo tercer cielo (o noveno, según otras fuentes), bajo el nombre de Ometéotl. La divinidad dual. Dual, en cuanto que, en principio, es hombre y mujer de modo alterno. Los versos antes citados son elocuentes en este sentido:

a la Señora de nuestra carne,
al Señor de nuestra carne

Igual se le menciona primero como una divinidad masculina y después femenina, y así sucesivamente. El yo/tú esencial en el mundo nahua se da no sólo bajo el manto general del diálogo de los hombres, sino de la necesaria interrelación de lo masculino y lo femenino. La palabra, como la vida, se crea en la relación física y dialógica entre ambas entidades. Esta percepción es esencialmente distinta de la que hemos heredado de Occidente y del pensamiento griego. Ometéotl es la otredad de lo uno. Otredad genérica, en principio. Pero que después se expresará en el plano cósmico. Lo femenino, propio de la noche; lo masculino, del día. Noche y día se suceden en la condición humana, además de la distinción entre hombre y mujer. El ser y la vida se perciben a partir de esa dualidad humana y cósmica. Ometéotl que no por ello deja de ser, fundamentalmente, Ometecuhtli y Omecihuatl.

Sin duda, si ahora podemos distinguir la relevancia de este modo de pensar, es porque en los últimos decenios ha tenido

una enorme importancia el discurso de género, cuya premisa general parte de que el mundo no es sólo, o no debiera ser sólo, a imagen del hombre ni de sus dioses. E implica que es a partir de esta percepción de la modernidad tardía, que es pensable entre nosotros, lo que constituye, de inicio, la naturaleza del pensamiento nahua, pero que hasta el siglo XX comienza a percibirse. Decía Salvador Novo que el antiguo arte mexicano era cada vez más moderno; lo mismo podemos considerar de su pensamiento. La idea de una dualidad divina, masculina y femenina, concilia en el ámbito mítico, una percepción equilibrada acerca del mundo.

¿Existió un pensador o un grupo de pensadores que aglutinaron en una concepción general lo que era este modo de concebir el mundo? Lo ignoramos con la debida precisión, no sólo por la enorme destrucción de la herencia nahua que supuso la Conquista, sino porque no existía la escritura fonética, sin la cual la idea de autor es, tal vez, impensable. Sabemos que existían los *Ilamatinime*, el grupo de sabios que atesoraba esta visión del mundo y que la discutían, pero sobre todo la preservaban, perspectiva desde la cual parte León-Portilla en su análisis de la filosofía nahua; pero eran como si habláramos de un grupo de académicos que sustentaran las variantes teóricas acerca de una visión del mundo. A León-Portilla, en su disertación no le es posible mostrarnos al Platón y al Aristóteles que conjugaban en un corpus teórico este pensamiento. Y si existieron, fueron suprimidos de la historia, no sólo nahua, sino humana. Lo que tenemos como cierto es que, León-Portilla, o algún otro investigador, no ha encontrado en todas las fuentes consultadas rastro de un pensador o un grupo de pensadores que pudiéramos denominar filósofos.

Dicho de otro modo. Existía una filosofía en los hechos que se estructuraba a partir de una percepción evidentemente singular del mundo; es decir, un conjunto de saberes y creencias armonizados entre sí, pero no filósofos a quienes atribuir la sistematización de esos saberes. También un arte sin artistas y una poesía sin poetas. Una cultura extraordinaria que,

ostensiblemente, no cultivaba el culto al genio solitario, tan presente en la cultura occidental. Tenemos, por supuesto, a Nezahualcōyotl. Político sagaz, guerrero y poeta de presencia universal, ingeniero y arquitecto, si aceptamos que él fue el responsable de toda la ingeniería hidráulica que hacía posible la existencia de México Tenochtitlan sobre la cuenca lacustre del Valle de México. Habría construido en Texcoco un templo a esa divinidad única, principio de todo ser. Pero, aunque en sus poemas podemos suponer un pensamiento filosófico, no tenemos evidencia de que lo hubiera trasladado a un corpus filosófico. Tal vez improbable, señalábamos, sin la existencia de una escritura fonética.

En todo caso, tendríamos las figuras legendarias y divinizadas de Quetzalcóatl y Huitzilopochtli. Primero hombres y después dioses. Si hubiese que atribuirle necesariamente a alguien el origen de este modo de pensar, quizás apoyado en un corpus mítico compartido, éste sería, en principio, Quetzalcóatl. La *toltecáyotl*, tal como la entiende León-Portilla, se inicia con él, y con la tradición oral de transmitir su pensamiento de una generación a otra y al conjunto de los pueblos que componían Mesoamérica, a tal punto que tolteca era sinónimo de artista y sabio, algo que constantemente León-Portilla advierte. Tradición que culminaría en la reinterpretación que otro hombre haría de esa herencia en el entorno de Huitzilopochtli, su divinidad tutelar, un hombre llamado Tla-caélel. Éste habría enlazado la tradición tolteca con la mexicana, para recrear los fundamentos no sólo del pensamiento mesoamericano, sino la concepción militar e ideológica que le daría a los aztecas el predominio sobre los pueblos vecinos en los años previos a la Conquista. De manera que para León-Portilla, la *toltecáyotl*, el conjunto de saberes acerca de esa herencia, tendría un carácter mestizo (*Toltecáyotl*, 1980: 31). Toltecáyotl, lo que se atribuye a Quetzalcóatl; sumario, probablemente, del conocimiento y de los descubrimientos hechos por diversos grupos e individuos a lo largo de cientos de años, pero atribuidos a una imagen emblemática, sumado a la

herencia de los saberes y acciones de Huitzilopochtli, tal como los supuso Tlacaélel, ejercidos por el pueblo azteca, como última etapa de esa civilización; ambas herencias definieron la misión histórica y metahistórica que se da a sí mismo el pueblo azteca, por medio de tal reinterpretación cultural. Hay que agregar: León-Portilla es el descubridor en el mundo moderno de la relevancia de Tlacaélel en el ámbito mexicana y mesoamericano, en su conjunto.

Si empleáramos términos aristotélicos, nos encontraríamos con un pensamiento en acto, más que en potencia. Una filosofía ejercida de la que podemos extraer diversas percepciones acerca de la vida, de la muerte, de los saberes, del mundo y del trasmundo, una teleología compartida por la comunidad, más que un cuerpo teórico al que pudiéramos examinar, como hoy lo hacemos con los autores de determinada corriente filosófica. Y que se expresaría, como piedra de toque, en la concepción dual del mundo y que abarcaría todos los aspectos de la existencia.

Este es el punto de partida. El pensamiento dual. De hecho, la misma imagen divina de *Omecihuatl* y *Ometecuhtli* es un difrasismo (ver nota 5). Dos términos que aluden a un tercero. *Tloque-Nahuaque*, otro de los nombres de la divinidad, “invisible como la noche e impalpable como el viento” (p. 181), es el dueño de la cercanía, *tloc*, y del “anillo inmenso que circunda al mundo (*náhuac*)” (*Los antiguos mexicanos*, 1983: 142). Más allá del significado directo que le atribuye León-Portilla: “dueño del cerca y del junto”, su mismo análisis sugiere implicaciones interesantes. Es quien “estando junto a todo, todo está también junto a él” (p. 142). Quien está al lado de todo y circunda el anillo inmenso del mundo. Quien está cerca y en todas partes, simultáneamente; lo inmediato y lo infinito; el presente y su sucesión. El empleo sistemático de difrasismos: palabras que hablan con otras palabras; signos que evocan otros signos, les permitía a pueblos distantes e incluso enemigos, preservar un corpus cultural y filosófico común. Un pensamiento que se arraigaba plenamente en la menta-

lidad de aquella sociedad. Lo que permitía compartir una filosofía sin filósofos y un arte sin artistas; o mejor dicho, de filósofos y artistas anónimos. Una civilización decisivamente comunitaria.

Tenemos, en este sentido una lógica discursiva, filosófica y mítica arraigada en el uso consistente de relaciones duales que explican la naturaleza humana y mundana; terrenal y divina. Lo lógico, en consecuencia, es comprender aquel mundo a partir de las dualidades que lo crean, y desde las cuales se enuncia ese mundo. *Este método, el de identificar las dualidades esenciales bajo las cuales aquel mundo se normaba, nos permite deslindar lo que en el corpus de la documentación existente acerca del mundo mesoamericano, y en particular del nahua, es intrínseco a esa sociedad y lo que ha sido contaminado por la preceptiva cristiana que, en gran medida, los enuncia.*

Si esto es así, podemos considerar dos difrasismos como el eje fundamental, bajo los cuales se sostendría el pensamiento originario de México. Por una parte, *In ixtili, in yóllotl*, expresa la dualidad de la fisonomía moral expresada en el rostro y en el corazón: un rostro sabio y un corazón con temple, firme, expresada esta dualidad en el actuar. Sabiduría y acción. Dice León-Portilla: “Porque conviene recordar que *yóllotl*, corazón, etimológicamente se deriva de la misma raíz que *oll-in*, ‘movimiento’, para significar en su forma abstracta de *yóll-otl*, la idea de ‘movilidad’” (p. 147). La unión entre el saber y el actuar, he aquí el centro del pensamiento nahua: saber para actuar; actuar a partir del saber.

La otra dualidad difrásica esencial es *in xóchitl in cuicatl*, “que literalmente significa ‘flores y cantos’” (p. 90). El diálogo entre ambos términos abre la puerta a lo divino. Los hombres, con flores y cantos, dialogan con la dualidad divina, con el *Tloque-Nahuaque*, con el cercano y el infinito. *In xóchitl in cuicatl* es lo verdadero: poesía y pensamiento; poesía que es pensamiento. “En realidad, son las flores y cantos lo único que puede ahuyentar la tristeza” (p. 127), dice el príncipe

Motenehuatzin, citado por León-Portilla. La verdad es el instante y lo perenne reunidos en la flor. El instante maravilloso que crea la contemplación de lo inefable. La belleza de la flor que se incendia en su esplendor y no es sino fugaz; a la vez, el canto que es la secuencia en la que el presente insinúa el pasado y futuro unidos en el continuo de la melodía. El acorde es fuga perpetua. La vida es una flor y un canto. No hay más. “La casa de la primavera y de las pinturas” (p. 127), afirma Tlapalteuccitzin, en este diálogo entre *tlamatinime*. *In xóchitl in cuicatl* es lo verdadero, las pinturas, aquello que se borra y es fugaz, nosotros. La imagen del difrasismo la expresa plásticamente, quizás como ninguna otra conocida, la escultura de Xochipilli, quien vestido de flores, observa el sol naciente, ese instante, fugaz y perdurable, aunque sólo en el vago acontecer de la memoria, en donde flor y canto se alían para expresar la belleza de lo percedero; la infinitud del instante. Es la imagen de Juan Diego quien, postrado, mientras escucha el canto de los pájaros, admirá en el amanecer de una mañana mítica de diciembre la imagen solar de La Virgen de Guadalupe, el momento en el que flores y cantos se alían en el instante perpetuo, y de lo que más adelante se hablará. De las flores que mutarán en la imagen divina.

La flor perpetua

El enigma de la verdad, la poesía y el saber es resuelto en esa dualidad que, en sí, es complementaria y antitética. *In ixtli, in yóllotl e in xóchitl in cuicatl*. Por un lado, en el rostro se expresa el saber, y tal saber se encierra en el difrasismo flor y canto; saber que no puede desligarse de la acción resultante de la voluntad férrea, como árbol firme que no se dobla en el mal tiempo. Pero si en *In ixtli, in yóllotl*, el saber aliado al acto, define el concepto nahua de la condición humana; el segundo difrasismo aquí expuesto, no es menos vital pues determina el *telos*, el sentido de la existencia: encontrar la

verdad, la verdad de la poesía, poesía ligada al pensamiento; sólo así se advierte el valor de la condición humana; en ambos difrasismos encontramos una teleología que define, en el marco de la cultura y el pensamiento nahua, el sentido de la vida del ser humano en la tierra.

¿Cuál es el arco y quién es la flecha? Aunque ahora podemos contemplar la complementariedad de ambos difrasismos esenciales; en realidad, a partir de ellos, se libraba una batalla teórica y empírica acerca de su cabal interpretación; sobre todo, en el marco de la instancia mexica (la guerra expresada como un canto, por ejemplo), y su incontenible expansión. Desde la perspectiva mexica, o mejor, desde la que impuso como expresión ideológica el Cihuacóatl Tlacaélel después de la victoria mexica sobre sus opresores tecpanecas en 1428, el canto podía entenderse no como la sucesión armoniosa del devenir humano, advertido en el instante epifánico del suceder temporal, sino como la guerra. La guerra sería el canto más fiel, el canto de los arcos y las flechas. Y las flores, corazones humanos. El difrasismo *In ixtli, in yóllotl*, por su parte, debía ser comprendido como el rostro del ser humano forjado en el saber de Huitzilopochtli, en la astucia del guerrero, y el corazón firme —la voluntad de actuar—, como la acción de ese guerrero puesta al servicio de su dios. El azteca haría de la guerra florida en honor de la divinidad, su canto, su alegría; el más grande saber. Y la más importante acción de la voluntad humana, el proveerle a su dios del alimento divino, los corazones humanos. Poesía y pensamiento unidos al servicio del dios trabajador en esa su perpetua guerra en contra del mal y de la noche, y con ella, la subordinación de los demás dioses, las estrellas y la luna, al dios solar mexica, y de los demás hombres, a la voluntad de aquel pueblo. La guerra florida fue el instrumento para honrar y alimentar al Dador de la vida; la verdad tangible que implicaba el diálogo entre dios y su pueblo elegido.

Sin embargo, subyacía el antiguo saber tolteca en esta reinterpretación del pensamiento nahua. El rostro sabio en un

corazón firme como ideal de la formación humana, y la flor y el canto como la expresión teleológica del sentido existencial, la fugacidad de lo perenne como verdad esencial; el pensamiento que es, simultáneamente, poesía. Apunta León-Portilla: “Así, paradójicamente, los dos rostros de una misma cultura parecen haber existido en no pocos de sus miembros, en una especie de drama personal e íntimo. El orbe náhuatl se muestra por esto como un mundo en tensión” (p. 182). Tensión que se expresará en las dos figuras más altas del momento de mayor esplendor del mundo nahua. Por una parte, Tlacaélel; por otra, Nezahualcóyotl.

De hecho, Tlacaélel, como se ha advertido, fue una de las figuras centrales del mundo antiguo mexicano que descubre Miguel León-Portilla. Hasta las indagatorias del investigador en *La filosofía náhuatl* de 1956, había permanecido en las sombras como un ídolo enterrado; el siglo XX lo había olvidado como un ente imaginario. Y vaya descubrimiento. Pues Tlacaélel es quien forja la unidad interna entre los *pipiltin* y los *macehualtin*, la élite mexicana y el pueblo, en ese diálogo político encuentra la fuerza para conseguir la unidad mexicana, necesaria para enfrentar a los tecpanecas, quienes los tenían sojuzgados y les exigían cada vez más tributos. Su lección aquí es central: si había que forjar una unión entre los hombres y su dios, había que empezar por forjar la unión entre el pueblo y su élite. La empresa parecía improbable, pero lo consigue. Esta doble función, ideológica y política es la que lo consagra como líder indiscutible del pueblo mexicano, tanto la de su nobleza como del pueblo llano, a lo largo de su fructífera vida. A partir de ahí se produce la fulgurante expansión azteca. Su cargo de Cihuacóatl: “Literalmente significa ‘Mujer serpiente’ y también ‘Gemelo femenino’. Se connotaba así la suprema dualidad, entendiendo al *Tlahtoani* como reflejo de Ometecuhtli, ‘El señor de la dualidad’, y al cihuacóatl, de Omecíhuatl, ‘La señora dual’.”⁴ Al Cihuacóatl correspondía ser consejero y su-

⁴ Miguel León-Portilla. (Marzo de 2004) Tlacaélel, un sabio poder

plente del *Tlahtoani*". Su poder, paralelo al del Tlahtoani, lo lleva a destruir los antiguos códices y dispersar las leyendas e historias en las que se hablaba de un pueblo modesto, esclavo, con inmensas penurias, y crea la leyenda de la fundación de México Tenochtitlan, primero en la imaginación de los dioses y después como destino, como finalidad del pueblo mexicana.

Es un narrador formidable. Crea la leyenda de la centenaria travesía, como un Moisés en el desierto, llevados por el ideario de su dios tribal hasta conseguir encontrar el águila azteca, la cual, plantada en el árbol de los sacrificios, un nopal, devora tunas rojas, como alegoría de los corazones humanos. Para señalar el sitio donde deberán fundar el Templo Mayor en el centro del mundo y la ciudad sagrada. En su narración mítica, transforma la mentalidad de un pueblo acostumbrado a ser sojuzgado y menospreciado —como el de nuestro presente— en otro ambicioso, expansivo, imperial, y en eso encuentra la divisa de su destino. La lección de Tlacaélel es impresionante, ¿cómo no ver en su legado la expresión más fiel de un rostro sabio y de un corazón firme; cómo no ver en sus acciones las de cantos y flores sobre la faz de la Tierra? Un hombre que jamás quiso el poder formal del tlahtoani, pues tenía el poder de los símbolos. Sin su presencia es difícil pensar en el asombroso legado dejado por el pueblo del sol. Y pensar que, en ocasiones, desdeñamos el poder de la literatura, que es, finalmente, el poder de los mitos.

Su gran aliado, Nezahualcóyotl. A la vez, su contraparte. Perseguido político de los tecpanecas, príncipe heredero de Texcoco en el exilio. Sabio y poeta. dueño, como su aliado Tlacaélel, de un rostro y de un corazón firme. Pero fiel, también, a la herencia tolteca de *Tloque-Nahuaque*, del quien está aquí y en todas partes. Fiel a la dualidad originaria, fiel al diálogo entre los hombres, pero también al diálogo de las palabras. Advertirá la imagen de una divinidad que no exige ofrendas

detrás del Trono. *Letras Libres*. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9422>

humanas. La dualidad del cerca y del lejos y del instante perdurable. Su lucha era para liberar de la sujeción a su pueblo, no para ejercerla sobre otros. He ahí su deslinde. Ésa fue su lección. Pues también está convencido de que para la divinidad, no somos sino estampas de un álbum con el que el dador de la vida juega, y el mundo un lugar en el que no perduramos, como no perduran las plumas de quetzal ni el oro, sobre el que reina un dios que nadie ha visto y de quien no sabemos si somos sus amigos; es decir no hay tarea cósmica, no hay deber, y sólo en las flores, sólo en el canto encontramos su persuasión, su lección, de que la vida la tenemos prestada, y de que de cuatro en cuatro nos iremos de este mundo, nos iremos borrando de ese álbum de estampas.

Los cuatro territorios del mundo perdido

De lo dicho podemos distinguir cuatro aspectos centrales que distinguían al pensamiento nahua y que, quirúrgicamente, podemos distinguir de la influencia hispana, presente en la mayor parte de las fuentes de información con las que contamos, llámense Durán, Torquemada, Mendieta o Sahagún. Sólo esto nos permite deslindar con alguna seguridad lo que es nahua, de lo que es efecto e influencia de las condiciones derivadas de la Conquista. El primero es la estructura dual de aquel pensamiento. Dualidad que se manifestaba en todos los órdenes de la existencia como una simetría necesaria que nacía de la idea de un origen mítico de todas las cosas existentes en una dualidad identificada por León-Portilla como Ometéotl. Divinidad o principio de la dualidad. Precepto que tenía una doble cara, masculina y femenina, Omecihuatl y Ometecuehtli, y a la vez cósmica, el día y la noche. El “Señor de nuestra carne” prevalecía en el día y la “Señora de nuestra carne”, en la noche. La alternancia del sol y de la luna. En uno de los *Huehuetlahtolli* “la antigua palabra”, leemos esta exhortación de un padre a su hijo:

Y que aun Él lo sepa, que todavía Él te ponga a prueba, aprecie tu valor pues es Dios, es Señor, es un gran protector, es amparador, es poderoso. *Porque Él, Dios, es tu misma madre, tu padre*, mucho se esmera para cuidar bien de ti, para amarte mucho más de lo que yo te amo a ti, *yo, que soy tu madre, tu padre* (León-Portilla-Silva Galeana, 1991: 51). (Las cursivas son mías.)

El segundo aspecto, es el empleo consistente de difrasismos de los cuales surgían los preceptos esenciales para la comprensión del mundo. El concepto lo crea Ángel María Garibay en su libro *Llave del náhuatl*,⁵ para designar la unión de dos conceptos del que resultaba un tercero, distinto.⁶ Por ejemplo, *Tlatqui Tlamama* (cargar y portar) = gobernar.⁷ La

⁵ “*Difrasismo*. Llamo así a un procedimiento que consiste en expresar una misma idea por medio de dos vocablos que se completan en el sentido, ya por ser sinónimos ya por ser adyacentes. Varios ejemplos del castellano explicarán mejor: «a tontas y a locas; a sangre y fuego; contra viento y marea; a pan y agua», &c. Esta modalidad de expresión es rara en nuestras lenguas, pero es normal en náhuatl... Casi todas estas frases son de sentido metafórico, por lo cual hay que entender su aplicación, ya que si se tomaran a la letra torcerían el sentido, o no lo tendrían adecuado al caso. Naturalmente sólo doy ejemplos y no hago un inventario de tan variadas y tan abundantes frases de esta naturaleza.” Citado por Alfredo López Austin, “Difrasismos, cosmovisión e iconografía”.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=755272>

⁶ “En su artículo «Lenguaje metafórico e iconografía», Alcina Franch planteó: si el lenguaje y las artes visuales son formas de expresión, y si la lengua náhuatl clásica se caracteriza por la riqueza de sus metáforas, es pertinente buscar en las artes visuales la correlación metafórica de la lengua (1995: 7). Bajo tal supuesto, inició una pesquisa que consideró pionera (1995: 10), confiando en que en un futuro cercano otros investigadores continuarían cultivando y perfeccionando el terreno roturado. Su enfoque central fue muy acertado, pues trató de encontrar en la pintura y en la escultura mexicas los símbolos del difrasismo, figura estilística que se utilizó profusamente en la lengua náhuatl (1992: 33-34). Indudablemente el asunto es atractivo, y es de esperarse que muchos investigadores participemos en el debate científico desde distintos enfoques disciplinarios, teóricos y metodológicos.” Véase Alfredo López Austin, *loc. cit.*

⁷ Véase, http://celia.cnrs.fr/FichExt/Am/A_22_03.htm

tinta negra, la tinta roja, igual a los libros y la sabiduría, y también el legado histórico, individual y social. El agua divina (la sangre) y el fuego, igual a la guerra (el agua quemada); el águila y el jaguar, igual al guerrero; Flor y canto, como hemos anotado, igual al encuentro entre poesía y pensamiento; la luz, la tea (que no humea), el sabio, el *tlatimini*.⁸ Cito algunos que refiere López Austin:

Frase	Sentido metafórico	Significado literal
<i>In atl in tepetl</i>	población, ciudad	agua y cerro
<i>in petlatl in icpalli</i>	mando, autoridad	estera y silla
<i>in xóchitl in cuicatl</i>	poema	flor y canto
<i>in ahuehuatl in pochotl</i>	autoridad, protección	sabino y ceiba
<i>in ayahuitl in poctli</i>	fama	niebla y humo ⁹

Señala López Austin, refiriéndose a la percepción de los difrasismos enlazados con la cosmovisión mesoamericana, al citar a Miguel León-Portilla: “Mi propuesta no es novedosa. Al menos hipotéticamente, León-Portilla enlaza la existencia del difrasismo con la concepción de un dios supremo formado por dos personas complementarias:”

Quizá como una resonancia de un pensamiento anclado en la dualidad de Ometéotl, nos encontramos en la lengua náhuatl, como una especie de necesidad, el *difrasismo*. Los nahuas, cuando quieren describir más cabalmente cualquier cosa, mencionan siempre dos aspectos principales de ella, como para lograr que de su unión salte la chispa que permita comprender.¹⁰

⁸ Véase <http://www.holycross.edu/departments/ml/cstone/survey/difrasismos.html>

⁹ López Austin, *loc. cit.*

¹⁰ <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=755272>

El tercer aspecto es la irrupción azteca en ese pensamiento para caracterizarlo de acuerdo a su destino: el del pueblo del sol, elaboración que emprende el ideólogo y narrador Tla-caélel. Como ya anotábamos, el de su ejercicio asombroso como líder ideológico y político que cambió radicalmente la mentalidad de aquel pueblo, en un principio, sojuzgado, para desarrollar una mentalidad que aliaba su voluntad de poder y su relación "directa" con su divinidad tribal.

El cuarto, tiene que ver con la traducción y comentarios de León-Portilla, del *Nican mopohua*, el texto que narra las apariciones de la Virgen del Tepeyac, cuyo funcionamiento dual: texto e imagen, es comparable con el empleo del difrasismo en el náhuatl. Lo que supone Alcina Franch, en la cita antes referida, aquí se advierte. El difrasismo en lugar de atenerse a la relación entre dos términos distintos, lo hace entre un texto y una imagen, de modo análogo como, presuntamente, se hacía con la *Tira de la peregrinación* o *Códice Boturini*, en donde la imagen de la gran travesía azteca hasta su encuentro con el águila sagrada, era, simultáneamente, imagen y relato oral. La llamada Cuatlicue, que como bien anota Justino Fernández, se trata más bien de la representación del mito del nacimiento de Huitzilopochtli (León-Portilla, 1983, pp. 570-579) y la escultura de Xochipilli, estudiada por el mismo investigador, siguen el mismo procedimiento: aliar una imagen a un relato, como difrasismos que emplean dos lenguajes, uno verbal y el otro visual. En el caso de la imagen del Tepeyac y el *Nican mopohua*, representan, por ello la última gran obra de aquella civilización, pero al mismo tiempo, al fungir como el símbolo maestro de la cultura en México, como ha advertido Wolf,¹¹ son la raíz de la actual cultura mexicana. Bien mirado, el relato y la imagen, difrasismo visual y verbal,

¹¹ Eric R. Wolf, "The virgin of Guadalupe: A Mexican nacional Symbol", en *Jaf*, 71 (1958), pp. 34-39. *Apud* Richard Nebel, *Santa María Tonantzín Virgen de Guadalupe*, México, FCE, 1995, p. 146.

restauran la percepción femenina y masculina del numen nahua, pues la Inmaculada funge como la otredad necesaria de la imagen divina que había prevalecido en la cultura mesoamericana. En este caso, es otro Cihuacóatl, el último, Antonio Valeriano quien habría gestado, a mediados del siglo XVI, en la presunción de diversos investigadores, entre ellos Miguel León-Portilla, tal símbolo fundacional. La restauración del diálogo divino y del diálogo entre la divinidad y los hombres. Incluso, el relato la entabla entre el más humilde de los hombres, Juan Diego, y el más alto dignatario de la Iglesia, fray Juan de Zumárraga. Sólo la alianza entre quien representa el poder, el obispo, y del pueblo llano, Juan Diego (en muy probable alusión a lo conseguido años atrás por Tlacaélel para vencer a los tecpanecas), puede permitir el Acontecimiento.

Lo que observamos en León-Portilla es la convicción de que toda filosofía, siguiendo en esto a Werner Jaeger en sus estudios de la civilización griega, es consecuencia de la “progresiva racionalización de la concepción religiosa implícita en los mitos” (León-Portilla, 1997: 90). De ahí que parta de la percepción dual, en origen vista por Eduard Seler, acerca del mito principal de las tribus mexicanas: la de las dos divinidades originarias: Omecihuatl y Ometecuhtli, habitantes del lugar de la dualidad, en el treceno cielo, llamado Omeyocan (p. 40). El dios de la dualidad, imagen femenina y masculina, y a la vez difrásica. Dualidad unitaria, misteriosa, aunque bien visto, no menos que la trinidad cristiana.

En la dualidad de Ometéotl, y su doble forma, masculina y femenina, encontramos dos aspectos. De día es Citlallatónac, “quien hace lucir las cosas”, el sol, y de noche es Citlalinicue, “la del faldellín de estrellas”, la luna. El “señor de nuestra carne” se encuentra vestido de rojo o pinta con la tinta roja, la sangre; de noche, emplea la tinta negra. La tinta roja y la negra que, juntas, en este difrasismo, componen la historia divina y humana en los libros. Dentro de esta mitología, Quetzalcóatl es su iniciador. Pero como se ha señalado, se trata de una

cultura que no rinde culto al genio individual, Quetzalcóatl es en sí mismo un mito, cósmico y terrenal.

De ahí partiríamos a lo que puede decirse, la integración entre los hombres y las divinidades en una complementación necesaria. Los dioses crean a los hombres pero éstos les son necesarios a aquéllos. El ser humano tiene una tarea complementaria en el mundo: la de hacer que la tarea divina se cumpla, es su deber, su teleología. De ahí la afirmación de León-Portilla de que México Tenochtitlan fue pensada primero por los dioses (“Los dioses la pensaron y le confirieron un destino.” León-Portilla, 1992a: 9), pero fueron los seres humanos quienes debieron completar la tarea divina de encontrar el lugar sagrado y fundar en él el centro del mundo.

De manera que el pensamiento nahua se rige, notoria y esencialmente por este principio filosófico dual, al que se sujetan dioses y hombres. El numen dual de Omecihuatl y Ometecuhtli, por una parte, y hombres y mujeres, por otra, constituye el cuadrante del pensamiento nahua, de complementación necesaria. A partir de ahí ocurre el tiempo; la tarea de la tinta roja y la negra, el modo de conocer. De ahí resulta comprensible la idea de las edades, de los ciclos cósmicos: la luz que se sucede a la oscuridad. Los cataclismos que deben cumplirse. La leyenda de los soles. El ciclo de la vida y de la muerte como acontecimientos necesarios. La historia la propician los dioses, pero la construyen los seres humanos.

Ahora bien, la obra de Miguel León-Portilla es vasta y profusa en relación con las antiguas culturas mesoamericanas; incluso del mundo indígena vigente. Su obra no niega, como señalamos, la premisa vasconcelista de una raza cósmica; pero sí su idea de una raza blanca preponderante que funge como guía. Ya que, como es claro, Mesoamérica es una de las grandes civilizaciones de toda la historia humana. Pero al pasar casi todo lo que sabemos de ella por el tamiz de los conquistadores, se corre el peligro de confundir el pensamiento explícitamente nahua, de lo que es efecto de la conversión o

de la simple conveniencia surgida a partir del encuentro entre aquellas civilizaciones. Tomemos, por ejemplo, lo que señala el escritor en relación con la formación ética. León-Portilla encuentra una educación basada en principios morales que anidaban en el pueblo el respeto a la autoridad. Dice el investigador: “La primera obligación de tipo ético-jurídico es la del respeto y obediencia a quienes están investidos de autoridad” (León-Portilla, 1997: 234). Nota que para distinguir entre lo bueno y lo malo se partía del difrasismo *in quállotl in yécyotl*, cuyo significado es que lo bueno es lo que tiene de provecho para el cuerpo y es, simultáneamente, recto. La rectitud: “algo no torcido o desviado, sino precisamente *recto*, de acuerdo con su propia regla o modo de existir” (p. 235). Asimismo, lo recto lo sería en cuanto que se apega a la costumbre, a la *manitiliztli*. Si algo es bueno para el cuerpo y es recto, lo es porque responde a la costumbre, una ética que armoniza el equilibrio entre el individuo y la comuna. Ambos aspectos son inseparables. Costumbre y rectitud constituían el bien común. En ello se basaba la justicia, la “rectitud” de los jueces. Pero si a la vez, lo primero que se enseñaba era el respeto a la autoridad, y ésta podía manipular la idea de rectitud, pues antecede a cualquier otra determinación ética, ¿no estaríamos ante una idea de la autoridad como eje supremo de la vida individual y social surgida después de la Conquista? Muy probablemente, sí. Sólo si somos capaces de deslindar de las fuentes a las cuales tenemos acceso aquello que participa de la percepción dual del mundo, de las que son ajenas a esta geometría analítica, seremos capaces de deslindar las construcciones conceptuales nahuas de las que son herencia cultural novohispana. En este caso, la Conquista habría impuesto la idea de que lo primero era el respeto a la autoridad, el informante nahua lo transmite porque es lo que se espera que diga, o es lo que él cree que se espera que diga, o, en última instancia, es una manera de desentenderse de su interrogador. El respeto al Presidente en nuestros días, a quien vemos como alguien capaz de estar por encima de las leyes, no sería tanto una herencia

del mundo nahua y azteca en particular, como piensa León-Portilla, sino virreinal, en donde se le enseñó al pueblo sometido a acatar la voluntad del mandatario por encima de cualquier otro valor, incluso el de las leyes. De manera que sólo aquello que se derive de esa sutil y permanente relación dialógica y dual entre el señor y la señora de la dualidad, en el diálogo entre hombres y mujeres, entre palabras y palabras, y palabras e imágenes, entre mito e historia, entre relato y realidad, entre lo fugaz y lo perenne; sobre todo, entre la palabra y el acto (todos ellos complementarios y necesarios entre sí), podemos considerarlo como expresión genuina del pensamiento y del diálogo consecuente en aquel “mundo perdido”.

Fuentes

- Bajtín, M. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1998.
- Baudot, Georges y Tzvetan Todorov. *Relatos aztecas de la conquista*. México, Grijalbo, 1990.
- Brading, David A. *Mito y profecía en la historia de México*. México, Vuelta, 1988.
- Brotherston, Gordon (palabras preliminares de Miguel León-Portilla). *La América indígena en su literatura: Los libros del cuarto mundo*. México, FCE, 1997.
- Caso, Alfonso. *El pueblo del sol*. México, FCE, 1983.
- Garibay K, Ángel M. *La literatura de los aztecas*. México, Joaquín Mortiz, 1964.
- Klesing-Rempel (comp.). *Lo propio y lo ajeno. Interculturalidad y sociedad multicultural*. México, Plaza y Valdés, 1996.
- León-Portilla, Miguel. *El reverso de la Conquista*. México, Joaquín Mortiz, 1964.
- . *Toltecéyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*. México, FCE, 1980.

- _____. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México, SEP, 1983.
- _____. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. México, UNAM, 1989.
- _____ y Librado Silva Galeana. *Huehuehlahtolli. Testimonios de la antigua palabra*. México, FCE, 1991.
- _____. *México Tenochtitlan. Su tiempo y espacio sagrados*. México, Plaza y Valdés, 1992a.
- _____. *Literaturas indígenas de México*. México, FCE, 1992b.
- _____. *Quince poetas del mundo náhuatl*. México, Diana, 1994.
- _____. *La filosofía náhuatl*. México, UNAM, 1997.
- _____. (ant.). *De Teotihuacan a los aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*. México, UNAM, 1983.
- _____. *Fray Bernardino de Sahagún en Tlatelolco*. México, SER, 1999.
- _____. Tlacaélel, un sabio poder detrás del Trono. *Letras Libres*. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9422>, Marzo de 2004
- _____. *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua"*. México, FCE, 2000.
- López Austin, Alfredo. "Difrasismos, cosmovisión e iconografía". <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=755272>
- Macazaga, César. *El Templo Mayor*. México, Innovación, 1981.
- Nebel, Richard. *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe*. México, FCE, 1995.
- Piña Chan, Román. *El lenguaje de las piedras*. México, FCE, 1993.
- Vieyra, Jaime. "Tres perspectivas sobre el pluralismo cultural en México", en Ursula Westheim, Paul. *Arte, religión y sociedad*. México, FCE, 2006.
- _____. *Obras maestras del México antiguo*. México, Siglo XXI, 2000.
- http://celia.cnrs.fr/FichExt/Am/A_22_03.htm
- <http://www.holycross.edu/departments/ml/cstone/survey/difrasismos.html>

Introducción

En el presente ensayo destaco dos temas claves en la obra de G. Bonfil: la diversidad cultural y la caracterización del indígena. El primer tema describe el debate sobre el rechazo o la aceptación burocrática a formas culturales acumuladas en cinco siglos de resistencia india y la estela de prejuicios en capas medias e intelectuales aferradas a un tipo único de patrón cultural; la caracterización indígena implica fundamentar una matriz cultural milenaria de estirpe mesoamericana que ha permitido la reproducción de su cultura en un torbellino de resistencias y alzamientos, de explotación y liberación. Inicio con una breve reseña de *México profundo*, su obra señera, que me sirve para ubicar temas que Bonfil avizó, cual genuino científico social: la descomposición y quiebra de una civilización, la occidental, que arribó a límites intolerables con un sistema de gobierno mafioso que involucra a partidos políticos, magistrados, jefes de la iglesia y empresarios. Bonfil previó este horror venidero, la quiebra de las ilusiones de quienes apostaron por la matriz occidental; pero también detectó el antídoto: otra vida, otros valores, otra concepción del mundo

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

que nombró “México profundo”: una original civilización mesoamericana que fue vencida mas no conquistada. Matriz cultural que hizo de la rebelión y del silencio, de la resistencia y la continuidad de su cultura sus armas fundamentales. Ahí está la clave para Bonfil: evidenciar el empeño que desde la Colonia, la Independencia, el proceso revolucionario y la actual etapa neoliberal en destruir, integrar, uniformar, vía el genocidio o etnocidio, a la civilización mesoamericana. Bonfil falleció poco antes del ¡Ya basta! Zapatista, pero en sus escritos se percibe el rumor de los ríos profundos y de las milenarias voces de las cañadas.

Hoy podemos afirmar con mayor certidumbre que Guillermo Bonfil fue un visionario: no sólo intuyó sino pronosticó el rumbo al que se enfilaba peligrosamente el llamado México Imaginario, el de los financieros y empresarios, el de los presidentes y partidos políticos, el de funcionarios y narcotraficantes. Algunos percibieron, de manera burda o filisteas, el sentido primario del término visionario: aquél con ideas curiosas o extravagantes y, también, el que revela lo sobrenatural; todo ello, cuando el maestro Bonfil cristalizaba la idea del otro México, del *México profundo*, el de los indios, el de la civilización de estirpe mesoamericana. Bonfil supo predecir el fatal porvenir de los mexicanos ante una crisis irreversible, verdadera agonía de un sistema colapsado, que se origina en el orden estamentario de la sociedad colonial “expresado en una ideología que sólo concibe el futuro (el desarrollo, el progreso, el avance, la Revolución misma) dentro del cauce de la civilización occidental”.¹ Desde esta perspectiva, no existe otra ruta, no hay otro camino posible. Aquí nos tocó vivir.

Por desgracia, esta visión, aún con los dogmas y esquemas que conlleva, es ampliamente compartida en medios aparentemente lejanos del poder: científicos, académicos, intelectuales.

¹ Guillermo Bonfil B. *México profundo. Una civilización negada*. México, SEP/CIESAS, 1987, p. 102. Las siguientes citas corresponden al mismo texto y se colocan entre paréntesis.

tuales. La simple idea de otra civilización, la civilización mesoamericana, la vigencia de culturas indias en México y en Nuestra América, causa horror y rechazo cuando no actitudes cínicas e indiferentes de quienes conciben a las culturas indias como meros obstáculos, frenos hacia el progreso y ante la única meta válida: el sistema capitalista. En otras palabras, las ideas de la clase en el poder han permeado a los sectores de la llamada inteligencia mexicana, eminencias grises o viceversa, muchos de los cuales han simpatizado en alguna etapa con la causa india pero, finalmente, los prejuicios ancestrales, los intereses de clase o de grupo, han sido más poderosos.

Guillermo Bonfil era muy claro cuando hablaba y escribía sobre la presencia de dos civilizaciones distintas, al final del segundo milenio, que implica la existencia de dos proyectos históricos diferentes. No son meras propuestas que signifiquen reformar o encauzar un proyecto civilizatorio único, ni productos similares para perpetuar o alargar la vida de un enfermo terminal. Nada de eso: “se trata —afirmaba Bonfil— de proyectos diferentes que descansan en formas distintas de concebir el mundo, la naturaleza, la sociedad y el hombre; que postulan diferentes jerarquías de valores; que no tienen las mismas aspiraciones ni entienden de la misma manera lo que significa la realización plena del ser humano; son proyectos que expresan dos sentidos de trascendencia que son únicos y, por lo tanto, diferentes” (p. 102). Es tan cierto que los proyectos de unificación cultural o de integración de los indios a México nunca han propuesto la unidad que pueda cristalizar en una civilización que sintetice lo mejor de las anteriores sino de la eliminación de una que, por supuesto, será la mesoamericana, la india.

En nuestro país, todos los regímenes históricos desde la Colonia pasando por la Independencia hasta la Revolución mexicana se han empeñado en destruir la civilización mesoamericana. Aún las etapas de raigambre paternalista incurrieron en etnocidio o, las más violentas, en genocidio. Nuestro

autor señala como la única propuesta, en la revolución de 1910-1917, que pudo transformarse en alternativa nacional, sin contar Zapata en su defensa de los pueblos indios y su orientación agraria.

Es necesario reconocer –decía Bonfil–, que la esencia misma del proyecto zapatista fue eliminada y que sólo se incorporaron en el programa triunfante de la Revolución aquellas demandas que parecían ser compatibles con las metas que finalmente definieron el carácter de la Revolución vencedora” (p. 105).

Al final de la revolución, burgueses y oligarcas, agazapados o *revolucionarios*, tomaron la batuta e impusieron las reglas del juego que, con diversas modalidades, aún hoy imperan.

G. Bonfil enfatiza que los grupos que detentan el poder siempre han tenido la mira en el exterior, en Occidente, y que nunca han valorado las capacidades culturales de la población en general y menos de las diversas culturas indias, regionales o populares: claves para que México siga siendo México. Presidentes y partidos políticos, empresarios y clero han manifestado siempre una mentalidad colonizada, han desechado cualquier alternativa “que se aparte del esquema occidentalizado que asumen rígidamente por incapacidad, por conveniencia, por sumisión o, en el mejor de los casos, por simple ceguera ante la realidad propia” (p. 106). Conceptos como cultura nacional, en boca de esta clase, nos hablan de frivolidad, estulticia o mero folklore. A estas alturas, decía Bonfil, ¿Cómo seguir creyendo en la imagen esquizofrénica cimentada en la “construcción jurídica de un estado ficticio, de cuyas normas y prácticas queda excluida la mayoría de la población?” (p. 106); ¿cómo creer en supuestas elecciones democráticas y en un sistema de partidos políticos,

en un país en que la absoluta mayoría de la población no milita en ningún partido ni ejerce el derecho a voto? (...) Los participantes del México que debe ser han sido siempre una minoría, a veces una ridícula minoría.

Los demás, todos los demás, quedan excluidos por decreto y su participación en los procesos teóricamente democráticos queda reducida, en el mejor de los casos, a un mero formulismo externo, ajeno a su vida real, ficticio en última instancia. Las normas que se pretende rijan la vida del país en todos los órdenes están concebidas en una matriz cultural de la que sólo participa una minoría de mexicanos (p. 107).

El concepto de democracia, genuina ficción, “se ha convertido en una serie de mecanismos de exclusión que transforman al pueblo real en no-pueblo. Una curiosa democracia que no reconoce la existencia del pueblo y se plantea, en cambio, la tarea de crear al pueblo... Una sorprendente democracia de la minoría, un proyecto de nación que parte de considerar ajenos a los grupos mayoritarios del país” (p. 108). *Gobernantes mexicanos* que se regodean al mencionar la democracia en México como si fuese a imagen y semejanza de las democracias suiza o la noruega. Se habla de democracia en México como si el trasplante mecánico operase el milagro de efectuarse por lo menos en la formalidad: en esta burla de democracia a la mexicana que inhibe el potencial y las capacidades de todo un pueblo.

Todas las capacidades acumuladas y pulidas a lo largo de los siglos, es decir, todo el patrimonio cultural del México profundo, pasa sin más a la categoría de lo inútil... Todas las capacidades que encuentran espacio y condiciones para desarrollarse simultáneamente en el contexto comunitario de la vida indígena y campesina, quedan excluidas y sin aprovechamiento en un modelo cultural de relaciones de trabajo que no contempla entre sus metas la realización plena de las potencialidades individuales y colectivas (p. 109).

Bonfil se pregunta ¿cómo llegamos a donde estamos? Lo explica someramente al través de un largo proceso que se inicia con la instauración del régimen colonial, hace 500 años. Refiere que desde ahí se pusieron en marcha mecanismos de control cultural que limitó la capacidad decisoria de los indígenas; con este sofisticado y variado sistema de control cultural,

acaparador de todas las dimensiones de la vida social, se despojó a los indios, a su vez, del control sobre muchos de sus elementos culturales simbólicos y rituales, cotidianos y utópicos. Sin duda, la explotación económica ha sido central para ejercer el control cultural pero este aparato, complejo y diversificado, exige otros criterios de análisis. No se olvide que los grupos subalternos, aún en la dominación plena, conservaron dentro y fuera del gobierno capacidades de decisión en variados ámbitos de su cultura. El autor propone despojarnos de prejuicios acumulados y actuar con una mentalidad abierta que fundamente el mejor sendero para salir de la contradicción esquizoide ¿irresoluble? entre el México profundo y el México imaginario.

La diversidad cultural

Hoy, en los albores del tercer milenio, todavía existen personas que piensan que los pueblos indios no tienen cultura: a su lengua o idioma le llaman dialecto con todo el sentido peyorativo; a sus creencias o rituales se les vincula con la brujería o el paganismo; han vivido con sus costumbres pero sin cultura y, lo peor, han sido incapaces de adaptarse a la civilización occidental, cristiana y blanca. Cuando los antropólogos y otros científicos sociales, descubrieron que sí tenían cultura vieron en ella, en la existencia de una diversidad cultural, el obstáculo principal al desarrollo del México que imaginaban. Ante ello, el proyecto indigenista aceleró las tareas de aculturación y/o desindianización utilizando, entre otros mecanismos, a los jóvenes indios que difundían el castellano y, junto con éste, ideas y costumbres de la civilización occidental. Sin embargo, la lucha política de los pueblos indios ha logrado contrarrestar tal tendencia:

El primer gran logro de esta lucha política –aseguraba Bonfil– ha sido el que varios gobiernos reconozcan y acepten la legitimidad del plura-

lismo étnico en el seno de sus sociedades nacionales... Significa que se aceptan las variadas especificidades culturales dentro del proyecto de futuro de la sociedad en su conjunto; que ya no se ve la pluralidad étnica como un lastre que debe eliminarse ni como un obstáculo a vencer. Por el contrario... se reconoce que la diversidad étnica y cultural puede ser un recurso potencial de enorme valía... Poco a poco se va tomando conciencia de que las culturas indias, las estigmatizadas y devaluadas culturas de los indios a quienes se negaba cualquier futuro, son en verdad un vasto reservorio de alternativas y recursos culturales...²

Por otro lado, toda cultura concreta es particular y vale porque es la forma de realización del ser concreto real y verdadero de sí. La cultura no es solamente un cierto orden de significaciones, sino la manera como ésta se torna en formas vivientes, acciones y conductas cotidianas en un espacio histórico-social determinado.³ Desde esta perspectiva, cada cultura particular, en cuanto manifestación concreta es cultura universal. Las culturas, la diversidad cultural, poseen carácter sintético, es decir, no son parte de un todo. Desde un concepto de cultura como realidad particular concreta, creadora y como modos de vida, es posible criticar modalidades de cultura abstracta y mecanismos de enajenación cultural, instrumentalización y negación del ser cultural; y esta crítica puede extenderse legítimamente a las demás culturas y al modo como se relacionan entre sí.⁴

² Guillermo Bonfil Batalla. "Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales" en *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo, 1987, pp. 93-94.

³ *Íbid.* Guillermo Bonfil Batalla. "Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural" en *La cultura popular*. México, Premiá, 1982, pp. 79-86.

⁴ Cfr. Leonel Durán. "Cultura popular y mentalidades populares" en *La cultura popular*, *op. cit.*

En el caso concreto de América Latina, G. Bonfil⁵ propone el análisis de la diversidad cultural en el marco de la lógica de colonización, dominación y resistencia culturales. Las culturas deben examinarse como dominantes y dominadas; ésta última debe defenderse: poner en juego elementos esenciales de una genuina cultura, concreta y viviente. La matriz civilizatoria mesoamericana, posee un valor cultural igual o simplemente diferente a la matriz civilizatoria occidental-moderna.

El concepto de resistencia cultural es clave para entender la presencia y acción de las culturas dominadas. Si bien entendemos que la resistencia es a la cultura dominante mucho más que esto, es resistencia a la lógica de la dominación, a la racionalidad instrumental como norma general y única de la vida social, al individualismo como valor incuestionable, a la incultura como destino. El desafío de las culturas dominadas es la lucha de la cultura viviente contra la incultura letal del poder. Es la cultura como forma de vida social y concreta, como diálogo y esperanza contra la cultura objeto o instrumento de propiedad de poder o prestigio, como simulación.⁶

El combate por la cultura *propia* es la lucha por la *cultura*. Por eso, el planteamiento de la diversidad cultural se relaciona con la cuestión del ser, el sentido y destino de la cultura misma. Es decir, a pesar de los grandes problemas que enfrenta el ser humano, sí es posible seguir siendo sujetos de cultura y sujetos culturales. En países como Perú y México, con una gran diversidad cultural y pluralidad étnica, estas dificultades son palpables y de orden teórico, pero poseen también dimensión política y vida cotidiana, temas de reflexión con innumerables aristas.

⁵ Vid. G. Bonfil B. "De culturas populares y política cultural" en *Culturas populares y política cultural*, México, Culturas populares-SEP, 1982, pp. 9-22.

⁶ Cfr. James C. Scott *Los dominados y el arte de la resistencia* (trad. Jorge Aguilar Mora). México, Era, 2000.

El brasileño De Carvalho,⁷ frente a la enorme diversidad cultural acumulada durante cinco siglos por nuestros pueblos –aún con la *traba* de reconocerse en esa cultura y valorarla– señala como mínima la capacidad de un ciudadano brasileño de cultivar, ya sea como participante, productor, o espectador activo, más de una tradición cultural ajena a su grupo de origen y distinta de los productos de la industria cultural. Se inclina por una opción popular de pluralidad; en lo popular, es explícita esa diversidad de intereses, en la heterogeneidad de los segmentos que la componen. Su expresión en la práctica, requiere de una disminución drástica del enorme poder de la industria cultural, así como una clara denuncia de los prejuicios culturales de la clase dominante en relación con las tradiciones vigentes en nuestros países.

El conjunto de utopías que piensan en un nuevo modelo de humanidad se hace presente, se revisa y actualiza. Hoy esta humanidad requiere reformularse en términos del cultivo de la pluralidad cultural, “de una suma de raíces, dada la profunda heterogeneidad de nuestras sociedades”.⁸ Es necesaria una actitud dinámica, un aprendizaje constante de las distintas tradiciones, y al mismo tiempo, confrontar su homogeneización y simplificación. Es imprescindible un compromiso con las manifestaciones culturales, al margen del gran circuito comercial y con amplias alternativas de expresión frente a la superficialidad de productos culturales creados por la industria con fines de consumo masivo.

El autor brasileño nos recuerda: no sólo las clases suburbanas que consumen diariamente los productos comerciales de la radio, la televisión, videos, etcétera, parecerían alienadas

⁷ José Jorge de Carvalho. “Las dos caras de la tradición: lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana” en *Cultura y pospolítica*. México, Conaculta, 1995, p. 158.

⁸ *Loc. Cit.* Cfr. N. García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, CONACULTA-Grijalbo, 1989. Ver especialmente “La puesta en escena de lo popular”.

del todo en que viven; también aquella parte de clase media e intelectualidad que vive presa casi exclusivamente en un tipo único de patrón cultural, poco dispuesta a una apertura a la cultura tradicional latinoamericana, se encuentra también al margen de referencias colectivas: alienadas de la complejidad simbólica de la nación en que viven. Baste, a manera de ejemplo, un somero análisis de los intereses generales de la investigación a nivel universitario en las humanidades y certificar no sólo su alienación, en el sentido del desconocimiento de la totalidad cultural, sino de un aberrante eurocentrismo.⁹

La reflexión profunda de tal paradoja replantea los conceptos de nación, identidad y pueblo, ejes centrales del debate sobre la diversidad cultural. Esta práctica teórica conlleva la necesaria lucha hacia la convivencia plural, exenta de prejuicios. Dada la desproporción del poder de difusión entre la industria cultural y las tradiciones populares locales y regionales, construir ese pluralismo cultural sería un paso mayor para reforzar el camino utópico, donde el bienestar de la cultura, creativa y plena en todos sus niveles, sería un indicador positivo del bienestar de la sociedad como un todo.¹⁰ Por desgracia, la implantación forzada de cinco siglos de sometimiento occidental ha inhibido la sabiduría y las capacidades diversas que hubiesen conducido a nuestros pueblos por la ruta de la plenitud, con todo y sus contradicciones. Sometimiento y explotación han generado la alienación de la propia cultura a niveles tales que el dominado rechaza su propia cultura.

El camino conducente a valorar y vivir genuinamente la diversidad cultural rebasa el nivel de tolerancia que, de manera amplia, las sociedades latinoamericanas reconocen formalmente. En las Constituciones se consigna el derecho a la diferencia y los intelectuales se precian de reconocer la va-

⁹ José Jorge de Carvalho, *op. cit.*, p. 160. *Vid.* Samir Amin. *El eurocentrismo. Crítica de una ideología*. México, S. XXI, 1989.

¹⁰ *Ibid.*, p. 161. Cfr. Adolfo Colombres "Hacia la diversidad cultural", *op. cit.*

lidad simbólica de todas las culturas. La realidad difiere del ámbito teórico o meramente declarativo. El verdadero reconocimiento de la cultura del *otro*, su dimensión de mundo, enriquece la visión parcial que poseemos y permite el auténtico respeto a una visión de mundo diferente. La frase zapatista condensa la utopía: la lucha por un mundo en el que quepan muchos mundos, y no un mundo unidimensional, engaño de la supuesta tolerancia de muchas culturas.

Cuando se habla específicamente de cultura popular se incluye en realidad una diversidad de culturas: cultura campesina, de carácter más bien mestizo, culturas indias, cultura urbana, etcétera. Destaca la cultura indígena cuya multiétnicidad se manifiesta, por ejemplo, en Guatemala donde los grupos indígenas son aproximadamente el 62% de la población; en México cincuenta y seis etnias representan más de un 10% de la población. Estos casi diez millones de indígenas son un elemento vital para nuestro desarrollo económico, político y social:

... no sólo resaltan por su diversidad lingüística (...) o por sus obras artísticas del pasado y presente, sino por ser pueblos con una dinámica socioeconómica relevante, ya que representan una fuerza importante de trabajo y al mismo tiempo poseen más de 30 millones de hectáreas... Este último hecho refleja la dimensión del territorio bajo su control, el cual contiene gran parte de las reservas estratégicas del país.¹¹

El carácter multiétnico, la diversidad lingüística, su fuerza de trabajo, la tierra y la territorialidad —reproductoras directas de su cultura y origen de sus tradiciones y costumbres—: componentes esenciales de una cultura indígena.

En un país multiétnico como México, conviven una diversidad de grupos indígenas que responden a las características

¹¹ Salomón Nahmad *et al.* *Tecnologías indígenas y medio ambiente*. México, Centro de ecodesarrollo, 1988, p. 10. Cfr. Rodolfo Stavenhagen. "La cultura popular y la creación intelectual" en *La cultura popular, op. cit.*

geográficas, biológicas y culturales de cada zona. Ante esta diversidad, a un extranjero –y aún al nacional– les debe resultar sumamente complicado considerar ciudadanos de un mismo país tanto a los tarahumaras de Chihuahua como a los zoques del altiplano y la montaña de Chiapas. Sin embargo, conviven en un territorio con recursos naturales, espacios comunales, instalaciones productivas y ceremoniales, sitios sagrados. Pueblos en donde “una generación trasmite a otras los códigos que le permiten comunicarse y entenderse entre sí: un idioma que expresa además la peculiar visión del mundo, el pensamiento creado por el grupo a lo largo de su historia; una manera de gestos, de tonos de voz, de miradas y actitudes”¹² que tienen significado sólo para los indios.

En América Latina los esquemas y los dogmas de toda índole en asuntos tan complejos han generado posiciones extremas: se enaltece o idealiza a extremos enfermizos la pluralidad étnica y, en otros casos, se le culpa de ser la causante del subdesarrollo y la miseria ancestrales. Todo el fervor tecnócrata por dar el salto a la modernidad es una acta de defunción más para las diversas culturas. No fue gratuita la proclama zapatista de enero de 94 denunciando el acuerdo del TLC como una esquela para las culturas indígenas. La historia contemporánea, en su vínculo entre pueblos y culturas diversos, está plagada de políticas genocidas y etnocidas: los indios en los Estados Unidos, los pobladores del Amazonas, en México donde políticas racistas han visto en la pluralidad étnica y cultural las causas del subdesarrollo. Un caso extremo es el sudafricano donde el llamado *apartheid* enaltecía el pluralismo basado en la desigualdad. El proceso globalizador se encarga de marginar todo pueblo que no posea medios para competir en el mercado mundial.

El discurso oficial de muchos gobiernos latinoamericanos, respecto del pluralismo cultural, no es gratuito ni es una conce-

¹² Guillermo Bonfil. *México profundo, op. cit.*, p. 47.

sión a los pueblos indios: son las protestas y movilizaciones, luchas de resistencia y reivindicación que se presentan desde hace quinientos años, levantamientos indígenas como el del Inti Raymi en Ecuador o el de los zapatistas el primero de enero de 1994 en México. Hablar de pluralismo cultural es no sólo señalar los enormes contrastes culturales a nivel diacrónico y sincrónico sino una concepción del mundo, modos de vida, tradiciones y costumbres de nuestros pueblos. Los factores que explican esta diversidad se ubican en una historia marcada por la dominación colonial; estas condiciones concretas de dominación reflejan el punto de partida de la diversidad cultural. En México, por ejemplo, país cruzado por tiempos, espacios y culturas múltiples, la dinámica y la diversidad de las culturas indígenas se les niega por decreto en aras de un proyecto *nacional* impuesto por la clase en el poder. Dice Bonfil, “La exclusión significa que a la cultura del pueblo dominado no se le reconoce valor en sí misma. Es una cultura negada, incompatible”.¹³

Frente a este pluralismo cultural, la *integración* del indio es una línea fundamental de proyectos estatales. En nuestro país comprende varias etapas: en la posrevolución se intenta unificar en un proyecto único de nación la diversidad étnica, con una visión de patria y el *adecuado* manejo de los símbolos, con cartillas alfabetizadoras en castellano que, paso a paso, borrarían extravagantes *lenguas* indígenas y, ¿por qué no?, la propia cultura. Con ello *acortáramos* distancias con el primer mundo. Si el *primitivismo* indígena era la causa del subdesarrollo, un gran mal, pues un gran remedio provendría de: una buena dosis de cultura occidental, o *cultura nacional*, para *integrar* y hasta eliminar el problema. La eliminación será la vía indolora para el Estado, la *integración* implicaría satisfacer mínimas condiciones de trabajo, salud, educación, techo. G. Bonfil sistematiza este proceso que pretende la

¹³ *Ibid.*, p. 121.

aculturación de los pueblos pero también se hace presente la reacción india con su control cultural propio:

La invasión significó la inmediata puesta en marcha de un proceso global de expropiación, eliminación e imposición culturales a favor de los colonizadores y a costa de los indios. Expropiación es la pérdida de control sobre los recursos culturales propios... Eliminación es la prohibición de ejercer ciertos ámbitos de la cultura propia... Imposición significa introducción de elementos culturales ajenos... Los pueblos indios reaccionaron oponiendo tres iniciativas culturales principales: los procesos de resistencia, innovación y apropiación. A través de la resistencia cultural se pretende la conservación del control sobre elementos culturales propios... La innovación es la creación autónoma de nuevos recursos culturales... La apropiación cultural permite adquirir control sobre elementos culturales originalmente ajenos.¹⁴

El origen de la diversidad cultural así como los problemas que se derivan debe buscarse, como todos los rasgos esenciales de nuestra cultura, en la historia. Por ello, Enrique Florescano¹⁵ en su búsqueda de construcción de identidades colectivas estudia la génesis de nuestros pueblos a partir del territorio que habitaron; encuentra que esta tierra, Mesoamérica, es una de las más ricas y diversas del planeta. Variados climas favorecieron la diversidad en flora y fauna, al igual que las actividades de las poblaciones. Existe una gran diferencia entre las tierras altas y las bajas. Las primeras fueron modeladas por las sierras Madre Occidental y Madre Oriental, delimitando fronteras de un gran altiplano interior que abarca Aridamérica. Eran tierras inhóspitas para la agricultura, pero en

¹⁴ G. Bonfil. "Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales" en *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo, 1987, pp. 105-106. Vid G. Bonfil "Lo propio y lo ajeno" en *La cultura popular*. México, Premiá, 1987, pp. 106 y ss.

¹⁵ Enrique Florescano. *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*. México, Aguilar, Col. Nuevo Siglo, 1977, p. 26.

ellas se desarrollaron pueblos cazadores y recolectores. “El fin de la tierra árida definió el límite entre cazadores y recolectores del norte, y los pueblos sedentarios de Mesoamérica”.¹⁶ El paisaje es sumamente variado, de una gran diversidad: montaña, valle, ríos, selva tropical, desierto.

Al consumir España la conquista de México y más tarde la de Perú, por primera vez en la historia una nación europea concibió la idea de trasladar la civilización occidental a estas regiones distantes y por completo extrañas. En opinión de Florescano, esta visión etnocéntrica se asentó en la creencia de que la civilización europea era superior a las americanas. “Desde entonces, se instaló en los conquistadores la obsesión de legitimar este argumento, de modo que el asentamiento de la cultura adquirió la forma de una empresa civilizadora. Esta compulsión de trasplantar valores justificó el arrasamiento de las tradiciones nativas”.¹⁷ La implantación de lo nuevo se buscaba a partir de aniquilar lo existente, lo supuestamente arcaico. El poder extranjero buscó como uno de los objetivos de su dominación una identidad única en los dominados. Ese poder impuso la categoría indio como un producto del sistema colonial en América. “Es una categoría supraétnica que abarca indiscriminadamente a una serie de contingentes de diversa filiación histórica cuya única referencia común es la de estar destinados a ocupar, dentro del orden colonial, la posición subordinada que corresponde al colonizado”.¹⁸

Al margen de la realidad, en donde siempre han existido diversos grupos humanos con lenguas también diferentes, amén de importantes variaciones culturales, los proyectos dominantes de nación, de identidad han pretendido siempre justificar la

¹⁶ *Ibid.*, p. 27. Cfr. Salomón Namad, *op. cit.*

¹⁷ Florescano, *op. cit.*, p. 183. *Vid.* Regina Harrison. *Signos cantos y memoria en los Andes*. Quito, Ecuador, Abya-Yala, 1994.

¹⁸ G. Bonfil. “El concepto de indio en América” en *Culturas nacional, culturas nativas y educación*. Revista *Educación* núm. 39. Enero-marzo de 1982, pp. 204.

uniformidad. Frente al avance del proyecto globalizador, cuya propuesta radica en homogeneizar vía los mercados mundiales a planos competitivos, la defensa de la diversidad es una amenaza a la que el neoliberalismo se opone por todos los medios. Sin embargo, los siglos de dominación y la resistencia de diversas culturas ha sido una constante, así como sus luchas en varias dimensiones por derecho al reconocimiento de culturas y diversidad. El problema se traduce en la posibilidad de construir un Estado multiétnico que refleje la realidad de nuestros pueblos. Se trata de que exista una voz política de la diversidad, dar lugar a la construcción de entidades autónomas. Por eso, autonomía es un concepto clave del futuro Estado multiétnico. En el centro de los movimientos indios está la lucha por la autonomía y la territorialidad. En 1984 Bonfil retoma una serie de demandas concretas indias del continente americano y de las primeras son la Defensa de la tierra y el Reconocimiento de la especificidad étnica y cultural.¹⁹

Otro problema reciente, analizar contradicciones que surgen de la relación entre lo universal y lo local, particularmente en el campo de la cultura y sus expresiones. La lucha por la construcción de un Estado multiétnico permitirá retomar la pluralidad viviente en cada sociedad.

El régimen de autonomía aparece como la oportunidad para reconstruir o crear una nueva territorialidad de los pueblos indios. Al mismo tiempo, la lucha por la autonomía es el recurso más efectivo para detener la disolución de la organización comunal. (...) la autonomía es la *demanda madre*: el eje articulador de todo un diseño de sociedad... como proyecto de una constelación de fuerzas y sectores (indios y no indios) que propugnan la pluralidad.²⁰

¹⁹ G. Bonfil B. "La nueva presencia política de los indios: un reto a la creatividad latinoamericana" en *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México, Siglo XXI, 1984.

²⁰ Díaz-Polanco, *op. cit.*, p. 167. *Ídem. Autonomía regional. La auto-determinación de los pueblos indios*. 2a. edición. México, Siglo XXI,

No debemos olvidar que el movimiento indio contemporáneo posee clara conciencia de quién es el enemigo principal y una clara visión del panorama internacional. Por ejemplo, empatar el levantamiento del EZLN con la entrada en vigor en México del TLC es una muestra del nivel de las contradicciones. De igual manera que el proyecto de globalización y el neoliberalismo avanza a nivel mundial, la lucha del movimiento indio busca articulaciones en esa dimensión, así como las coincidencias en su lucha con amplios sectores hoy llamados *globalifóbicos*. La respuesta requiere presencia mundial.

La fuerza y presencia del movimiento indio ha colocado sus demandas como tema central en la agenda pública de los llamados Estados *nacionales*. Hoy la autonomía es tema de debate nacional. Esta lucha es el gran aporte de los pueblos indios a la construcción de un mundo democrático, en el que se reconozca el derecho a la diferencia y a la libre determinación y autonomía. Este es uno de los grandes debates de la actualidad, los movimientos indios han dado la pauta a las sociedades, han mostrado que su lucha rebasa sus condiciones concretas y abre opciones a todos los sectores subordinados.

En la dimensión cultural, la lucha por la democracia es igualmente central. Ha sido un largo y tortuoso camino el proceso de reconocimiento de nuestras múltiples raíces y partes que nos conforman. En este sentido, Adolfo Colombres dice que "América está recién llegando a una plena conciencia de sí, a un grado de síntesis, tras superar las trampas y tentaciones de la cultura occidental, y desmontar, en parte los mecanismos de dominación. Más no debemos confundir el ser de un pueblo con la conciencia que éste pueda tener de sí".²¹

Polémica actual, la tendencia a homogeneizar grupos indígenas *versus* la pluralidad de sus manifestaciones. Este

1996. Cfr. Roberto Santana. "Las autonomías indias, el sistema político y la democracia" *Ciudadanos en la etnicidad*. Cayambe, Ecuador, Abya-Yala, 1995, pp. 247-274.

²¹ Adolfo Colombres, *op. cit.*, p. 110.

debate se ha manifestado entre sociólogos y antropólogos mexicanos.²² Lo más sorprendente del caso es la habilidad del Estado mexicano para adaptarse a tales proyectos, de acuerdo a los intereses prevaletentes. Por ejemplo, el discurso estatal habla del respeto a las tradiciones, y del rescate de las costumbres indígenas, como elementos fundantes de la unidad nacional. En realidad, la expoliación de las tierras indígenas sigue viento en popa con el aval de quienes *si lo saben hacer*; miles de indígenas son desplazados de sus ancestrales tierras, y habría que preguntarse ¿es posible el desarrollo de una cultura sin el sustento material, es decir, sin la tierra que ha sido elemento esencial para su supervivencia?

Hoy, la oposición entre aldea global y culturas urbanas y rurales es cada vez mayor. Un Estado aspirante a la administración electrónica altamente tecnificada y conectada a las instituciones de la universalidad capitalista, procura imponer su dominio y califica como obsoletas a las culturas rurales y patrocina de manera privilegiada a reproductores institucionales e individuales de la mundialización capitalista. Los Estados intentan, desde una perspectiva eurocéntrica, entrar a la modernidad al integrarse a la mundialización capitalista que considera rezagos históricos las culturas tradicionales: indias, campesinas. A través del megaproyecto transnacional “Mundo maya”, modernizan el folklore nativo y licitan el medio ambiente tercermundista como una mercancía más.

La división del trabajo cultural capitalista desintegra el proceso productivo y favorece el control estatal, separa a la vez que obstaculiza la formación del sujeto histórico y social integrado y transformador. Promueve la división entre diversas ramas culturales, exalta el individualismo de creadores y expertos, y reduce la dimensión cultural al terreno artístico, al universo del arte. Se impone la “fatalidad del Estado como garante exclusivo de la creación cultural, reducida la cultura

²² Vid. Salomón Nahmad S. “Características del pluralismo cultural”, *op. cit.*, *Culturas populares*

al arte ahora se impone la de éste a las vanguardias europeas y norteamericanas de modo que las culturas rurales y urbanas, con un formal acceso a las instituciones estatales, serán atendidas por organismos de beneficencia: culturas populares, indígenas, experimentales o artesanales”.²³

Se impulsan a gran escala el esteticismo y el “arqueologismo”, la deformación y el empobrecimiento de la historia en beneficio de exposiciones elefantiásicas acompañadas de famas intelectuales de animación y legitimación ideológica.²⁴ Prevalece el criterio que resalta la cultura del indio muerto, revaloración de los *esplendores de cinco siglos y México eterno* frente a la pobreza, el atraso y la miseria del indio vivo. La acción de estos Estados es antinacional, prioriza la ganancia frente a todo lo vendible o rematable: el medio ambiente, el patrimonio histórico. Las Cataratas del Iguazú, parque público apenas ayer, hoy se privatiza en versión Disney World del subdesarrollo; el *jet set* globalizado escucha a Pavarotti y Chichen-Itza resulta un glamoroso escenario. En aras de la *reordenación urbana* un intelectual defiende la construcción de una torre comercial en Cuicuilco que transforma el entorno en “centro de comercio, entretenimiento y cultura”.²⁵ En el Tajín se efectúa el Festival de Verano que promueve diversión y cultura. Todo por un mismo boleto amén de la consigna neoliberal *el patrimonio cultural debe ganarse la vida*. En las ramas culturales las fuerzas de cambio están sometidas históricamente a una división del trabajo administrada por el Estado para dispersar grupos hostiles y, así, imposibilitar la conformación de un sujeto histórico que haga posible la liberación de las fuerzas productivas.

²³ Taller de Arte e Ideología, TAI. “La cuestión cultural” *Documento tres*. Septiembre de 1994.

²⁴ Vid. Alberto Híjar. *Introducción al neoliberalismo*. México, TAI-Itaca, 1998.

²⁵ Fernando Benítez. “El verdadero Cuicuilco” *La Jornada* (México, DF) 14-VIII-97.

La cultura determina procesos de reproducción de la fuerza de trabajo. La mundialización capitalista impone una cultura de masas favorable a sus intereses, mientras que las fuerzas de liberación nacional buscan significar la noción de patria y de nación. Los mayas recuperan símbolos visuales —el general Zapata, su vestimenta, su caballo— y transforman experiencias históricas en símbolos —el y los Aguascalientes de la selva. Los puruáes-quichuas *rescatan* del olvido la wipala como emblema, bufanda, chal y cinturón con los siete colores del arcoiris; el concepto *Pachakutik* que literalmente significa, volver al tiempo, al orden, al mundo, o teoría de la catástrofe, como metáfora.²⁶ La cultura es la lucha por y en la significación. Transformarla exige criticar los significados evidentes y los no evidentes, así como los significantes que integran las estructuras de significación. En esta lucha, a la cultura del individualismo, diversionista y paternalista estatales, se opone la cultura de la integridad, capaz de hacer frente al proyecto globalizador capitalista.

Caracterización del indio

Las poblaciones de origen colonial y neocolonial, apunta González Casanova, están en el centro de un fenómeno complejo de opresión, exclusión, mediatización y liberación así como la lucha mediada de clases y de pueblos bajo el colonialismo internacional e interno.²⁷ Los cambios del colo-

²⁶ Vid. Luis Maldonado “Los símbolos del mov. Unidad Plurinacional PachaKutik-Nuevo País”, *Por el camino del arco iris.*, op. cit., pp. 83-88. Rajchenberg y Héau-Lambert. “Historia y simbolismo en el movimiento zapatista” *Chiapas* núm. 2. México, IIEc, UNAM-ERA, 1996, pp. 41-58.

²⁷ P. González Casanova. “Las etnias coloniales y el Estado multiétnico” en *Democracia y Estado multiétnico en América Latina*. México, CII, C y H., UNAM-Desarrollo de Medios, 1996, p. 24. Ricardo e Isabel H. de Pozas. *Los indios en las clases sociales de México*. Siglo XXI, 1995, señalan que “El colonialismo, como fenómeno internacional, es una ca-

nialismo y capitalismo son claves en la comprensión de un Estado y una sociedad cuyas características principales resultan *evanescentes* cuando se intenta su explicación sin recurrir de modo simultáneo a la historia y la actualidad de estas etapas. Este autor propone ubicar históricamente las transformaciones de este sujeto social, los pueblos indios, a fin de conocer las raíces de su situación.

La historia del indio americano está construida de resistencias y levantamientos: transcurre del siglo XVI al momento actual. La comunidad india es base estratégica en resistencia y levantamientos, su estructura interna contribuye a comprender su fuerza. La organización colonial del trabajo, desde el capitalismo mercantil hasta el transnacional, preserva a la comunidad india como fuente de materia prima a muy bajo precio y mano de obra sumamente barata. Esta doble función nos ayuda a entender medianamente por qué la comunidad india no ha sido totalmente aniquilada. La resistencia a través de la comunidad es el origen de la reproducción de la población india bajo condiciones coloniales y neocoloniales. La dialéctica de la resistencia se combina con la dialéctica de la reproducción de la mano de obra colonial y con diferentes formas de acumulación de capital. Cuando los indios no han suministrado mano de obra o bienes baratos, sus comunidades han sido exterminadas y la población erradicada o desterrada a regiones distantes, aislada y en situación de miseria extrema. No sólo la antropología ni la sociología sino también la literatura²⁸ documentan el drama de las poblaciones indias latinoamericanas

tegoría histórica que se presenta como etapa del capitalismo mercantilista, irreversible para los países que logran salir de él", p. 30.

²⁸ Vid. Augusto Roa Bastos. *Las culturas condenadas*, op. cit.; Saúl Sosnowski (Comp.) *Augusto Roa Bastos y la producción americana*. Bs. As. Argentina, Ediciones de la Flor, 1986. 262 pp. En particular las obras *Huaspungo* y *El Indio*, que se comentan.

Para González Casanova existe una continuidad histórica²⁹ en los procesos de subordinación y sometimiento de los pueblos indios. En cada momento histórico se han dado cambios, pero la situación persiste. Así por ejemplo, el ocultamiento del indio aumenta cuando se logra la independencia política. Los nuevos empresarios capitalistas rurales, frecuentemente asociados a empresas comerciales, a bancos o compañías transnacionales, siguen jugando las mismas funciones coloniales de sus antepasados. La historia de larga duración será el marco de innegables cambios, como telón de fondo no es posible ignorarla.

Se han desarrollado categorías sociales de transición, grupos y estratos sociales intermedios. Estos grupos expresan cambios significativos en las relaciones coloniales puras, representan un cambio en el colonialismo, pero éste sigue ahí. Los sectores medios desempeñan varios papeles que reproducen y remodelan las desigualdades coloniales, desempeñan el papel de mediadores y aún de opresores. La categoría **indio** es una categoría colonial y no ha desaparecido en siglos. La lucha de clases interna y la estratificación social generan entre los indios condiciones de subordinación. González Casanova enumera una serie de profundas contradicciones que se presentan en el seno de las comunidades indias; por ejemplo, una burguesía que él llama desfigurada, indios caciques, continúa hablando la lengua nativa y preserva rasgos de la cultura autóctona, explota a quienes trabajan bajo su mando en beneficio de los ladinos y para mantener sus propios privilegios; así, las relaciones capitalistas de producción y las formas rudimentarias de estratificación y de movilidad social dividen a los miembros de la misma cultura y comunidad.³⁰

²⁹ P. González Casanova, *ob. cit.*, p. 25. *Vid.* Moreno Yáñez y José Figueroa *El levantamiento indígena del inti raymi de 1990*. Ecuador, Abya-Yala, 1992. "El proceso de formación del Estado nacional estuvo vinculado al encubrimiento de la dominación étnica"

³⁰ P. González Casanova, *op. cit.*, p. 27. Cfr. Ricardo Pozas... *op. cit.*, p. 11.

Al mostrar esta contradicción que, por otra parte, es la continuación de una acción represiva –indio contra indio– que se vive desde la conquista, González Casanova replantea la conceptualización del indio centrada en la pertenencia a una lengua y una cultura, de enorme utilidad para la antropología. No se puede ignorar el papel del indio en las relaciones de poder y control económico político y social. El autor llama nuestra atención para ubicar este sujeto en el contexto social. Se critica a antropólogos que han aislado siempre sus estudios de la cultura y problemática india del resto del mundo social. El sistema colonial y neocolonial, concluye González Casanova se ha consolidado en realidad a través de yuxtaposiciones de la desigualdad colonial. De manera que la definición de indio tiene dos significados, uno relacionado con el sistema global en que los indios viven y trabajan y otro con las diversas culturas, lenguas y organizaciones políticas de las comunidades indias.³¹

La pérdida de identidad de los indios que se convierten en campesinos tiene consecuencias no sólo para la comunidad india, sino para campesinos y trabajadores aladinados y ladinos. En la medida en que unos y otros no son capaces de reconocer sus relaciones íntimas y sus intereses comunes, en tanto las organizaciones campesinas y obreras olvidan los problemas específicos de las comunidades, los indios se reproducen como parte del sistema neocolonial. La investigación sobre la forma y circunstancias bajo las cuales el indio se convierte en campesino o en trabajador agrícola,³² ha sido sumamente limitada. Bonfil señala que la desindianización de las comunidades rurales ha sido un largo proceso con ritmo diferente en la historia de México.

³¹ *Loc. cit. Vid.* Claudio Malo. *Pensamiento indigenista*. Ecuador, Abya-Yala, 1986.

³² *Ibid.*, p. 29. Cfr. Ricardo e Isabel Pozas, *op. cit.* Los autores caracterizan como asalariados y agentes de cambio a indios que engrosan “filas del semiproletariado y proletariado”, pp. 68-72.

Las tierras indias son disputadas con mayor encono, los brazos indios se requieren con mayor apremio, la imposición cultural crece y se diversifica. La comunidad parece disolverse en el torbellino del México imaginario. Los jóvenes emigran al mismo ritmo que se afloja el apego a lo propio”.³³

Sin embargo, comunidades enteras de zapotecos, mixtecos o nahuas, migrantes en los Estados Unidos, no pierden el vínculo con su cultura, con la tierra ancestral, y regresan a su pueblo para cumplir compromisos con la comunidad. Un fenómeno reciente es la migración mixteca o zapoteca hacia poblaciones estadounidenses que cuestiona nociones de comunidad indígena o identidad étnica, pues en los EU recrean su cultura propia, afianzan su identidad, se organizan y mantienen nexos estrechos con sus comunidades de origen. Gaspar Rivera propone el nombre de “comunidad transnacional”.³⁴

Los indios poseen formas específicas de resistencia y sobrevivencia por lo que su especificidad debe ser tomada en cuenta, pero también se les debe considerar parte de una categoría más amplia que incluya a otras minorías coloniales. La insistencia de G. Casanova³⁵ de ubicar al indio siempre en el contexto interno y mundial, sin que por esto pueda y deba conservar su especificidad, no es gratuita, encuentra implicaciones teóricas y políticas profundas. Estos pueblos son una parte de una amplia, versátil, y compleja situación colonial que cambia del capitalismo mercantil al capitalismo monopólico y transnacional, del trabajo obligado al trabajo asalariado, del gobierno colonial al gobierno del Estado-nación de la periferia. Si el colonialismo, el imperialismo y la globalización, en sus varia-

³³ G. Bonfil, *México profundo*, *op. cit.*, p. 205.

³⁴ *Vid.* Gaspar Rivera Salgado “Naa-shica dav’i (Los que andan por tierras lejanas) La comunidad transnacional” en *Ojarasca*, 10 de febrero de 1998. Ver también. Alfredo Zepeda. “No dejamos nuestra montaña por gusto. El Nueva York nahua, tepehua, otomí” en *Ojarasca*, mayo de 2007.

³⁵ G. Bonfil. *México profundo*, *op. cit.*, p. 30.

das formas, son las últimas fuentes de la sociedad dependiente internacional y transnacional, las comunidades y poblaciones indias son la principal expresión de la sociedad colonial y neocolonial intranacional. Hoy día, la categoría indio tiene que ver no sólo con el capitalismo periférico, sino con las nuevas condiciones mundiales que no han logrado desintegrar la noción de comunidad y cultura de estos pueblos.³⁶ G. Bonfil hace una distinción capital entre las categorías indio y etnia:

La categoría indio o indígena es una categoría analítica que nos permite entender la posición que ocupa el sector de la población así designado dentro del sistema social mayor del que forma parte: define el grupo sometido a una relación de dominio colonial y, en consecuencia, es una categoría capaz de dar cuenta de un proceso (el colonial) y no sólo de una situación estática...La etnia, como categoría aplicable para identificar unidades socioculturales específicas, resulta ser una categoría de orden más descriptivo que analítico... La identidad étnica no es una condición puramente subjetiva sino el resultado de procesos específicos que dotan al grupo de un pasado común y de una serie de formas de relación y códigos de comunicación que sirven de fundamento para la persistencia de su identidad étnica.³⁷

Hay varias características que G. Casanova señala como errores que desvían la lucha política: 1) Pensar que la lucha de clases explica todos los problemas sociales y del Estado 2) Considerar los problemas de las poblaciones colonizadas separadas del resto de los trabajadores y separarlos de los pueblos 3) Creer que el colonialismo es una rémora del pasado.³⁸ La lucha debe ser por el reconocimiento de la autonomía dentro del pueblo, con el poder de todo el pueblo, en sí y para sí, en el marco de un proyecto humanista y universalista.

³⁶ *Loc. cit.* Cfr. M. de Barros y J.L. Caravias *Teología de la tierra*. España, Ed. Paulinas, 1987, p. 72.

³⁷ Bonfil "El concepto de indio en América", *op. cit.*, pp. 206-207.

³⁸ *Ibid*, p. 33.

Recuerda este autor cómo las luchas étnicas mal encauzadas han dado lugar a fundamentalismos fratricidas.³⁹ Se debe respetar la relativa autonomía de cada grupo: indios, campesinos, trabajadores, su poder popular democrático y los problemas culturales específicos, mientras se hacen todos los esfuerzos para que sus integrantes se unan conscientemente en un frente común opuesto al Estado colonial, neocolonial y transnacional en un proyecto democrático de organización regional, nacional y universal.

Por otro lado, ni el Estado en América Latina se puede comprender sin una sociedad multiétnica, ni la construcción democrática, popular y nacional podrá dejar de expresar y representar a esa sociedad. La democracia participativa, la representativa, para serlo realmente, debe incluir y representar a las antiguas poblaciones de origen colonial y neocolonial como autónomas y ciudadanas. El surgimiento de un proyecto democrático de carácter multiétnico comprueba la existencia de una fuerza social que manifiesta su peso específico en la lucha por la democracia, reivindicando el derecho a la diferencia y la pluralidad étnicas en la construcción de un poder verdaderamente democrático en América Latina. Para el autor, el éxito programático, en el caso particular del EZLN, estriba en ser un movimiento político-social aglutinador y representativo de las mejores tradiciones de la Revolución mexicana. Lo sucedido en Chiapas avizora el comienzo de una nueva manera de articular la acción colectiva y democrática de las luchas del pueblo en su reivindicación por transformar el Estado actual de hegemonía monoétnica.⁴⁰

En sentido similar, el trabajo de Florescano avanza desde la perspectiva del análisis histórico en el conocimiento de los pueblos indios. Señala a su obra detonante de perplejidad.

³⁹ *Loc. cit.* Como ejemplo, la intolerancia indígena católicos *versus* sectas protestantes en Chiapas.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

Cuando el movimiento zapatista conmocionó al país en enero de 1994, la pregunta que se me vino encima fue ésta: *¿Por qué después de nuestro largo conocimiento del problema indígena otra vez estalla la rebelión en la tierra poblada por los campesinos mayas?* Advertí que los antropólogos e historiadores, salvo notables excepciones, incurrían en interpretaciones desafortunadas del proceso que condujo a la situación actual. Decidí entonces revisar las relaciones que desde los orígenes de nuestra historia ligaron el destino del país con las poblaciones autóctonas.⁴¹

Dicha perplejidad, verdadera conmoción, fue compartida por artistas e intelectuales, por sectores populares que nunca creyeron en la entrada al primer mundo proclamada por Carlos Salinas de Gortari.

Hoy nos convencemos plenamente de la vigencia de los escritos de Bonfil: su enorme capacidad para preluir un futuro que ya nos alcanzó, su mesura para pronosticar los horrores venideros y, sobre todo, la ceguera e incapacidad de los sectores dominantes. De vivir, Bonfil ya habría escrito la versión de México profundo II, corregida y aumentada, con las actuales atrocidades de un país dividido políticamente y fragmentado en lo ideológico, asolado por fraudes electorales y la imposición de gobernantes, con presencia militar a nivel nacional, verdadero estado de sitio, que ejercita contra el narco lo que hace hoy y hará mañana contra los movimientos populares, con mafias delictuosas dentro y fuera del estado. Y sin embargo, la resistencia y la organización del México profundo está en pie: en silencio y a la espera, resistiendo y en movimiento. Bonfil no alcanzó a ver el alzamiento zapatista de 1994 pero lo intuye cuando habla de cuadros intelectuales indígenas y dirigentes que se deben al colectivo, a su comunidad.

Pareciera una radiografía la propuesta del zapatismo cuando, al mencionar el México profundo, habla de su resistencia apelando a las estrategias más diversas; de comunidades que

⁴¹ Enrique Florescano. *Etnia, Estado y nación...*, op. cit., p. 15.

viven, luchan y sufren en tensión permanente sin la pasividad o estatismo que el poder les endilga; que crean y recrean su propia cultura y que hacen suyos elementos culturales ajenos para ponerlos a su servicio; que callan o se rebelan, según una estrategia afinada por siglos de resistencia. Menciona Bonfil a las prácticas indias de servir al pueblo y no servirse de él o lo que los zapatistas llaman el “mandar obedeciendo”, las comunidades indígenas con su proyecto civilizatorio y los zapatistas su proyecto de nación, los que se resisten arraigados en formas de vida mesoamericana y que los zapatistas proclaman, queremos seguir siendo indios. En su preludio, Bonfil anticipa lo que vendrá con la movilización zapatista:

En torno a las rebeliones se reelaboran muchos aspectos de las culturas indias. La memoria histórica se convierte en un recurso fundamental que permite, por una parte, mantener vivo el recuerdo de los agravios y las desventuras y, por la otra, colocar la etapa de sometimiento como una situación transitoria, reversible, que será cancelada definitivamente con el triunfo de la sublevación. La vuelta al pasado se convierte en un proyecto de futuro. La conciencia de que existe una civilización recuperable permite articular firmemente la subversión... En la rebelión se ponen en juego muchos recursos que permanecían latentes en la cultura india. Se activan formas de organización y de comunicación que se mantenían clandestinas, se apela a lealtades implícitas, se rescatan símbolos que parecían olvidados. Y también se recurre a elementos culturales que proceden de la cultura dominante... no solo armas sino también ideas e imágenes que son empleadas para racionalizar y dotar de símbolos a la sublevación. (pp. 189-190)

La lucha de los pueblos indios que, en nivel extremo, condujo a los zapatistas en 1994 a declarar la guerra al “mal gobierno” ha sido capaz de hacerlos visibles y de colocar “el problema indio” en la agenda del poder. Los aportes de sus procesos de liberación, la lucha por la autonomía, su nueva visión del poder, su particular perspectiva de la lucha de las mujeres, su proyecto de nación, de la que la clase en el poder carece, per-

miten avanzar hacia nuevas propuestas de nación. Más aún, la clara conciencia de que la lucha hoy, en el capitalismo mundializado, debe ser global, encauza ésta hacia la búsqueda de alianzas con los movimientos y sujetos históricos que aspiran a un cambio radical. De esta manera, la claridad de pensadores como Bonfil alcanza concreción en la práctica libertaria de este *nuevo* sujeto que lucha por su integración a una plena universalidad.

No fue gratuita la (des) calificación de utópico que se ganó a pulso Guillermo Bonfil cuando expuso el fracaso del México imaginario en su empeño por transitar la ruta de la civilización occidental, rechazando otras opciones, y no ver que en el México profundo han estado las voluntades y la fuerza espiritual capaces de reformular un nuevo proyecto nacional, viable y auténtico: un proyecto donde el papel protagónico lo desempeñará la civilización mesoamericana. El propio Bonfil señalaba la urgencia de replantear la teoría a partir de nuevas utopías. De ahí también la calificación leve de optimista o la ruda de utópico. En el actual drama en que se debate la nación mexicana no serán los políticamente correctos ni los poseedores de verdades absolutas los que impulsen un México distinto, el papel será de las utopías y los utópicos.

Bibliografía

- Ardiles, Osvaldo *et al.* *Cultura popular y filosofía de la liberación. Una perspectiva latinoamericana*. Buenos Aires, Fernando García Cambaero, 1975.
- Bonfil Batalla, Guillermo. "La nueva presencia política de los indios: un reto a la creatividad latinoamericana" en *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México, Siglo XXI, 1984.
- _____. "El concepto de indio en América" en *Cultura nacional, culturas nativas y educación*. *Revista Educación*, núm. 39. Enero-marzo de 1982.

- . “De políticas culturales y política cultural” en *Culturas populares y política cultural*. México, Museo de culturas populares/SEP, 1982.
- . “Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural” en *La cultura popular*. México, Premiá, 1987.
- . “Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales” en *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo, 1987.
- . “Las culturas autónomas” en *México Indígena*, núm. 1. INI-Centro de Investigaciones Cultural y Científica, octubre de 1989.
- . *México profundo. Una civilización negada*. México, SEP/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1987.
- . “Desafíos a la antropología en la sociedad contemporánea” en *Estudios culturales en América Latina. Revista Iztapalapa*, núm. 24, 1991.
- Colombres, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1987.
- Del Val, José. *México. Identidad y nación*. México, UNAM, 2004.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana, Casa de las Américas, 1981.
- Garretón, Manuel Antonio (coord.) *El espacio cultural Latinoamericano. Bases para una política cultural de integración*. Chile, FCE, 2003
- Kusch, Rodolfo. *América profunda*. Buenos Aires, Bibles, 1999.
- Varela Barraza, Hilda (comp.). *Cultura y resistencia cultural: una lectura política*. México, SEP/El caballito, 1985.
- Vieyra, Jaime. “Tres perspectivas sobre el pluralismo cultural en México (Vasconcelos, León-Portilla, Bonfil Bata-lla)” en *Lo propio y lo ajeno. Interculturalidad y sociedad multicultural*. México, Plaza y Valdés, 1996.

LUIS GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ:

LOS ROSTROS DE LA HISTORIA

Tomás Bernal Alanís*

*Los valores son productos sociales que no
tienen significado propio sino que, como otros
productos, sólo existen en la relatividad
cambiante de los nexos y el comercio social*

HANNAH ARENDT

Introducción

México en el siglo XX sufrió cambios en su vida nacional. Las transformaciones derivadas de la Revolución Mexicana de 1910 van a dejar una marca indeleble en su rostro. Rostro que cambiará sus facciones por un México más diverso pero a la vez en pos de un sueño: la modernidad.

La modernidad que mantendrá en tensión al México viejo y al México nuevo, a la tradición por la modernidad, en pocas palabras, a esa coexistencia de muchos Méxicos en el alma de la nacionalidad. Lo local y lo nacional, lo nacional y lo universal, se fundirán en un proyecto galopante por buscar cambios a todos los niveles de la realidad nacional.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

La ideología revolucionaria¹ será la plataforma de despliegue para conjugar los dominios del pasado y construir los monumentos del futuro. Pasado que se trastoca en un presente que servirá para consolidar instituciones y refuerza creencias.

Es el impasse de la historia de México de ese tiempo que parece detenerse, de aquella frase que resume muy bien los tiempos de cambio: “La Revolución se baja del caballo y se sube al automóvil”, metáfora de lo que permanece y de lo que fluye, de ese México en busca de su modernidad trasnochada.

El medio siglo mexicano dejó huella en el sentir de lo que el país buscaba y de lo que su población representaba. Es la época de la industrialización, la urbanización, de la “cultura de noche”, el de remirar que somos nosotros en el espejo de la soledad, que podemos ser cosmopolitas, de cenar con los demás como nos recordara Alfonso Reyes, de ser nosotros mismos, encontrarnos en nuestro ser.²

La Generación de Medio Siglo luchó con los fantasmas del pasado y construyó los mitos del futuro. Futuro incierto en la aglomeración de un presente confuso, evasivo e incierto, éste era el ambiente que le tocó vivir a toda esa pléyade de autores que hicieron de su quehacer artístico una obra de renovación y búsqueda del alma mexicana en un escenario universal.

En dicha generación descolló en el pensamiento social de México en la segunda mitad del siglo XX, el historiador Luis González, padre de la microhistoria, fundador de instituciones y maestro de muchas generaciones que hicieron de él un intelectual ineludible en el quehacer histórico de México.

¹ Para mayor información véase Moisés González Navarro. “La ideología de la Revolución Mexicana” en *Historia Mexicana*, vol. X, núm. 4, México, El Colegio de México, 1961.

² Recuérdese el papel del grupo Hyperión y su búsqueda de la filosofía de lo mexicano, por encontrarnos con nosotros mismos.

Entre el pasado y el presente

Entre los murmullos rulfianos que nos mantenían asiduos al pasado y a las nuevas propuestas estéticas que querían derribar la “cortina de nopal”, se encontraba el acontecer de la cultura mexicana.

La tan famosa novela de la revolución dejaba paso a los nuevos experimentos de vanguardia en la escritura como son los trabajos de Salvador Elizondo, proezas de la experimentación. La transformación de las costumbres y los mundos cerrados de Agustín Yáñez hacia nuevas realidades de lo erótico, como es el caso de Juan García Ponce.

Continuación más que ruptura es el emblema de los nuevos tiempos. La antropología, la historia, la sociología, se enmarcaban en nuevas aventuras en el campo de las ciencias sociales para estudiar nuestro pasado indígena como muestra de fortaleza histórica pero a la vez de una debilidad del concepto de nación.

Los hallazgos arqueológicos así como las técnicas de investigación mostraban que la población agraria y campesina se consideraban un lastre que había que transformarse en una posibilidad real de enriquecimiento y desarrollo para el país.³

La crisis revolucionaria, o por lo menos, su puesta en duda hacen de la Revolución Mexicana un escenario que no ha cumplido sus propósitos o, como expresaba en su momento Daniel Cosío Villegas en su artículo mortuorio publicado en *Cuadernos Americanos* en 1947, *La crisis de México*,⁴ el cual, cimbraba las conciencias del campo político e intelectual.

³ Para conocer parte de esta historia se sugiere revisar a Guillermo Bonfil Batalla. *México profundo*. México, SEP/CIESAS, 1987; Pablo González Casanova. *La democracia en México*. México, Era, 1970 y Luis Villoro. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México, Ediciones de la Casa Chata, 1979.

⁴ Daniel Cosío Villegas. “La crisis de México” en *Cuadernos Americanos*. Año VI, núm. 6, México, Cuadernos Americanos, 1947.

Pero también la historia de Ixca Cienfuegos marca el derrotero de ese México en vilo, entre la tradición y la modernidad, entre lo viejo y lo nuevo, entre lo rural y lo urbano, que hacen de estas oposiciones el verdadero acontecer de la realidad nacional. Polifonía de voces, *La región más transparente* de Carlos Fuentes nos deja un ejercicio de crítica cultural y de descomposición de clases sociales que invaden el escenario urbano de los deseos y las ilusiones.

La cara de la historia, expresada en Jano, nos remite a una constante relación entre el pasado y el futuro, ese encuentro inmemorial de tiempos que impactan las tradiciones y ruptura en una sociedad. Es esa eterna fuerza que construye, los planos de la imaginación y la acción social, lo que determina el rumbo de una sociedad como lo estableció la filósofa Hannah Arendt:

Además, este pasado, que remite siempre al origen, no lleva hacia atrás sino que impulsa hacia adelante y, en contra de lo que se podría esperar, es el futuro el que nos lleva hacia el pasado.⁵

Las miradas ahora pretenden ser cosmopolitas, insertar ese mundo de cambios tanto internos como externos, como parte del patrimonio nacional.

Las clases medias, ilustradas y la élite cultural siembran las dudas sobre la actualidad de la Revolución Mexicana. Pasado presente y presente futuro, marcan los ritmos de la vida nacional. La esencia es la búsqueda de realidades nuevas, de hacer una crítica del pasado para edificar el presente. La lectura del ayer nos lleva a mirar otras posibilidades, que son reales, potenciales, están en gestación.

La migración, el consumo cada vez más creciente de aparatos domésticos que revolucionan la vida cotidiana en el campo y en las ciudades, las comunicaciones que nos hacen

⁵ Hannah Arendt. *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona, Península, 1996, p. 16.

sentir más cercanos entre nosotros, los cambios en las costumbres y en la forma de vestir, tanto en el campo como en la ciudad demuestran ese compás de espera por conocer lo novedosos, lo que hace la vida más cómoda.

La transformación paulatina de una sociedad rural que ve en el reparto agrario sus últimas manifestaciones de un Estado que todavía atiende a su clientela del campo. Ahora los intereses están en la ciudad, en un proyecto de modernidad que lleva en su seno la industrialización como hijo pródigo. Los hijos predilectos del régimen quedaron atrás, en la fila de la desesperanza. Situación que ha delineado muy bien el historiador Enrique Krauze:

Una clave de este agotamiento está en la distancia histórica de la generación con respecto a la Revolución Mexicana. Urbanos en su mayoría, originarios de la clase media y del México moderno e institucional, su huella inicial es haber nacido a la vida pública cuando los afanes profundos de la Revolución se habían olvidado. De la guerra, México salió claramente inserto en el contexto internacional. En este sentido nada más saludable y natural que abrir horizontes y viajar fuera del país. En ese movimiento de apertura, muchos miembros de la generación se alejaron aún más de la realidad social mexicana.⁶

En esa memoria del pasado y su conversión hacia el futuro renació el pensamiento cosmopolita de la Generación de Medio Siglo. A esa generación que bautizó el historiador Wigberto Jiménez Moreno con el nombre de “la Generación de Medio Siglo”, que hacía referencia a los nacidos entre los años de 1921-1935.

Entre los cuales se encuentran novelistas, ensayistas, historiadores, lingüistas, demógrafos, dramaturgos, poetas, sociólogos, antropólogos, economistas, entre otros. Entre los que encontramos a: Inés Arredondo, Julieta Campos, Emmanuel

⁶ Enrique Krauze. “Cuatro estaciones de la cultura mexicana” en *Vuelta* núm. 60, vol. 5, México, Vuelta, 1981, p. 37.

Carballo, Jorge Ibargüengoitia, Jorge López Paez, Amparo Dávila, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Juan García Ponce, Ricardo Garibay, Juan Vicente Melo, Marggo Glantz, Sergio Pitol, Alejandro Rossi, Eduardo Blanquel, Alfonso García Ruiz, Luis González, Moisés González Navarro, Miguel León Portilla, Jorge Alberto Manrique, Román Piña Chan, Berta Ulloa, Josefina Vázquez, Antonio Alatorre, Margrit Frank, Gustavo Cabrera, Luis Unikel, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Vlady, Héctor Azar, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Vicente Leñero, Ulalume González de León, Jaime García Terrés, Eduardo Lizalde, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Tomás Segovia, Gabriel Zaid, Guillermo Bonfil Batalla, Víctor Flores Olea, Pablo González Casanova, José Luis Ceceña, David Ibarra, Ifigenia Martínez, Leopoldo Solís, Rafael Segovia, y una lista aún más amplia.

Cada uno ha escrito una parte de la historia de este país, para este trabajo me circunscribo al historiador Luis González y González, como un baluarte del campo histórico y como el creador de la microhistoria, esta última línea del acontecer científico de la segunda mitad del siglo XX.

México en Vilo

Luis González y González nació en el pueblo de San José de Gracia en 1925. Su infancia transcurrió de manera apacible en su comunidad, entre la filosofía y el saber popular y el destino de una educación compartida entre los sacerdotes y los intentos de una educación plena, laica, impartida por un estado pos-revolucionario aún tambaleante.

Su vida individual esta cruzada por la vida nacional, los acontecimientos que marcaron los inicios de su mirada a un mundo de lecturas dominados por la filosofía, la historia y la tradición oral. Eventos que marcarían su interés por conocer y

estudiar en un futuro no muy lejano casi todos los rincones de la historia patria.

El creció en un ambiente tenso de tradiciones, entre lo viejo y lo nuevo, lo que estaba sucediendo en el momento de la reconstrucción nacional y las tradiciones que seguían existiendo:

...mis primeras manifestaciones de vida en un pueblo alto, minúsculo, ganadero y creyente que solo se unía a la república Mexicana por su lengua, su religión y su odio al gobierno comecuras.⁷

La localización de un pueblo del centro del país y su autor por esas tierras hacen de él un fino observador de lo que acontece, de lo que se queda y lo que se va, de esos soplos de viento que traen los cambios para nunca volver a ser lo que antes fue.

Entre las lecturas históricas y literarias y su gusto por conocer su pequeño mundo, Luis González conoció esa historia de bronce:

A la historia patria del signo oficial le preocupaba poco la transmisión de saberes y mucho el proponer modelos de conducta cívica; el hacer mexicanos patriotas y revolucionarios a fuerza de historia de bronce y metahistoria.⁸

Los valores y la historia patria cruzaron los horizontes del mundo histórico de Luis González, podía leer al padre Ripalda así como aquella versión materialista de la historia mexicana de los años treinta en las obras de Rafael Ramos Pedrueza, Luis Chávez Orozco, José Mancisidor y Alfonso Teja Zabre.

Su mirada provinciana se transformo en una mirada nacional al ingresar en 1946 a El Colegio de México y ahí su espíritu aventurero conoció a parte del exilio español: Ramón

⁷ Jean Meyer. *Egohistorias. El amor a Clío*. México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1993, p. 59.

⁸ Enrique Florescano y Ricardo Pérez Montfort (comps.) *Historiadores de México en el siglo XX*. México, CONACULTA/FCE, 1995, p. 364.

Iglesias, José Gaos, José Miranda, Rafael Altamira, Silvio Zavala, que hicieron con sus enseñanzas levantara el vuelo hacia el viejo continente.

Para 1951 viaja a Francia, con los miedos de un provinciano y con los anhelos de un estudiante enamorado de Clío. Ahí toma cursos con Marcel Bataillon, Fernand Braudel, Henri Marrou, Maurice Merleau-Ponty, entre otros, que le hacen conocer la rica tradición histórica francesa en la cual resuenan los viejos ecos de las voces de Marc Bloch y Lucien Febvre.

Regresa a México e inicia un trabajo intenso bajo la batuta de Daniel Cosío Villegas para construir ese monumento historiográfico de la historia moderna de México. Su interés por la arquitectura de la Historia de México le permite entrar por la puerta grande y le da el acceso a El Colegio de México como un gran estudioso e investigador en esta área del conocimiento.

Así su amplio repertorio de temas y periodos lo hace un observador privilegiado de los acontecimientos nacionales. Así como puede escribir monografías: *Sahuayo* y *Zamora*, también participa en el estudio del sexenio Cardenista, escribe sobre el periodo Colonial, sobre la época liberal y del Porfiriato, así como trabajos sobre teoría de la historia entre los que resaltan: *El oficio de historiar* y *Todo es historia*, hoy referencias ineludibles para la gente que entra al campo de la historia y sus fuentes, pero donde Luis González va a producir un mayor impacto es en su propuesta teórica, que es la microhistoria.

Sus textos: *Invitación a la microhistoria* (1973) y *Nueva invitación a la microhistoria* (1982), se convierten de la noche a la mañana en los voceros de otra forma de hacer historia. De acercarnos a ese pequeño mundo de los pueblos de la provincia mexicana. Su expresión máxima la encuentra en su obra *Pueblo en Vilo* (1968).

Pueblo en Vilo, se convierte en un clásico de la historiografía mexicana. Su historia se basa en la vieja y rica veta de la cual su historia se nutre: la historia oral.

Luis González estaba convencido que sólo la microhistoria –también conocida como historia local, historia regional, historia matría– podía generar una verdad sobre las condiciones de esas pequeñas historias que habían quedado al margen de la historia nacional:

...México es un mosaico multicultural. Por lo mismo sólo la historia local puede descubrir su verdad histórica. Por lo mismo los temas históricos locales son particularmente numerosos e interesantes. Los hay para todos los gustos.⁹

Con el historiador Luis González, la historia alcanzaba múltiples rostros, desde el campo de la antropología, los estudios de la comunidad emparentaban en temática más no en el método al acercamiento del objeto de estudio: una comunidad mexicana (pueblo).

San José de Gracia en el campo de la historia se podía equiparar en la creación literaria a *Macondo* el pueblo de *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez, sólo separadas por un año de publicación, los dos pueblos se convirtieron por derecho propio en imaginarios del mundo latinoamericano.

El historiador Luis González se formó en una larga tradición de trabajos locales como los de José María Pérez Verdia, Miguel Othón de Mendizábal, entre otros muchos del siglo XIX y principios del siglo XX hasta el de reconocer la influencia de la escuela de geografía histórica de Friedrich Ratzel, Jean Brunhes, así como la escuela del medio ambiente de Hyppolite Taine y los trabajos de Elisée Reclus (*Historia de un arroyo e Historia de una montaña*), así como sin duda de *El Rin* de Lucien Febvre de 1935, o *El Mediterráneo* (1949) de

⁹ Luis González. "Microhistoria para Multiméxico" en *Historia Mexicana*, vol. XX, núm. 2 México, El Colegio de México, 1971, p. 236. Para mayores definiciones sobre el tema véase Manuel Miño Grijalva. ¿Existe la historia regional? en *Historia Mexicana*, vol. LI, núm. 4. México, El Colegio de México, 2002.

Fernand Braudel, sin descartar los trabajos de Emil Ludwíg sobre el mediterráneo y *El Nilo*.

La microhistoria es una respuesta a esa historia nacional, a esa historia totalizadora que quiere abarcarlo todo y a fin de cuentas deja fuera singularidades que pueden ir con la corriente de la historia nacional pero también a contracorriente.

Es la microhistoria una historia que se regodea con la plática sincera y desinteresada en la banca del jardín o en los portales. No necesita de grandes soportes teóricos para degustarla, comprenderla y ejercerla.

La microhistoria esta al alcance de muchos. De aquellos que quieran o puedan desarrollar el sentido común para reconstruir un mundo del pasado con el pláceme en la búsqueda de informantes en los caminos infinitos que cruzan la geografía del pueblo.

Esta visión de una historia que llegue a las masas, que sea comprensible y atractiva para la población, el autor la defiende a lo largo de sus obras como una manifestación en contra de esa historia docta llena de citas o apuestas teóricas que hacen más difícil la misma exposición de la historia como discurso y lectura.

Es esta historia sencilla, entendible, una de las aportaciones de Luis González al campo de la historia mexicana donde su conocimiento y erudición que tiene sobre el pasado y presente mexicano demuestran esa pasión por rescatar la historia patria, esa historia que hace comprender los grandes procesos nacionales.

Intención cuestionada desde las palestras de la historia oficial o de los recintos sagrados de la historia de bronce, que tuvieran su entrada de Luis González en El Colegio Nacional con su discurso "Historia académica y el rezongo popular".

Luis González no olvida que la misión o la intención del que se dedica a la microhistoria es:

La intención del microhistoriador es sin duda conservadora, salvar del olvido el trabajo, el ocio, la costumbre, la religión y las creencias de nuestros mayores.¹⁰

Toda historia conserva o trastoca los valores, y en el caso de la microhistoria no es la excepción. *Pueblo en Vilo*, es la máxima expresión de esta forma histórica, reafirma o niega la historia oficial, la nacional, aquella que marca el compás de la orquesta.

La microhistoria es una forma de recuperar el pasado, de mostrar que ese mundo rural con sus simplicidades y complejidades era un mundo que había que tomar en cuenta. Que está agonizando, pero que tal vez, así como los murmullos rulfianos, sus voces se dejaban escuchar.

Pueblo en Vilo, es la radiografía de ese México rural que todavía existe, que va al ritmo de una modernización nacional. Su espacio temporal abarca de mediados del siglo XIX a la época dorada del desarrollismo de los años sesenta del siglo XX.

Un siglo de avatares y retrocesos, un siglo en el que se conforma el espíritu de la patria, para transformarse en el espíritu de lo nacional. Donde la concentración de la tierra también es parte de la historia de San José de Gracia, donde el poder religioso lucha tenazmente frente el poder laico, donde la paz porfiriana mantiene costumbres, pero a la vez sumerge por primera vez el provincialismo del pueblo en la posibilidad de transformarse en centro de los mercados y las comunicaciones.

Estos avances y estos cambios los define muy bien Luis González con el acontecer nacional:

Todas esas cosas determinaron la formación de sentimientos de pertenencia a una región y a una patria grande. Los sentimientos nacionalistas,

¹⁰ Luis González. *Nueva invitación a la microhistoria*. México, SEP/FCE, 1982, p. 36.

la politización, la apertura hacia el exterior, la curiosidad técnica y el afán de lucro comenzaron a inmiscuirse en vísperas de la Revolución.¹¹

La Revolución trastocó al pueblo y sus valores. Los bandos revolucionarios dañaron a la población y a sus propiedades. El pueblo sintió la sacudida revolucionaria en sus entrañas, en su forma de ser. La comunidad perdió ese sentido de cooperación para convertirse en una búsqueda de interés personal y la visión egoísta de las cosas se fue haciendo patente.

Pero también llegaron los libros y la biblioteca. Los programas de la reconstrucción nacional se hicieron sentir en San José de Gracia. El reparto agrario y la guerra cristera fueron parte de la historia de los josefinos. Este cambio se prepara en la misma lucha:

A fuerza de pasiones y sentimientos violentos, se funde el pueblo a la nación, se desmorona la soledad. La razón le asiste a Jean Meyer, uno de los más ilustres visitantes de San José: la guerra sacó al pueblo a tirones de su aislamiento y lo hizo mexicano.¹²

Los vientos de la modernidad soplan en los campos de San José de Gracia:

La posesión de la tierra deja de ser el tema principal. En lugar de agrarismo y agraristas, se habla de emigración y emigrantes y de acarreo de máquinas, comodidades y nuevas técnicas.¹³

Pero no todo es cambio, hay permanentes luchas por conservar parte de las tradiciones y de ese mundo que se sigue manteniendo a pesar de las novedades y los adelantos técnicos en general. Los viejos siguen hablando de su vida relacionada con la naturaleza y los jóvenes aceptan los cambios como algo

¹¹ Luis González. *Pueblo en vilo*. México, FCE, 2007, p. 84.

¹² Luis González, *op. cit.*, p. 181.

¹³ *Ibidem.*, p. 193.

ineludible del avance del país y del mismo pueblo. Es el eterno problema generacional en la que unos quieren insertarse a la vida moderna y otros ven este proceso de manera más apacible sentados en una banca del jardín fumando un buen cigarro.

Palabras finales a la patria

Como parte integrante de la Generación de Medio Siglo, el historiador Luis González realiza una de las mejores radiografías del México contemporáneo, a través de su obra *Pueblo en vilo*, donde pone en práctica su teoría de la microhistoria para estudiar el pueblo de San José de Gracia paralelamente con la historia nacional.

Del sentimiento de la patria pasa a ese sentir de las “comunidades imaginadas”, de ese nacionalismo envolvente de las diferencias y de los distintos relojes de la historia y su pasado que hacen de él un estudio insuperable en la microhistoria, como una nueva forma por conocernos y explicar la realidad nacional con los distintos rostros de la historia.

Luis González marcó con la microhistoria otros compases en el ritmo de la historia mexicana. Sus aportaciones en el campo de la historia regional abrieron las puertas a innumerables investigadores nacionales e internacionales sobre nuestro pasado. Por ese camino transitaron los trabajos de investigadores como: Carlos Martínez Assad, Héctor Aguilar Camín, Antonio García de León, Romana Falcón, por el lado mexicano y por el lado extranjero aquellos mexicanistas interesados por la historia regional mexicana como: Mark Wasserman, Paul Garner, Thomas Benjamin, John Tutino, Gilbert Joseph, Raymond Buve, entre otros, que hicieron de la historia patria el objeto de sus estudios.

Pionero del campo de la microhistoria Luis González supo impulsar con sus investigaciones el interés por la historia de la patria y el acontecer de ese México múltiple que tiene en sus

regiones una tierra fértil para la cosecha de muchos frutos que seguramente llenarán las arcas de la historia nacional.

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona, Península, 1996.
- Florescano, Enrique y Ricardo Montfort (comps.) “Luis González y González. Mis tropiezos con la historia” en *Historiadores de México en el siglo XX*. México, CONACULTA/FCE, 1995, pp. 362-382.
- González Navarro, Moisés. “La ideología de la Revolución Mexicana” en *Historia Mexicana*, vol. X, núm. 4. México, El Colegio de México, 1961, pp. 628-636.
- González, Luis. “Gente del campo” en *Vuelta*. Año XIII, núm. 151. México, *Vuelta*, 1989, pp. 22-29.
- . “La pasión del nido” en *Historia Mexicana*, vol. XXV, núm. 4, México, El Colegio de México, 1976, pp. 530-598.
- . “Microhistoria para Multiméxico” en *Historia Mexicana*, vol. XX, núm. 2. México, El Colegio de México, 1971, pp. 225-241.
- . *El oficio de historiar*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1991.
- . *Invitación a la Microhistoria*. México, SEP, 1973.
- . *Pueblo en vilo*. México, FCE, 2007.
- González, Luis y Enrique Krauze. “México en un siglo” en *Letras Libres*, año I, núm. 10 México, Letras Libres, 1999, pp. 28-32.
- Jiménez Moreno, Wilberto. “50 años de historia mexicana” en *Historia Mexicana*, vol. I, núm. 3 México, El Colegio de México, 1952, pp. 449-455.
- Krauze, Enrique. “Luis González: El patriarca de la historia” en *Retratos Personales*. México, Tusquets Editores, 2007, pp. 243-247.

- _____. "Luis González, un historiador a través de los siglos" en *Mexicanos Eminentes*. México, Tusquets Editores, 2000, pp. 243-247.
- _____. "Cuatro estaciones de la cultura mexicana" en *Vuelta*, año v, núm. 60, México, *Vuelta*, 1981. pp. 27-42
- Memoria del Colegio Nacional*, tomo IX, núm. 1. México, El Colegio Nacional, 1998, pp.163-208.
- Meyer, Jean. *Egohistorias. El amor a Clío*. México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1993, pp. 57-81.
- Miño Grijalva, Manuel. ¿Existe la historia regional? en *Historia Mexicana*, vol. LI, núm. 4. México, El Colegio de México, 2002, pp. 867-897.
- Yáñez, Agustín. *Las tierras flacas*. México, Joaquín Mortíz, 2003.

LOS TEMAS QUE CARLOS VALDÉS

MANEJA EN LA VOZ DE LA TIERRA

Cecilia Colón*

Publicada en 1972, *La voz de la tierra* de Carlos Valdés¹ es una novela que nos narra una historia ubicada durante el periodo final de la Revolución Mexicana. El tema podría sonar extemporáneo, pues para esos años ya se había hecho una revisión de la Novela de la Revolución y los puntos de vista de los jóvenes que no la vivieron, pero que les llegó prácticamente de primera mano, ya estaban allí, por ejemplo, los de Carlos Fuentes y Octavio Paz.

Para 1972, los hechos históricos de la Revolución Mexicana habían dejado de ser tema de novela; de lo que se hablaba, aunque con sigilo, pues el gobierno no lo permitía abiertamente, era del reciente movimiento estudiantil de 1968 y su último brote en el cercano 1971. Sucesos muy frescos y que, en la actualidad, son objeto de una revisión histórica objetiva.

Sin embargo, Carlos Valdés, miembro del grupo de escritores de la Generación de Medio Siglo, dedica toda una novela a la Revolución. En ella maneja diversos temas que me parece

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Escritor, traductor y ensayista mexicano, nacido en Guadalajara en 1928 y muerto en la Ciudad de México en 1991. Es autor, entre otros textos, de *Ausencias* (cuento, 1955), *Dos y los muertos* (cuento, 1960), *El nombre es lo de menos* (cuentos, 1961), *Los antepasados* (novela, 1963), *José Luis Cuevas* (1966) y *La catedral abandonada* (1992). Fundó con Huberto Batis la revista *Cuadernos del Viento* (1960-1967).

importante resaltar. El texto está bien escrito, su estilo es muy ágil y al abrir la primera página nos sorprende encontramos desde el primer renglón con un entrecorillado que no cesa hasta más allá de la mitad del último capítulo, el 22. Todo el tiempo nos preguntamos a qué se debe y esperamos con impaciencia una explicación que dé respuesta a esta interrogante, finalmente la encontramos: hemos leído la historia que José María López le está contando a su compadre Santos Parra, ancianos los dos. Hasta ese momento nos damos cuenta que esta historia ha sido contada por un narrador que conocía a los protagonistas y que se permite ciertas licencias literarias, como el hecho de meterse en los pensamientos de los personajes para saber qué es lo que cada uno piensa, éste es un recurso poético que nos ayuda a conocer más a los personajes.

A lo largo de la novela se repiten oraciones completas una y otra vez, como un medio que el narrador utiliza para que no nos olvidemos de lo importante, de lo que debemos recordar porque nos servirá como una pista para lo que sigue. Sin duda, uno de los pasajes más interesantes a este respecto es cuando Pascual Gutiérrez, el hombre que anda en la sierra luchando por la tierra, baja al pueblo de Tonantlán y va a notificarle a Arcadio Costa la muerte de su hijo Rafael, quien andaba en la lucha también. En realidad son dos monólogos, pues el viejo nunca escucha la noticia... o más bien no quiere escucharla, y Pascual Gutiérrez tiene que hacer enormes esfuerzos para ubicar al viejo en la realidad y que acepte la muerte de su hijo; incluso cuando finalmente la escucha, no lo puede creer y guarda la esperanza de que no haya ocurrido así y el hijo vuelva, situación que nunca sucede. El viejo se afianza a la tradición de que mientras su hijo no se haya confesado no se puede morir. Es interesante este “diálogo” en donde cada uno dice y alega diferentes cosas, Pascual Gutiérrez insiste, repite la noticia muchas veces hasta que Arcadio Costa la entiende, pero aun así la niega: hay dos niveles de consciencia con respecto a la realidad que viven los personajes, cada uno cree en lo que quiere, aunque eso no tenga nada que ver con la verdad del

otro. Son dos voces paralelas en pugna por hacerse oír sin lograrlo del todo.

Puesto que el pensamiento mágico, la magia y la creencia en aparecidos resulta indispensable en nuestra cultura desde nuestras raíces prehispánicas es un elemento que Valdés utiliza en la novela. Hermelinda Zermeño, hermana de Rogelio y novia (si así puede llamarse a quien se le empeña una palabra de matrimonio) de Pascual Gutiérrez, tiene el don de la profecía, dormida es capaz de ver lo que sucede a miles de kilómetros de distancia y lo dice en voz alta. De esta manera, los lectores nos damos cuenta de que ella puede conocer antes que nadie el final de esta trágica historia, pero tampoco puede hacer nada por impedirlo ni cambiar los hechos.

Vemos que las sombras tienen también su lugar, se deslizan por la calle, al lado de Rogelio Zermeño cuando va a pactar la entrega de Pascual Gutiérrez y cuando aquél muere. Este pasaje nos recuerda el momento en que Judas Izcariote pacta la entrega de Jesús, el Nazareno. Aquí se confunde una situación de tipo moral y religioso con la magia, con los aparecidos y, en consecuencia, con elementos legendarios; es la forma de tejer la leyenda sobre el personaje de Pascual Gutiérrez, un hombre que lucha por darle un lugar a los pobres, todos lo quieren, lo respetan y admiran su valor, empezando por el propio Rogelio, quien fue su mejor amigo en la infancia, sin embargo, a la hora en que le tienden la emboscada, nadie es capaz de salir a defenderlo, él solo tiene que hacerlo y a pesar de que muere, mata a muchos de los que lo atacan; como diría la gente del pueblo “se llevó a muchos por delante”. Hay momentos en que Carlos Valdés nos lleva de la mano por el realismo mágico, aquel que Juan Rulfo experimentara en su novela y sus cuentos y siguieran todos los escritores del “boom latinoamericano”, que en la década de 1970 estuvieron en pleno apogeo, quizá por eso nos parece tan familiar la novela, tan cercana a lo que ya hemos leído.

En la década de 1970, el erotismo era casi indispensable en todas las artes: literatura, cine, pintura, etcétera. Y Carlos

Valdés nos ofrece pasajes en donde lo muestra no de una manera amorosa o sensual, por el contrario, hay una mezcla de violencia en donde las insinuaciones eróticas de sensaciones y sentimientos dan un efecto muy fuerte. Por ejemplo, cuando Rogelio arrastra a Hermelinda por los cabellos y la golpea con el cinturón en el patio de la casa, le desgarró el camisón y la luz de la luna es la única que ilumina el cuerpo semidesnudo de su hermana, mientras él no cesa de golpearla. ¿Cuál es el motivo de semejante castigo? Eso no importa, lo único que interesa es que él pueda saciar el coraje de no poder poseerla como mujer... pero también puede ser que quiera esconder así el temor de poseerla por ser su hermana y cometer incesto, un pecado por el cual sería condenado a las llamas eternas y del que se arrepentiría... aunque en sueños sí lo realiza, pero en su realidad lo evade y su respuesta es de violencia hacia ella puesto que la ama tanto.

Por este motivo erótico y de deseo, Rogelio no se explica por qué Pascual Gutiérrez no la toma (se supone que se van a casar) cuando está viviendo unos días con ellos luego que decide dejar la sierra y volver a su pueblo. El propio Pascual tiene que ponerle límites a los comentarios molestos e insistentes de Rogelio:

— ¿No sabes que hay algo que se llama respeto? [dice Pascual muy serio].

— No estoy ofreciendo a mi hermana en las cuatro esquinas. Estas cosas nomás te las digo a ti, porque te estimo, y ella se sentiría muy contenta.

— Pronto nos casaremos, y no debo adelantar un asunto tan delicado, un asunto que puede malograrse con la prisa.²

Rogelio quiere a su hermana, pero le estorba; está enamorado de ella, pero le pega; finge preocuparse por casarla bien, pero no le importa con quién, pues también la quiere Juan Santia-

² Carlos Valdés, *La voz de la tierra*, FCE, 1972 (Letras Mexicanas, 107), p. 152.

go, el presidente municipal en funciones. Un rosario de paradojas que el propio Rogelio va desgranando entre sus dedos sin darse cuenta... aparentemente y tratando de resolverlas para su conveniencia sin lograrlo.

Las referencias religiosas son muchas, sobre todo al final, cuando los compadres, que comentan la historia, dicen que esto mismo se ha repetido desde hace dos mil años. Ciertamente, si nos remontamos al pasado, veremos que la historia del Hombre ha sido un recuento de traiciones por diferentes motivos que se han sucedido a lo largo del tiempo, desde una de las traiciones más famosas: la de Judas hacia Jesucristo (en la novela vemos muchas referencias a ella), hasta la de la propia novela *La voz de la tierra*, cuando Rogelio traiciona no sólo a Pascual Gutiérrez sino los ideales que éste encarna y que son los del pueblo, los de la nación. Por este motivo, todo el pueblo es culpable de esa traición, tanto los que se encontraban allí y no lo defendieron, como los que no estuvieron presentes, como Santos Parra, quien con su propia ausencia, avala esta infamia. Rogelio se convierte en el judas que traiciona al "salvador" y lo vende por unas cuantas monedas. En la novela, luego de la muerte de Pascual, Rogelio es rechazado por todo el pueblo, lugar al que va, lugar de donde lo corren y al tratar de huir de sí mismo, siente que una sombra lo persigue por todos lados hasta que se desbarranca; obviamente esa sombra no es otra cosa que su propia culpa, pues ha vendido al amigo, al hermano, al hombre que tanto admiraba y por quien sentía una estimación muy especial: esta admiración está mezclada con envidia y con todo lo que Pascual representaba para él de inalcanzable, desde el amor de su hermana hasta el valor de luchar por un ideal, en el fondo de su corazón sabía que era un hombre superior a él en todo sentido y que además era íntegro y honesto, cualidades que él no posee.

Los sentimientos se desbordan en un ambiente de soledad y miseria, en un pueblo que parece un fantasma, pues todos viven una realidad asfixiante, deprimente, sin futuro y rememoran con nostalgia lo bien que estaban las cosas antes

de la Revolución. El propio Rogelio Zermeño recuerda cuando su padre era el presidente municipal del pueblo y era rico, su familia tenía una de las casas más bonitas y grandes, se notaba el esplendor, no obstante, con el tiempo tuvo que vender poco a poco todo para poder sobrevivir y así se lo explica a Pascual Gutiérrez cuando éste se queda unos días en su casa, pues en la recámara que le asigna sólo hay la cama y una mesa: lo poco que queda del mobiliario antiguo. Sin embargo, salen a flote los complejos, pues a pesar de poseer tierras, Rogelio no quiere trabajarlas por no rebajarse: él no es peón y no hará ningún trabajo pesado, prefiere antes morir de hambre y arrastrar a su hermana a este triste destino que tomar un azadón y sembrar algo con sus propias manos. Aunque por otro lado, pide fiado a la cantina y al abarrotero, blandiendo como garantía su apellido, hasta que nadie quiere fiarle nada porque nunca paga y él se va molesto, enojado por lo que le parece un trato indigno para su alcurnia; los mismos comerciantes dicen, primero a sus espaldas y luego de frente, que con el apellido no pueden pagar nada. Otra paradoja, pues quizá él piensa que su apellido y su presencia son suficientes para conseguir lo que quiere; no puede aceptar que las cosas han cambiado y que lo que priva en ese momento es el dinero, es lo único que los comerciantes aceptan y es lo que él mismo va buscando, por eso lleva al periodista de Guadalajara a la sierra a entrevistar a Pascual Gutiérrez, pues sabe que habrá una paga y será para él.

La doble moral también impera como parte de la naturaleza humana. Rogelio tiene tratos con Juan Santiago, un hombre rastrero, prepotente y grosero que se vale de su cargo de presidente municipal para comprar conciencias y hacer su voluntad en el pueblo. Cuando le conviene, Rogelio lo avala, cuando no, simplemente calla. Pero también tiene tratos con Pascual Gutiérrez, recuerda mucho la época en que compartían todo cuando eran niños y adolescentes, mas él mismo no se decide por serle fiel a alguno de los dos, quiere estar bien con Dios y el diablo y este juego es el que acaba con él, cuan-

do ya no puede reprimir su consciencia, ella misma es la que provoca su muerte.

Los personajes que se distinguen por su integridad son Pascual Gutiérrez y Hermelinda Zermeño, quienes luchan por lo que quieren y son fieles a estos ideales: ella espera a Pascual Gutiérrez durante varios años y él vuelve para cumplir su palabra, aunque la muerte no se lo permite. Ellos encarnan el ideal que toda lucha conlleva y son los guardianes de la esperanza a lo largo de toda la historia.

Tampoco pueden faltar las voces de la gente del pueblo, a través de ellas nos enteramos de mucho de lo que pasa, son el eco de lo que sucede y lo que sucedió, son como esas voces internas que van dando su propia versión de las situaciones y completan ese universo que implica el pueblo.

Es una historia llena de traiciones, de deseos de los que no se habla, pero se sienten y se piensan o se sueñan, llena de personajes que viven cada uno en un mundo aparte, sin importarles el mundo de los demás ni lo que viven o sienten los otros. *La voz de la tierra* nos hace un llamado hacia un periodo histórico que sabemos que terminó; sin embargo, nos viene a recordar que no ha concluido, que los ideales allí siguen, quizás muertos, quizás para aparecer repentinamente, como Hermelinda Zermeño; quizás para que no olvidemos que la tierra tiene una voz y que, aunque callada como un susurro, todavía puede reclamarnos el que no hayamos luchado por ella y su bienestar.

LA OBEDIENCIA NOCTURNA: UNA NOVELA DEL CONOCIMIENTO

Isaí Moreno*

*La naturaleza nos ha dado las semillas del conocimiento,
pero no el conocimiento*

SÉNECA

¿Qué es *La obediencia nocturna*? Es, antes que nada, el título más sugerente de todas las novelas mexicanas. Se trata de una novela de culto. Es sombras y sueños. Y también es destino. Ante la pregunta de si cada acto e instante (ya fuese real o en la imaginación) mantiene un vínculo más allá de la causa y el efecto con cada otra cosa del mundo y la vida, Juan Vicente Melo remitía a quien lo interrogaba a una reflexión mística. La escritura de este autor veracruzano, en efecto, nos deja más preguntas que certezas, como el camino mismo que se recorre al buscar el conocimiento.

La autobiografía escrita por Melo es curiosa. En ella el autor no duda ningún instante en afirmar que su escritura “obedece a un destino, a la búsqueda de una revelación que persigue mediante la palabra no solo para explicarse a sí mismo, sino, de algún modo para, luego de una tortuosa exploración en lo sagrado, de nueva cuenta en la palabra, llegar a una posible contribución, si ello cabe, al *movimiento de los astros*”.

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

De todo lo anterior se desprende que Juan Vicente Melo va tras el sendero dejado por los gnósticos varios siglos atrás. No sólo *La obediencia nocturna*, sino su obra cuentística como *Los muros enemigos*, o el relato angustiante que conforma *Tarán-tula*, nos muestran el grado de perfeccionamiento al que apuntaba Melo para acercarse a un destino en el amplio sentido de la palabra. La vida es destino. La literatura es destino.

Resulta fascinante que la novela *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo no se deje leer con facilidad. Se halla velada, tal como lo está el conocimiento en la gnosis. Sólo puede accederse al conocimiento si se nos presentan el conocimiento transparente y asequible. Los sabios verdaderos velan la ciencia para que el adepto, o el discípulo, tras un 'tortuoso' esfuerzo, llegue por cuenta propia a la luz. Si Schiller exigía lo anterior, Juan Vicente Melo no deja de ser la excepción, y mucho menos en *La obediencia nocturna*.

Es por tanto comprensible que casi al inicio de su novela Melo afirme: Me asustan los principios porque uno no sabe dónde y cuándo empieza algo que va a pasar, que exige un final. El *opus* al que aspiraban los gnósticos requería por necesidad ese estado de pasmo al inicio del trayecto. Por tanto la novela, lejos de ser lírica o el remedo de una narración simple se torna críptica. Críptico es el conocimiento como críptico es el cuaderno de símbolos y escrituras, fórmulas o sentencias en varias lenguas que el señor Villaranda ha dado al narrador de *La obediencia nocturna*, para que intente descifrarlo. En el desciframiento de ese conocimiento velado le irá la vida.

Mario González Suárez, uno de los más analíticos estudiosos de Juan Vicente Melo —y va más allá, pues como creador él mismo se propone también un viaje a la gnosis— opina que además de destino esta novela es una 'irracional plegaria'. El personaje principal intenta llegar a la respuesta del ¿quién soy? No es fácil responder a ello. La cuestión se torna espinosa cuando los mismos filósofos la problematizarán y encasillarán en el campo de la gnoseología, la epistemología, la ontología. ¿Quién soy? La respuesta es lo que menos importa. Lo

que nos concierne es el camino que recorreremos, el proceso que nos lleva a buscar la respuesta. De modo que una vez que se tenga la respuesta, ya sea satisfactoria o decepcionante —es más factible que ocurra lo segundo—, lo importante haya sido lo encontrado en el transcurso del viaje. Podríamos encontrarlos, por ejemplo, a Adriana. Podríamos recorrer jardines secretos, con perros-tigre que van a nuestro lado en el imaginario de la infancia conformado por más jardines que conforman el jardín inicial. O bien, podríamos encontrarlos buscando eternamente a Beatriz, a todas las Beatrices, a la de Dante, a la nuestra propia... El narrador de *La obediencia nocturna*... no cesa nunca en evocarla, invocarla, rezar por ella en medio de sus visiones de *delirium*. Acaso busca a Beatriz porque anhela la bienaventuranza interna (Beatriz significa *Bienaventurada* en latín).

Beatriz, la nunca conocida ni encontrada. O bien, no Beatriz, sino la persecución de Beatriz, la (lo) inasible.

Eso fue todo. Pero no estoy muy seguro. Acaso —y es lo más probable— lo que dijo fue: “Quiero que entres conmigo. Tienes que obedecerme.” Y lo seguí. Caminamos por una de las naves. Nuestros pasos resonaban, lentos, acompasados. Olía a incienso y a flores. No había nadie. Entonces apareció el gran resplandor, se dejó oír, estruendosamente, la música del órgano. Beatriz había nacido.

Pero eso no es todo. Melo apuesta por la redención y la resurrección. Veamos: el joven narrador, en la recurrente Catedral que se aparece en sus ‘visiones’, llega a este punto: “Se vio, cuando amanecía, subir las escaleras en la Catedral, abrir el portón, caminar por la nave mayor y arrodillarse ante su propia efigie, solicitándose misericordia”. Así que el destino del hombre podría ser cambiar su *destino* y de ese modo contribuir al movimiento de los astros.

Más críptico es también el mundo si se le despoja de una estructura lineal, llegando a lo que acaso sea su verdadera estructura, ajena a una lógica concreta. ¿Quién no ha tenido un

ápice de esta desestructuración, por ejemplo, tras haberse montado en el “potro del alcohol” (Octavio Paz *dixit*)? *La obediencia nocturna* no tendría la estructura “paralógica” que posee si su autor no hubiese pasado por la experiencia líquida del alcohol (que a la larga le conduciría a la muerte). Tenemos en ella una novela del *delirium tremens*. Christopher Domínguez Michael expresa este carácter de manera inmejorable: “...queda como un artefacto metafísico donde el mal trabaja como eje de las cosas, induciendo a los hombres a desdoblarse en la alucinación y los paraísos artificiales”. Si el opio y el hachís eran las llaves para conducir a Baudelaire a sus paraísos artificiales, el ron y el whisky lo son para el paraíso alucinado de Juan Vicente Melo, en el que las plegarias se materializan; las intenciones, hasta los deseos o los peores terrores cobran materialidad, excepto, claro está, Beatriz. Dislocación de espacio y tiempo eso es también *La obediencia nocturna*, cuya lectura nos remite a los mundos ominosos y umbríos que hay en las películas de David Lynch, dislocadas y sin la lógica propia que esperamos de la realidad, pero maravillosamente autocontenidas y llenas de unidad. *Beber es como si Dios estuviera contigo*, dice el narrador de *La obediencia nocturna*.

Acerca de la grandeza de esta novela, por desgracia poco distribuida y conocida, es el mismo Mario González Suárez quien ha sugerido que merece un lugar entre las tres grandes novelas mexicanas del siglo veinte, proponiendo un orden así: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo, y *Farabeuf*, de Salvador Elizondo. La propuesta no es nada descabellada, y sólo cabría agregar a la lista la novela *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso.

La obediencia nocturna es sin duda un logro mayor de la literatura mexicana. Más lo es para Juan Vicente Melo: en un término amplio constituye su pase de abordaje al conocimiento. En su *Autobiografía* afirma: “Soy víctima de las fuerzas atávicas que me rodean o me gobiernan”. Empero, en su novela ha ido de ese victimismo al encuentro de la clave

de un logro personal, más grande que cualquier otro: el que han buscado los sabios, los maestros, los iluminados: *No comprendes, tonto, no te das cuenta. Aquí estoy... Aquí estoy y no me has reconocido. Te voy a cantar algo que te recuerde y al mismo tiempo te haga olvidar, que te obligue al reconocimiento.*

Un hombre no podía vivir sin estar asegurado

Una reconocida empresa aseguradora transnacional, ha sido objeto recientemente de demandas judiciales por un hombre llamado Augusto Viñales, el cual exige que la empresa le extienda diversas pólizas de seguros.

Provenza Assurance, la empresa en cuestión alega su incapacidad para atender las demandas y necesidades del sujeto, quien amparado en la publicidad que la compañía ha insertado en los medios televisivos, radiofónicos y de la prensa exige que le cumplan lo que prometen.

El slogan publicitario de marras informa al consumidor de manera textual lo siguiente: “En la vida hay que estar seguros de todo, con Provenza Assurance le ayudamos a asegurarse de todo y contra todo. No tenga miedo, acuda a uno de nuestros representantes. Venga, con nosotros se sentirá seguro”.

El Señor Viñales acudió a la citada empresa aseguradora para solicitar que se le hiciera efectivo lo que la publicidad advertía. Comenzó por contratar una póliza por gastos médicos y

* Jefe del área de Reportaje periodístico, Departamento de Humanidades, UAM-A.

pidió asesoría sobre los distintos planes de seguros que maneja la empresa. De acuerdo con uno de los representantes de Provenza, el hombre, después de unos días de reflexión, acudió de nuevo y solicitó entonces un seguro contra robo a casa habitación, un seguro de automóvil con cobertura total, un seguro contra siniestros, un seguro para uso de la chimenea y aparatos calefactores —aunque se recalcó que de acuerdo con lo expresado con el cliente éste no poseía ningún aparato semejante en su domicilio—, un seguro contra ataque aéreo de fuerzas invasoras —que la empresa suele llegar a ofrecer pero en países que viven efectivamente bajo ese riesgo—, así como algunos otros servicios de peritajes especiales.

Augusto Viñales no pareció estar conforme con lo que había solicitado y al mes siguiente volvió a la sucursal de Provenza Assurance bajo el pretexto de querer incrementar el monto de las pólizas contratadas. De acuerdo con las declaraciones del agente que lo atendió el hombre comenzó a tener muestras ostensibles de un ataque de inseguridad y con lágrimas en los ojos comenzó a solicitar que la aseguradora le extendiera una nueva póliza de seguro contra accidentes en elevadores, otra póliza contra aguaceros imprevistos, otra póliza contra indigestiones, constipaciones, resfriados y los efectos perniciosos de una orzuela o una caspa repentinas; así como una póliza contra la aparición de gatos negros y cualquier otro indicio de mal agüero, sin contar una necesarísima póliza contra gastos imprevistos en una noche de insomnio. Los directivos de la sucursal de Provenza Assurance decidieron entonces mandar con cajas destempladas al empeñoso cliente informándole que habían hecho todo lo que la empresa podía ofrecerle. Sin embargo el cliente tomó algunos folletos de la empresa que contenían la publicidad y el slogan mencionado y acudió de inmediato a demandarles.

Las autoridades judiciales, gracias tal vez a la proverbial habilidad de los abogados del señor Viñales, han terminado por darle la razón en virtud de que Provenza Assurance justamente ofrece a sus clientes “un universo de seguridad y de planes

de seguros para vivir seguros...”, lo cual es justamente lo que el inseguro cliente de la aseguradora buscaba al intentar contratar sus servicios; los cuales, desde luego, pensaba pagar sin regatear rebaja o descuento alguno.

En una entrevista concedida en la entrada de los tribunales, el Señor Augusto Viñales informó que con los miles de dólares que ganará con la demanda iniciará una empresa antiaseguradora, que permitirá a todo aquel que se interese contratar una póliza de seguros contra cualquier seguro que las empresas comerciales saquen a la venta.

Iba a escribir algo importante y no encontraba con qué hacerlo...

Un pobre sujeto que deambulaba anoche por las calles de la ciudad en estado lamentable fue detenido cuando intentaba realizar una fechoría. El individuo no respondía a nombre o apelativo alguno, ni contaba con su cédula de identificación ciudadana y de acuerdo con sus primeras –y últimas– declaraciones, llevaba varias horas buscando algo de pintura y una brocha o por lo menos un pedazo de gis, para escribir una consigna que el cielo le había enviado y que salvaría a la humanidad.

El hombre al no encontrar el material necesario para escribir su mensaje en el muro poniente del Palacio de las Cortes de esta ciudad, optó por hacer uso de sus propios excrementos y utilizar su propia mano para escribir el mensaje que según él se le tenía encomendado hacerlo. El fanático alcanzó a escribir con sus propias heces las palabras: “Las puertas del cielo...” cuando los guardias nocturnos del propio Palacio de las Cortes lo sorprendieron y le impidieron continuar con su labor.

Después de ser aprehendido y de haber embarrado con sus porquerías a todos los policías que intentaron sujetarlo fue conducido a la Comandancia de policía en donde explicó su caso y exigió que se le concediera un muro y el material

necesario para continuar con la que según era una “sagrada misión”. Al ser ignorada su demanda por el juez en turno, repitió la operación ya realizada en el muro poniente del Palacio de las Cortes y embadurnó con sus excrementos la oficina del ministerio público, consiguiendo con ello que todos los ahí presentes durante la noche, secretarías, abogados, jueces e incluso sujetos en vías de ser procesados huyeran en estampida.

El empecinado personaje al verse de nueva cuenta solo en el lugar, decidió reiniciar su labor. Se montó sobre un escritorio y comenzó a escribir con su caca sobre el muro su frase: “las puertas del cielo...” pero en ese momento un guardia que salía del baño se fue sobre él y como el individuo ofreció resistencia disparó sobre su humanidad con su pistola reglamentaria un balazo certero que acabó con la vida del hombre que para su desgracia no pudo en ninguno de sus intentos completar su frase; aunque eso sí, según afirman reporteros y oficiales, la peste de la inmundicia del ahora occiso no ha podido ser erradicada del lugar a pesar de diversas aplicaciones de desinfectantes, desodorante y varias capas de pintura de esmalte sobre el muro de sus fechorías.

Christine Hüttinger*

para Luis

“Somos unos rusos borrachos”. Con estas palabras, temibles para ella, se introdujo un joven a sí mismo y a su acompañante mayor que él. Él y ella estaban a punto de subir al tren, ya habían inspeccionado el compartimento que les tocaba, habían guardado sus maletas y ahora aprovechaban los pocos minutos que faltaban antes de que partiera el tren para dar unos pasos, moverse, impedir el entumecimiento del cuerpo en el prolongado trayecto que iban a iniciar. Era uno de esos largos viajes que duraban días y noches enteras. Aprovechaban la breve caminata para observar a los futuros compañeros de viaje que se convertirían, de hecho, en acompañantes de una fracción de su vida. La gente se repartía en pequeños grupos sobre el andén, aquéllos despidiéndose los unos de los otros, éstos buscando provisiones en las pequeñas tienditas, algunas abiertas las veinticuatro horas, otras sólo cuando se anunciaba la llegada o la inminente salida de un tren. ¡Increíble, cómo marcaba el tren la vida de los habitantes de aquella remota región! Los pitidos que anunciaban la llegada de un tren tenían el poder de convocatoria más potente

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

jamás visto por ella. Cual imán sacaba a las personas de sus escondites y las congregaba, en un alegre desfile, en las plataformas de la estación. El tren implicaba movimiento, cambio, esperanza, comercio, ingreso, esparcimiento, diversión. Tal era el significado para los lugareños. Para los que se iban, era puente de contacto, medio de transporte, oportunidad de trabar nuevas amistades, cambio. Él y ella divisaron sentados, sobre la base de un farol, a dos hombres, uno mayor, con la cabeza baja, en silencio, el otro menor, hablándole, convenciéndole de algo. El mayor parecía introvertido, sin prestar demasiada atención al joven o, por lo menos, no revelaba curiosidad o interés. Ensimismado, falto de interés a lo que le rodeaba. Ella tenía la impresión de que los dos estaban ebrios y con temor anticipaba la compañía de aquellos hombres en el largo trayecto que les esperaba. La *pravaditsa*, la encargada del tren, les urgía subir al vagón. Efectivamente, no se había equivocado, a su compartimento entraban los dos hombres. Ella intercambió furtivas miradas con él, él respondió con un movimiento de la cabeza. El tren arrancó. Ocuparon sus asientos. El hombre, porque finalmente sólo el mayor emprendió el viaje, se echó sobre su banca y se quedó dormido. Ellos, con cautela, se sentaron sobre su banca y, paulatinamente, retomaron sus actividades. Abrieron su guía para hojearla, ordenaron las cosas en sus maletas, dispusieron la comida, bebieron un sorbo de agua y, de pronto, se había disipado la intranquilidad y el desasosiego que se había apoderado de ella cuando vio a los dos hombres.

El tren avanzaba lento y constante. A veces, ella tenía la impresión de que estaba parado en alguna parte, en algún punto, y alguien, un poder mayor, indescriptible e innombrable, tiraba despacio del paisaje ante sus ventanas. Ella estaba encantada de su viaje en el tren. Le parecía que su vida había sido suspendida y que ella misma se encontraba en un punto de su existencia libre de peso, de tensión y de presión. Se hallaba en una especie de limbo en que las cosas que le sucedían, mantenían una distancia precisa en relación con ella.

Ésa le permitía una imparcialidad y una serenidad en la contemplación de los objetos desconocida por ella en otras circunstancias de su vida. El tren avanzaba con regularidad y sus movimientos uniformes imprimían, junto con la monotonía de los sonidos, un ritmo homogéneo a su sentir. Afuera se deslizaban los montes que parecían interminables. Por días enteros prácticamente no se veía cosa distinta que los bosques.

Sucedía que se le confundían los puntos de referencia y no distinguía claramente si era el tren o el paisaje lo que estaba en movimiento. No veía claramente cuál era el punto móvil y cuál era el que permanecía estático. De hecho, durante todo aquel viaje habían empezado a confundirse para ella sus habituales coordenadas. ¡Aquel país era tan grande! Su masa terrestre abarcaba dos continentes y albergaba lo que en este momento ella veía como los ríos más grandes del mundo. El espesor de los bosques era impenetrable para el ojo. Constantemente uno pasaba de un huso horario a otro. Pero todo estaba anclado en la certeza inamovible de la hora del centro que regía el andar incierto del camino del sol. Si ella pensaba solamente en su vida, esa punta de alfiler que significaba su centro del mundo, le parecía imposible poder sacar el justo medio. En un solo día se podía estar, matemáticamente, en el día anterior y en el siguiente. ¿Dónde colocarse? ¿En el futuro o en el pasado? Mientras que una parte podía estar dormida o alistándose para la noche, la otra estaba en vigilia y en plena actividad del día.

Dejó de observar el paisaje y prestó atención a los movimientos en el interior del tren. Más tarde había de sucederle que, al cerrar los ojos, las hileras interminables de los abedules y de los pinos desfilaban ante la cortina de sus párpados cerrados. La fugaz contemplación de la taiga había dejado una honda impresión sobre su alma.

En eso empezó un movimiento en el *kupé*, el compartimento. El hombre que había estado descansando, se incorporó. Podría decirse que su físico correspondía al que se esperaba de un ruso. Era alto, el cuerpo atlético, pelo corto, canoso, cejas pobladas y una mirada azul penetrante. La cara sin barba

denotaba su edad avanzada, la cifra exacta la revelaría más adelante. En su torso musculoso empezaba a aflojarse la carne. Aleksandr era su nombre que, ciertamente, no lo tenía bordado sobre la fina entretela de su conciencia. El hombre y su nombre eran lo que eran, inmediatos y manifiestos. Ahora, tiempo después, cuando ella trataba de recordar la convivencia con ese hombre en sus detalles, se dio cuenta de que, más allá de los gestos cotidianos de ofrecer o aceptar algo, no había prácticamente interacción verbal. Él tenía 57 años, era trabajador ferrocarrilero. Venía de Komsomolsk-na-Amure donde había visitado a su sobrino que lo había acompañado a la estación de tren. Era el hijo de su difunto hermano. Ella entendía que Aleksandr trataba de cumplir algo como el papel de tutor, de protector. Aleksandr era casado, tenía dos hijos, uno de ellos, el menor, vivía con él. Aleksandr estaba enamorado de su pequeña nieta Valeria que también vivía con ellos. Esa era, a grandes rasgos, la información verbal y expresa que se intercambiaba entre ellos. Los datos eran escasos, pero eso no impedía una intensa comunicación y convivencia. ¿Qué veía él en ellos? Eran mexicanos, en aquel paraje remoto quizá los primeros. En una ocasión ella le dio un pequeño regalo, un llavero zapatista. La explicación que acompañó el gesto era torpe y poco comprensible. Que era un guerrillero indígena que vivía en el sur del país y luchaba por la reivindicación de sus derechos. Que era un guerrillero. Por falta de enjundia semántica, traducía ella la palabra como *partisan*, creando así una cercanía ficticia entre la historia de los dos países que, en realidad, por contenido y causa eran incompatibles.

¿Qué significaban las palabras? ¿Qué alcance tenían? Un día, recordaba ella, muy al principio de este viaje descomunal, se acostó en una madrugada en un sillón. Le era difícil conciliar el sueño en el trastorno de las horas y en el calor sofocante que aún de noche predominaba. Cerró los ojos y despertó de su frágil sueño cuando un fresco aire movió ligeramente las cortinas de gasa que acariciaron su rostro. Una sensación de felicidad le invadía. La suave brisa traía consigo la promesa

de un día veraniego feliz. El roce del aire la transportó de regreso en el tiempo y la hizo desenterrar nociones escondidas en el baúl de sus experiencias. Quizá recordó otro día de verano en el campo, en aquella remota provincia donde pasaba los veranos con los abuelos y que sirvieron de impronta para su felicidad y para su dicha. El aire campirano, el peso de los abultados edredones, la curiosidad saciada después de haber inspeccionado los huertos con sus coles, orugas y mariposas, aquellos secretos encerrados, apenas revelados. El sabor y el olor de los pasteles en la pequeña cafetería junto a la iglesia. Ahora, en retrospectiva, le parecía que el arranque de su vida, la exploración de los sentidos, la incipiente satisfacción sensual se escondieran bajo las vivencias de este remoto y lejano pueblo. La brisa de aquella mañana la conectó, de forma inmediata, con esas capas del pasado. La vida en aquel entonces, ¿era feliz? ¿Las cicatrices de las penas aún no ensombrecían su alma? Al aguzar el oído hacia las lecciones de esos veranos campiranos, recordaba que su sensación dominante era la entrega a las experiencias inmediatas que quizá podría llamarse curiosidad aún cuando ella sentía que, para poder llamarse así, le faltaba el ímpetu e ingrediente activo. Su actitud en aquel entonces era más bien abierta a lo que ofrecía el día, sin expectativas concretas, porque la expectativa máxima era la sumersión en el verano. Quizá, vacilaba ella, con todo vivido posteriormente, o dicho con mayor precisión, con las experiencias amargas y dolorosas, los desengaños y las frustraciones, las expectativas y las esperanzas no cumplidas o cumplidas a medias, ha perdido la capacidad que tuvo de niña, de apertura hacia el mundo. El engranaje de valores, conductas, satisfacciones y reglas esperadas es, quizá, la reja y la cárcel mayores de los adultos. En ese proceso recordatorio se preguntaba a sí misma si tenía presente la diferencia de sentir de cuando tenía tres, cinco, siete años. Quizá la única divergencia era que con siete años de edad el radio de acción que le era permitido, fue mucho más amplio que con tres. La posibilidad de exploración se había ampliado. Le parecía curioso que

justamente en este momento de su vida hacía una revaloración de su pasado.

¿Qué alcance tienen las palabras? ¿Hasta dónde pueden llevar? ¿No será que, a veces, representan una prisión?

Así que la relación verbal con el compañero de viaje era exigua. En eso había entrado al compartimento un cuarto compañero de viaje. Pero al percatarse de que las tres personas que lo ocupaban, ya habían llenado el espacio y debido a que el tren no estaba lleno, fue a buscar otro lugar, menos poblado. Aleksandr había sacado sus provisiones y las colocó sobre la mesa. Huevos cocidos, pepinillos, pollo, una lata de sardinas, pan, fritangas, una botella de vodka. Con un gesto amplio los convidó. Coman, dijo. Preparó los pepinillos. Los cortó por la mitad, los rayó y luego los restregó en la sal que había esparcido sobre el papel periódico. Coman, dijo. Él aceptó, tomó de los huevos cocidos, de los pepinillos. Luego, Aleksandr vertió el vodka en su taza. Bebe, le dijo a él. Luego le pasó la taza a ella.

El tren ya había dejado la gran planicie formada por el río Amur. Ascendía lentamente hacia los enormes bosques de la taiga donde nada interrumpía el espesor de la vegetación. Las cumbres de las montañas se levantaban cada vez a mayor altitud. Ella estaba cautivada por el espectáculo que se desarrollaba ante sus ojos. La variedad de las formas de los árboles, el ritmo que dibujaban los delgados troncos de los abedules blancos con sus manchas negras que parecían ejecutar un baile salvaje que guiaba y a la vez confundía la vista. En eso se mezclaron diferentes clases de coníferas, todas resistentes al implacable clima de esta zona que las hiciera perder las agujas en invierno antes de que el verdor se hubiera transformado en amarillo. Ora la densidad de los árboles era insuperable, ora se abría para dar paso a un arroyo que acompañaba el camino de hierro un tramo de su destino. Ora desaparecían las aguas para abrir espacio a humedales amarillentos, con juncos puntiagudos, de los que parecía irradiar un peligro incierto e indefinido.

Muy de vez en cuando se paraba el tren. Muchas veces, no se divisaba otra cosa que los edificios de las estaciones ferroviarias. Diseminadas en la inmensidad de la poderosa naturaleza, cada una de ellas daba testimonio de un espíritu de unicidad que era el elemento común que engarzaba las paradas a lo largo del trayecto. Todas pequeñas, con claras y sobrias formas, impecables e inmaculadas. Igualmente pulcras e impolutas, las jefas de estación, engalanadas con tacón, medias, corbata y lapiz labial, en aquel páramo inhóspito, prestas para dar las señales puntuales al tren que pasaba. Y ¡vaya!, tanto las señales como el paso del tren obedecían las órdenes del reloj al minuto. Parecía que detrás de aquellas distancias, aquellos tiempos tan inmensos reinaba una férrea voluntad que ordenaba el ir y venir de máquinas y hombres. Una voluntad, abstracta y material a la vez, segmentada en miles y miles de diminutos actos volitivos. Detrás de la estación una veredita, un sendero que llevaba a la población. Poblaciones minúsculas, de calles no pavimentadas, rectangulares y bordeadas por casas de techos a dos aguas y de un solo piso. A veces tenían puesto un letrero que indicaba que se trataba de una tienda. Había que franquear un pequeño espacio que servía como amortiguamiento del inclemente frío invernal. Generalmente, la tienda estaba conformada por un amplio espacio con hileras bien ordenadas de productos de poca variedad. Prácticamente nada estaba fresco, todo enlatado, empaquetado, embotellado. A veces resultaba difícil adivinar cuál de las casas tenía la función de una tienda, tan discretos eran los indicios comerciales.

Aleksandr llevaba comida y bebida para una persona. Al compartirla con ellos, se agotó rápidamente la reserva de lo más preciado para el consumo personal y social, el vodka. Otros viajeros los guiaban a él y a ella para que dieran con el lugar. Poca gente se veía en el pueblo. Ante una casa, en cucullas, dos hombres cuyos rostros delataban su origen mongol, completamente ebrios a pesar de la temprana hora. Compraron vodka, compraron fruta seca. Regresaron al tren.

Durante el viaje, ella intentó mejorar el dominio de aquel idioma que le resultaba tan difícil y tan problemático. Él leía las guías y documentaba el viaje. De forma contundente, Aleksandr había sentenciado acerca de su manejo del idioma. Hablas mal y entiendes poco, le había dicho a ella, pero aún así hablas mejor que los intérpretes chinos que cambian una palabra por otra. El fino aceite que lubrica las relaciones humanas para que el engranaje de los contactos no sea tan áspero y ríspido, estaba ausente en el trato de Aleksandr. Se expresaba tal cual, bruto y directo. Ella, lejos de tomarlo como ofensa, tambaleó un poco al recibir el golpe y luego se enderezó. El hombre había dicho la verdad. Él hablaba solamente su propio idioma que para él era la medida de la comunicación. Si alguien no lo manejaba cabalmente en sus términos, entonces hablaba mal. Su universo no permitía titubeos. Es, o no es. Y una vez más, le pasó aquella cosa curiosa: al sentir delimitadas las posibilidades de su universo, percibía algo parecido a la paz y al descanso. Dentro de ella, el universo era infinito e innumerables las posibilidades que albergaba. Así era su mundo imaginario. Eso no concordaba con la dura realidad de los hechos. Todo lo que su imaginación le mostraba como algo virtualmente real y al alcance de ella, no tenía su correspondencia y anclaje en el mundo de los hechos. Efectivamente, no todo era posible. Quizá aquel rincón de ella que era soñador otorgaba el mismo peso a lo pensable y a lo realizable. Cuando se topaba con la claridad, se sintió aliviada.

Desde que hicieron los primeros contactos y desde que quedó claro cuál era el destino de cada uno, Aleksandr los había invitado a su casa para que tomaran un baño después del largo y agotador viaje. Una invitación singular, penetrar así en la intimidad de una casa parecía ser cosa extraña.

Extrañas resultaban muchas cosas durante este viaje singular. La velocidad con que cubrían las distancias los catapultaba en su propio porvenir. Ella estaba acostumbrada a pensarse en sus propias circunstancias. Las horas del día no eran unidades abstractas que existían por derecho propio, inde-

pendiente de ella, sino, desde su perspectiva, estaban llenas del silencioso rumor de diferentes actividades que la llamaban. La llamaban para hacer esta cosa o la otra, la llamaban para ponerla en acción. Las horas estaban ligadas a acciones y estas acciones se realizaban en el espacio, en un espacio circunscrito, preciso, de contornos bien definidos. Sacar a la calle al perro le evocaba la banqueta con la jardinera, la cercanía de la avenida grande y los bruscos tirones del pesado perro que nunca obedecía. Abastecerse significaba tomar el carro, cruzar las estrechas calles del barrio y desembocar en la plancha del estacionamiento del supermercado, llenar el carrito con las cosas que iba tachando de una lista que así adquirían una corporeidad distinta a la delgada línea negra que contenía su idea. Resultaba ser contradictorio el que ella pensara en sí misma, por un lado, como ente autónomo con rasgos definidos, pero, por otro lado, en ningún momento podía abstraerse de una situación concreta en que ella se veía reflejada.

Ahora le parecía que estaba atada aún a su circunstancia habitual, pero la tecnología había hecho posible que se encontrara a dieciséis horas de distancia y diferencia de husos horarios. Ayer, a esta misma hora, apenas estaba conciliando el sueño, mientras hoy se preparaba para admirar el espectáculo sangriento de la puesta del sol. Tantas veces había franqueado una zona tras la otra, que al llegar a Vladivostok ya no logró distinguir si el cansancio venía del agotamiento por el viaje o bien porque su cuerpo requería en este momento otra actividad sugerida a la luz de las circunstancias. Había también una noción de magia al sentirse lanzada al próximo día de su vida, algo como presagio y profecía. Al voltear se veía anclada en el tiempo, una nítida silueta que saludaba desde lejos. Enfrente tenía la cara de su futuro, una ciudad montañosa, ubicada en un cabo de tal forma que el agua parecía ser omnipresente. Era el punto más oriental de su viaje, pero en términos urbanísticos y arquitectónicos parecía muy cercana a Europa. Tampoco en el fenotipo de la gente se revelaba lo que a menudo se llama el misterio del oriente. Gente

blanca de facciones europeas poblaba la calle. Le llamó la atención el culto al cuerpo de la gente. La gente que veía era bien parecida, hombres y mujeres. Las mujeres, en particular, mostraban un gusto y una predilección especiales por verse bien. Había muchas jóvenes que llamaban la atención por el esmero que ponían en su cuidado. Ella pensó en su propia juventud. La joven triste que se sentía sola y abandonada, que, anticipando posibles vejaciones, siempre se portaba hosca, ¿qué imagen de ella tenían los demás? ¿Coincidió su sentir con lo palpable por los otros? ¿O era ella simplemente como todas las demás muchachas? Quizá esta última opción era más probable, a pesar de que ella había escogido el lado oscuro como rasgo esencial, por falta de conducción, de alguien en quien confiar.

Durante todo el viaje tuvo una sensación rara: a pesar de que nunca había estado antes en esos lares y a pesar de que tenía un manejo deficiente de aquel idioma, todo le parecía familiar y, hasta cierto grado, conocido. Y no sólo eso, ella se sentía inmersa y parte de su entorno, y no persona ajena, extranjera, desconocida, viajera a la que la gente segregaba inmediatamente por su forma de ser tan diferente.

El *kupé*, el compartimento, era el eje del viaje. Allí regresaban, tras recorrer los otros vagones para alcanzar la locomotora o bien, el último vagón detrás del cual se extendían los rieles y dibujaban su línea divisoria en el paisaje llano. Allí regresaban cuando se abastecían con cervezas y fritangas en el vagón-bufet. Allí regresaban también de sus breves excursiones en los andenes, en las estancias y paradas cortas. El *kupé* tenía cuatro plazas que servían de cama y lugar de descanso para los pasajeros. En medio de los bancos inferiores se hallaba una pequeña mesa plegable que, conforme a las reglas y códigos de conducta, siempre había de servir a los cuatro ocupantes del *kupé*. Ya en tramos anteriores del viaje habían visto el rigor y la pulcritud con que se compartían los espacios comunes, reflejo quizá, en la conducta, de largos años de convivencia en espacios colectivos y comunitarios.

Ese no era el caso en el viaje con Aleksandr. Con generosidad los había convidado, desde el principio, a compartir con él sus refrigerios para el viaje. Cada vez que ella le ofrecía algo de sus propias provisiones, lo rechazaba con un gesto despreciativo que, de cualquier otra persona, le hubiera resultado ofensivo, pero no de él. Era tan diáfano el universo en que se movía, los linderos de su mundo tan bien construidos que era consecuente y natural que no aceptase, voluntariamente, una intrusión a ese mundo que consistía, en ese caso, por la oferta de alimentos que no acostumbraba ingerir. En consecuencia, la mesa de convivencia se convertía en su mesa y tomó una dinámica propia. Los comestibles que había ofrecido desde el primer día del viaje, permanecían en la mesa. El papel periódico seguía sirviendo de mantel y de apoyo para cortar y restregar los pepinillos, y de recipiente a falta de platos. Una parte de los alimentos se había consumido ya, pero otra parte permanecía intacta, el pollo rostizado, la lata de sardinas cuyo aceite tomaba a sorbos en las mañanas Aleksandr, permanecían los pepinillos y sus restos, permanecían las fritangas. Hacía calor y con el vaho que entraba por la ventana, se intensificaba la pesadez de los olores. En un momento dado, ella intentó limpiar el espacio, guardando los residuos en un bolso. Aleksandr le hizo comprender, con uno de sus gestos expresivos, que no era necesario y para mostrar la práctica usual en esos rumbos, abrió la ventana, y ante su mirada atónita, aventó las botellas y la basura. A sus intentos de explicar que eso no era adecuado, le contestó que así lo hacían todos.

Una vez a bordo del tren reinaba otro ritmo que marcaba la percepción. Las llamaradas verticales de los postes de luz, los rectos troncos de los árboles señalaban los tiempos de contemplación y los de su interrupción.

Y el viaje seguía. A su llegada a Moscú se había abastecido de libros para poder llenar el excedente de tiempo que habría de enfrentar durante el trayecto. Escasas veces los abrió porque las sensaciones que le brindaba el presente impedían que se sustrajera de él en sus páginas.

Casi todos los pasajeros del tren de la ruta norte eran hombres. La mayoría de ellos estaba vinculada con el ferrocarril. Es innecesario decir que él y ella eran los únicos forasteros. Una tarde, se le acercó a ella un hombre alto y bien parecido. En varias ocasiones había intentado entablar una conversación con ella. Ahora estaba decidido. Haber ingerido alcohol le ayudó en la firmeza de su decisión. ¿Por qué vinieron hasta aquí? Una y otra vez preguntaba, ¿a qué venían? La respuesta de ella, un tanto académica y fuera de lugar parecía inconexa con los salvajes parajes que cruzaban y no satisfizo al hombre. No podía imaginarse que su predilección por la literatura rusa fuera motivación lo suficientemente fuerte como para hacer que cruzaran una distancia tan grande.

Con gran asombro había estado, por vez primera en su vida, en una ciudad planificada, concebida desde el restirador. Una ciudad que se extendía a lo largo de las riberas del río Amur que fluía desde los parajes del sur, de las montañas azules de china. Allá, del otro lado, tierra adentro, venciendo colinas y montañas, había poblaciones, poblados de distintos orígenes, asiáticos. En la lejanía azulada apenas se vislumbraba un ligero resplandor de aquellas vivencias. De este lado de la orilla había niñas rubias, con largas trenzas, que aguardaban alegremente el barco que las llevaría, en viaje de tres días, río abajo. Había también, al caer la noche y con la inclemente insistencia del zumbido de los moscos, el desfile imponente de los veteranos que se sentaban a una de las mesas de plástico junto al río, que tomaban sus cervezas de barril en vasos de plástico, que retomaban sus conversaciones pausadas bajo el estruendo de la música disco de los altoparlantes, soberbios y majestuosos en sus atuendos. Los hombres mostraban las insignias de su condecoración, las mujeres elegantemente ataviadas con diminutos sombreros y con guantes, vistiendo la moda de la música de otro tiempo. Más formidable aún era que ellos exhibían el peso de su conciencia de ser, quizá, la primera generación nacida en este lugar tan remoto al que han visto nacer y crecer y transformarse. La razón de ser de

esta ciudad era apuntalar el avance del socialismo en esas regiones tan lejanas y tan distantes del centro, apuntalarlo y afirmarlo en contra de las dos potencias grandes de la región, y en favor de las juventudes comunistas. Algo de este ámbito juvenil aún se percibía en aquel lugar, a pesar de que el tiempo había jorobado la espalda a los que, antaño, eran la promesa del futuro. La ciudad seguía exhalando un aire juvenil, todo lo que se veía eran lugares de esparcimiento y de diversión. El doble reflejo de los veteranos que evocaba, por un lado, su propia juventud y significaba el fin último por el que se había construido la ciudad, lo extemporáneo de su presencia y la amonestación de la fugacidad del tiempo –todo ello comprendían esos veteranos. La ciudad daba una sensación de acogimiento y de bienvenida porque en su trazo se notaba la presencia de una voluntad creadora, las amplias avenidas que se abrían hacia los puntos de una estrella, los vastos espacios entre los edificios multifamiliares, la comunicación con los tranvías que desviaban su dirección en los círculos de las glorietas.

Se estaban acercando a Tynda. Aleksandr reiteró su singular invitación, y los dos la aceptaron.

Tynda es una ciudad de treinta y cinco mil habitantes, sembrada entre bosques y colinas. Al igual que la mayoría de las otras ciudades construidas a lo largo del Baikal-Amur-Magistrat, su existencia se debía a la construcción del ferrocarril, y, por lo tanto, era un pueblo reciente. Para muchos tantos, como ahora para ella, al evocar los extensos bosques y las montañas escarpadas, la fantasía creadora de imágenes suele recurrir a visiones de pequeños pueblos alpinos cuyas casas agazapadas buscan la sombra de la iglesia. En aquellos parajes no operaba este imaginario. Los pueblos y las ciudades, si eran visibles desde la traza del tren, obedecían a una voluntad productora que privilegiaba el sueño del bien común por encima de voluntades particularizantes y la obediencia a un poder que prometía bienes celestiales. Detrás de la estación de tren poblaban los cerros los cubos de edificios multifamiliares de ocho, diez y más pisos. La voluntad social

de igualdad de condiciones de vida para todos había injertado en la selva virgen los rastros de la vida urbana en que escasea el espacio y se condensan las edificaciones.

Aleksandr empezó a recoger sus pertinencias. Era un proceso singular que se dividía en tres actos. Guardaba una parte de los objetos. Otra parte se la regaló a él aduciendo que el viaje que lo esperaba era largo aún. Eran objetos preciados, la navaja, la taza y la sal. Después abrió con enérgico ademán la ventana y empezó a tirar a las vías del tren todo lo que ya no le parecía de utilidad. Respondió a las tímidas protestas de ella con uno de sus notorios gestos que borraban, de inmediato, todo intento y toda sugerencia del otro, por considerarlos fútiles e impertinentes. La boca abierta de la ventana se tragó las botellas vacías del vodka, el papel periódico que había servido de envoltura, mantel, plato y servilleta, la lata vacía de las sardinas con su olor fétido.

El tren se detuvo. Recogieron sus maletas y salieron tras Aleksandr. Era temprano en la mañana y el aire de la montaña, fresco. Mover los miembros, caminar, adquiriría una calidad desconocida y nueva para ella. Estirar las piernas, los brazos, desplazar el cuerpo sin sentirse limitado por la estrechez del tren, la cercanía de las paredes de los pasillos cuando caminaba, lo angosto del cubo del compartimento, esta sensación oscilaba entre sentirse protegida y asfixiada. De repente le vino a la mente un sentir que le sucedía a menudo momentos antes de quedar dormida, momentos antes de dejar la rienda volitiva de su conciencia. Yacía en su cama con la cara hacia la pared. La inminente llegada del sueño se anunciaba por una sorda sensación alrededor de su boca, una pérdida de sensibilidad que despertaba en ella la idea de asemejarse al edredón que la cubría. La percepción del espacio devino difusa. A veces se sentía relegada a un rincón de un espacio enorme, un salón quizá, con marmórea blancura que no contenía ni muebles, ni objetos decorativos. El piso brillaba, las paredes y el techo ostentaban un blanco opaco, y ella se encontraba en la esquina contraria a la puerta. Yacía en el suelo

y tenía la sensación de que no se podía mover de su lugar. A veces, esta sensación de un espacio enorme infranqueable alternaba con otra, igualmente singular. A diferencia de la primera, ahora se sentía pegada, casi aplastada contra una pared blanda que la arropaba como algodón. El elemento delimitante estaba tan cerca que sentía que le cubría nariz, boca, ojos. Se sentía envuelta e, igual que antes, inmóvil. Sumergirse en el sueño era entrar en un espacio protector que, al precio de imposibilitar los movimientos propios, garantizaba una seguridad que marcaba un rumbo determinado.

Aleksandr llamó un taxi, y tras una breve negociación, se enfilaron a su casa. El viaje duró escasos cinco minutos. Cruzaron el puente del río Tynda y subieron la colina entre edificios multifamiliares. El taxi se detuvo en frente de uno de ellos. En el estacionamiento había pocos carros. Era un día laborable. Junto a la puerta de la entrada había un dispositivo en que Aleksandr marcó el código de seguridad que les permitió la entrada. Subieron en elevador al séptimo piso. Aleksandr abrió una puerta que daba acceso a un vestíbulo que desembocaba en tres puertas. Estaba lleno de zapatos y, sorprendida, ella se preguntó si pertenecían a Aleksandr y a su familia. Abrió una puerta, el departamento era amplio, con techos altos y muebles pesados. Los saludó la nuera con su hija en brazos. Aleksandr explicó la presencia de los invitados, intentando complacerlos puso la televisión con un programa religioso, salió un instante y regresó con dos batas para que pudieran asearse. Una vez concluido el procedimiento de aseo personal, se instalaron en la cocina. El hombre había atinado. Era lo mejor que les podía dar después de tres días de viaje en el tren. Estaban los pepinillos, estaban los huevos duros, estaba el pan, había una mermelada deliciosa de moras del bosque preparada por su esposa, había té. Faltaba el vodka. Bajo la mirada reprobadora de la nuera bajaron a la tienda, escogieron la botella y subieron de nuevo. Entre brindis y brindis Aleksandr les aseguraba que su hijo vendría para llevarlos a la estación de tren. Salieron al balcón. Los grandes edificios atraían la

mirada que buscaba recorrer la falda de las montañas. Llegó el hijo. Tras los saludos pidió ver los boletos. Cundió el desconcierto. No se habían dado cuenta que habían entrado en otro huso horario y que el tren salía una hora más temprano. En un viaje vertiginoso, padre e hijo los llevaron a la estación. Llegaron corriendo al andén, allí estaba el tren. Buscaron el vagón que les correspondía, entraron. Se despidieron con abrazos. Un timbrazo, el tren arrancó, lo último que vieron de Aleksandr era cómo se alejaba con su hijo. Momentos antes, ella le había dicho al hijo: “Tu padre es una buena persona.” A lo que éste respondió: “Todos los rusos somos buenos.”

* * *

Marcelino Miles regresa con gusto a la
Sierra de Cuernavaca. El ama las plantas y
los pájaros del monte. ~~Al~~ le proporciona un
placer más grande que identificar de lejos
a un almendro tropical, alto ~~esta~~ vigía de
las espesas selvas, incendiado cada otoño
para desmenuarse y renovarse en semillas:
Flora que son estrellas, perfume que ~~se~~ ~~se~~
~~ata~~ ~~caracoles~~ a los ojos, amarillos fuertes de
carne. y también, de muy cerca, ^{le aguda} comprender a
la pequeña negra - la garabito - buscando la
roca ardiente de la montaña. Cuenta lo mismo
peñón del Fulepín de Canasta; ~~no~~ ~~admira~~ ~~de~~ ~~no~~
la flor exista ~~fin~~ ~~de~~ ~~un~~ ~~patio~~ ~~y~~ ~~se~~ ~~compara~~ ~~a~~ ~~la~~
espejura. Alza la mirada y ~~comprende~~ ~~el~~ ~~vuelo~~
ruidoso de la urraca cariblanca con sus crestas negras,
el alba conjunta del Luis social y su corona
nimbada, el ~~pi~~ ~~pilo~~ en el ~~ca~~ ~~del~~ ~~colino~~ ~~ca~~
canelo. El pájaro-reloj ^{marca} ~~avanza~~ ~~las~~ ~~horas~~
con su pico ^{osado} ~~negro~~, platicando en el cucú-
ardilla de vuelo ~~ardiente~~ --- Este es el placer
más grande de Marcelino Miles. Identificar ávidos.
Adivinar aves. Pero ama la montaña de
Cuernavaca. No busca a su dios. Olvida a
Nohat. Está en el ejército por su
pasión natural -

C.F.

