

“Literatura y diversidad”

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI Y FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | **COORDINADORES**

NÚMERO 49, SEMESTRE II 2017

Revista *Tema y Variaciones de Literatura*, Número 49, II Semestre 2017, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Editor responsable: Mtro. Fernando Martínez Ramírez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-1999-102616323600-102, ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por María Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en junio de 2018, con un tiraje de 500 ejemplares.

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

Directorio

Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

RECTOR GENERAL

Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia

SECRETARIO GENERAL

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Dr. Roberto Javier Gutiérrez López

RECTOR

Dra. Norma Rondero López

SECRETARIA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Lic. Miguel Pérez López

DIRECTOR DE CSH EN FUNCIONES

Dra. Marcela Suárez Escobar

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Dr. Saúl Jerónimo Romero

COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

CONSEJO EDITORIAL

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ (DIRECTOR)

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ

TOMÁS BERNAL ALANÍS

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA

VICENTE FRANCISCO TORRES

ÓSCAR MATA JUÁREZ

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

IVONNE MURILLO

SANDRO COHEN

ALEJANDRA HERRERA GALVÁN

COORDINACIÓN EDITORIAL DEL NÚMERO

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

Y FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ

DISTRIBUCIÓN

MARÍA DE LOURDES DELGADO REYES

PORTADA Y DISEÑO DE INTERIORES: IVONNE MURILLO

CUIDADO EDITORIAL: SONIA MORETT ÁLVAREZ

IMPRESO EN MÉXICO

PRINTED IN MEXICO

INTRODUCCIÓN

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI Y FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 5

TEMA

Navidad: un festejo de vida en *Rudolfo Anaya*

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA | 13

**Las escenografías mutantes en *La Santa Muerte*
de Homero Aridjis**

PATRIZIA SPINATO BRUSCHI | 21

**La fiesta triste de *Pueblerina* (1948)
de Emilio “Indio” Fernández**

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | 35

**“Jotos sí, degenerados no”, apuntes sobre cine
elegetero mexicano para continuar
remando contracorriente**

ANTONIO MARQUET | 45

La mirada *queer* en Puig: *El beso de la mujer araña*

GUILLERMO SOLER-QUÍLEZ | 73

Doña Pito: el árbol comadre

ANTONIO DURÁN RUIZ Y ANAHÍ ARISMENDI RUIZ | 81

Magia y ritual en *Pobre negro* de Rómulo Gallegos

TOMÁS BERNAL ALANÍS Y SAMUEL RICO MEDINA | 95

El espacio urbano en *La negra Angustias*

TERESITA QUIROZ ÁVILA | 113

La narrativa y mitología indígena andinas

JUAN JOSÉ GARCÍA MIRANDA | 131

Espacio y tiempo: la experiencia humana.
Apuntes de *la fiesta* como posibilidad del cambio social
ALEJANDRO RÍOS MIRANDA | 149

CREACIÓN

Voz y palabra
URBANO RURAL | 167

VARIACIONES

**Hacia un estudio historiográfico de la dramaturgia de la conquista
en el teatro mexicano**
EDUARDO ARI GUZMÁN | 169

Óscar Armando García, *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*
OCTAVIO RIVERA KRAKOWSKA | 187

***La sierra y el viento* y libros póstumos**
VICENTE FRANCISCO TORRES | 197

Cronotopía de los sentimientos
FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 207

Introducción

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI Y FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ

Legamos al número 49 de *Tema y Variaciones de Literatura*. Prácticamente en la antesala del júbilo y con el festejo a flor de piel, en las vísperas de cumplir veinticinco años como revista académica de revisión de la vida literaria mexicana e hispanoamericana de los siglos xx y xxi. Muchas voces, multitud de perspectivas y de homenajes grandes y pequeños hemos realizado. Por ello, decidimos dedicar este número a nuestros festejos, a los caminos de la diversidad en la literatura.

En la actualidad suele plantearse la relación entre literatura y diversidad a partir de una perspectiva de género. La literatura vista a través de la diversidad sexual. Pero, como hemos observado, en realidad lo diverso es inevitablemente amplio, contradictorio, a veces caótico y difícil de acotar. Hay diversidades temáticas, de estructura, estilísticas. En fin, hasta de maneras de narrar, como ocurre con la literatura que se escribe en forma de guiones cinematográficos. O la literatura que se realiza al interior de determinados grupos humanos de condición racial o étnica otras. Incluso el uso de las nuevas tecnologías de la información para crear y difundir escrituras resulta también una forma de diversidad literaria. Nuestro propósito en este número ha sido el de reconocer que la riqueza literaria está no sólo en la calidad *per se* de una obra, sino en su espectro diverso. No como un edificio monolítico sino como la amplia fronda de un árbol centenario que abre sus ramas hacia todos lados. En algunos números, *Tema y Variaciones de Literatura* ha cobijado temas de diversidad literaria, como el dedicado a la literatura gay (número 17), o el relacionado con la literatura popular y de masas (número 27). Por tanto, no es una novedad para nosotros esta idea, pero en esta ocasión decidimos revisar distintas confluencias entre "literatura y diversidad".

El número inicia con "Navidad: un festejo de vida en Rudolfo Anaya". Se trata de una reflexión de Alejandra Sánchez Valencia en torno a aspectos relativos a fiestas populares mexicanas presentes en la literatura chicana, en específico en los cuentos del autor referido. Nos descubre que los festejos navideños son parte importante en la literatura infantil del autor de *The Farolitos*

of *Christmas*... Para ello, rememora la infancia de Anaya en Pastura, Nuevo México, durante los años cuarenta del siglo pasado, y la manera cómo se fue dando esa paulatina mezcla de tradiciones, incluidos el idioma y la celebración de muertos.

Patrizia Spinato Bruschi escribe “Las escenografías mutantes en *La santa muerte* de Homero Aridjis”. A decir de la autora, el poeta Aridjis siempre ha sido un escritor incómodo para el sistema porque trae a su literatura sus compromisos éticos y sus preocupaciones sociales. La ciudad, por ejemplo, representa el arquetipo del deterioro. En ella dominan la muerte física, económica, social, cultural, moral. Es un sumidero donde aparece la adoración a la Santa Muerte, no como *memento mori* que nos recuerde nuestra fragilidad, sino en su aspecto repulsivo, como culto pagano. Así figura en el cuento “La Santa Muerte”, donde se exhiben las formas de celebrar por parte de la delincuencia y la naturaleza caótica de este culto. Spinato Bruschi analiza el relato de Homero Aridjis mediante los recursos dramáticos aristotélicos y hace apuntes antropológicos sobre la fiesta del narco mexicano, una fiesta llena de ostentación y teatralidad casi religiosas. Se muestra un mundo donde los valores están al revés, con su pobreza moral, vacío interior y vulgaridad triunfantes.

De la diversidad en la literatura pasamos a la del cine, con tres artículos. El primero de ellos, “La fiesta triste de *Pueblerina* (1948) de Emilio ‘Indio’ Fernández”, es de Alejandro Ortiz Bullé Goyri, quien hace un análisis a propósito de los aspectos narrativos de la película *Pueblerina*, actuada por Columba Domínguez y Alberto Cañedo, con guion del director y de Mauricio Magdaleno, y con fotografía de Gabriel Figueroa. Considerada una de las mejores cintas mexicanas del siglo xx, resulta una historia arquetípicamente melodramática, subgénero donde se siente a gusto el “Indio” Fernández. Cuenta la historia de un hombre que regresa a su pueblo natal tras purgar una condena injusta. Busca rehacer su vida al lado de una mujer a la que violaron sus enemigos. Se casan, a pesar de las adversidades. El resultado, dice Bullé Goyri, es una película preciosista que enaltece valores convencionales y vernáculos, como la soledad y la dureza de la vida, el triunfo de la voluntad y de la familia en un mundo que, a pesar de todo, yace detenido, inmutable. El director no quiere hacer un cine realista o etnográfico sino esteticista, al margen de la verdad histórica. Rescata el amor como talismán y con muy pocos recursos logra una obra de arte.

Por su parte, Antonio Marquet escribe “‘Jotos sí, degenerados no’, apuntes sobre cine elegebetero mexicano para continuar remando contracorriente”. El autor comienza afirmando que el supramachismo, el heterosexismo, están en todas partes, inclusive en el diccionario de la RAE. Marquet rastrea esta estig-

matización en doce películas, donde observa el paso paulatino de la mácula con su violencia explícita al empoderamiento elegebetero, decurso que va de los años setenta a la actualidad. A la comunidad LGBTTTI se le maltrata hasta la muerte e incluso se le castiga divinamente con el VIH. La pantalla ha resultado un instrumento de normalización e impunidad que estereotipa al homosexual y a la lesbiana, quienes pueden vivir a condición de que se oculten o construyan sus propios mundos y espacios de felicidad. Así sucede en el cine. Sin embargo, poco a poco estas relaciones se van normalizando –al menos en la pantalla– y vemos historias de amor e intimidad explícita, donde se erotiza la violencia. Aparecen nuevas maneras de vivir la libertad sexual, ya sea como acto transgresor de la condición heteronormativa o como asunción existencial. Aunque en el fondo la situación no cambia en realidad. La sociedad continúa siendo gaycida, feminicida, sólo que el asesino prefiere ya no mostrarse porque es políticamente incorrecto, y prefiere escudarse en las condenas de siempre.

En este mismo sentido, Guillermo Soler-Quilez escribe “La mirada *queer* en Puig: el beso de la mujer araña”. A decir del autor, Manuel Puig no pertenece a la tradición literaria masculinista argentina. Analiza la obra que se enuncia en el título y su versión cinematográfica. Para Soler-Quilez, en *El beso de la mujer araña* la homosexualidad no representa un problema de identidad, al contrario, es asumida, aunque de manera marginal, porque se opone a una sexualidad construida históricamente a través de las instituciones y el lenguaje. Puig, con esta obra, desestabiliza la noción de género literario, pues es al mismo tiempo drama, novela y ensayo. Dos hombres, un revolucionario y un homosexual, representan emblemas de dos discursos en pugna: el masculino, con amplias marcas de poder y de violencia simbólica; y el homosexual, cínico y dramático al mismo tiempo. La novela difumina los rasgos identitarios de ambas construcciones sociales –ser-hombre, ser-mujer– y en un espacio confinado como es la cárcel se encuentra el ser-andrógino, periférico, libre, *queer*.

En un registro más propiamente etnográfico inscrito en las tradiciones orales, Antonio Durán y Anahí Arismendi escriben “Doña Pito: el árbol comadre”. Nos ubican en el municipio de Simojovel, al norte de Chiapas. Ahí viven, diseminados por las montañas, tzotziles, tzeltales y zoques. Tierra maya generosa en ámbar. Lugar lleno de magia. La gente suele establecer comadrazgo con Doña Pito, árbol al que también se le conoce como pitillo, tzite, colorín o *ukun*. Los autores nos presentan cuatro bellos testimonios de la tradición oral. La comadrita ceiba, cura. Pero hay que hablarle y llevarle su comidita. Si la abrazas te puede aliviar de la tristeza. Es un árbol-sortilegio cuyas semillas se usan en las adivinaciones. Además, puede embarazarse. Sus flores de intenso color rojo

se asocian a la luz del sol y a la menstruación. Sus frijolitos rojos protegen a los niños. Estamos, pues, ante la naturaleza viva, animada, que espiritualiza al mundo y que el celo católico mató.

Otra forma de diversidad se da en la narrativa donde los personajes son negros o mulatos. Tomás Bernal y Samuel Rico Medina escriben “Magia y ritual en *Pobre negro* de Rómulo Gallegos”. Parten de la idea de que la literatura nos revela el espíritu de una época. Tal es el caso de la novela que analizan: representación literaria de los negros y mulatos esclavizados y de sus luchas por salir de esa condición. En *Pobre negro* somos testigos de sus creencias en la magia, de sus liturgias, procesiones, danzas y misterios. Se trata de una historia de mezclas raciales y juegos de poder donde una mujer blanca y un Negro Malo engendran al mulato Pedro Miguel quien, por el color de su piel, es maltratado por los blancos. Pero, como si la fatalidad se obstinara, él también se enamora de una mujer blanca. En medio de luchas independentistas, el lector es testigo de un destino circular, reiterado. Se trata de un mundo injusto y mágico, donde el amor hace que razas opuestas terminen por encontrarse.

En relación también con esta diversidad literaria, Teresita Quiroz Ávila escribe “El espacio urbano en *La negra Angustias*”. Francisco Rojas González, el autor de esta obra, aprovechó sus conocimientos antropológicos y su trabajo de campo para construir el personaje de una mujer guerrillera que busca hacer justicia a su género, aunque al final termine sumida en la ciudad, jugando el papel tradicional de madre y esposa. Lo que hace Quiroz Ávila es analizar, desde la historia cultural urbana, los espacios ciudadanos. Uno de ellos es la Cuernavaca ocupada por los campesinos zapatistas durante 1914. La ciudad y sus códigos resulta ajena a los comportamientos campesinos. La Ciudad Letrada y su poder escriturario margina, controla y somete a esta comarca que no conoce la letra. Lo mismo sucede en la Ciudad de México, cercada por ejércitos de todas las facciones. Tras la lucha revolucionaria, llegan a la capital la Negra y su hombre blanco, quien le ha enseñado a leer, pero Angustias termina recluida y olvidada en un barrio pobre. Negra, serrana, zapatista, madre, esposa, fin... El etnógrafo nos pone ante el extrañamiento de la mirada de esa mujer, que no entiende el trasiego ciudadano: impersonal, misógino, racista. La Negra Angustias, dice Teresita Quiroz, termina siendo, después de todo, la masa revolucionaria sometida.

De lo negro pasamos a lo que podríamos llamar diversidad originaria. Juan José García Miranda, en su ensayo “La narrativa y mitología indígena andina”, comienza con una cita de César Vallejo: “Todo acto y voz genial viene del pueblo”, de la gente común y corriente y sin poder, como los andinos de Bolivia, Ecuador, Perú y noroeste argentino, que comparten un espacio, el *Abya*

Yala, no delimitado por las fronteras socioculturales implantadas por la conquista. En él buscan el buen vivir. Aunque fueron despojados de sus saberes, de su memoria, de sus sentimientos e identidad y les impusieron una ideología, a pesar de todo siguen existiendo, en resistencia contracultural, y ello se deja ver en la literatura, tanto oral como escrita. Tal es el caso de la corriente indigenista —dice García Miranda—, con Clorinda Matto de Turner (peruana), Jesús Lara (boliviano) y Jorge Icaza (ecuatoriano) como insignes representantes. El propósito de estos autores es retomar las tradiciones prehispánicas subsistentes, defender la raza indígena y dar a conocer el carácter de las sociedades sometidas. La misma intención, pero con otros medios, se da en la literatura de recopilación, que hace visible al indígena al rescatar mitos, expresiones culturales, tradiciones orales y proyectos identitarios de los indios. La mitología, pues, sigue viva. El mundo, *Pacha*, se percibe en la literatura y en la etnografía. La creatividad del indígena en su propia lengua está activa.

Más en el ámbito de la antropología y de la fenomenología de las religiones, pero en estrecha relación con el trabajo anterior, tenemos “Apuntes de *la fiesta* como posibilidad del cambio social”, de Alejandro Ríos Miranda. El autor explica —siguiendo a Ernst Cassirer— que toda experiencia humana está situada espacio-temporalmente. El hombre continúa siendo un *homo religiosus* y —según Mircea Eliade— vive lo sagrado siempre en contraposición con lo profano. Dentro de la experiencia de lo sagrado juega un papel fundamental la fiesta, que suspende los imperativos sociales y la mecánica de las contenciones. Ríos Miranda nos dice que el ser humano vive bajo el imperio de dos principios, uno racional, donde rige el gasto productivo; el otro festivo, de pérdida —como lo llama Georges Bataille—, que se deja ver en el arte, en el deporte, en la guerra, y en el cual lo inútil cumple una función social: configura valores como la nobleza y el honor. A este segundo principio, el de pérdida, corresponde la fiesta, que es el tiempo de las emociones intensas, siempre deseado, siempre esperado. Se trata de un mundo de excepción donde se despliega el *homo religiosus*, con sus danzas, ceremonias y rituales. Ahí se levantan las prohibiciones y se regenera la vida. Lo festivo abre a la intimidad del mundo, da causa a la experiencia interior; es una experiencia liminar que muestra el fondo divino de la humanidad. Pero, ¿cómo ayuda todo esto a descifrar las sociedades de hoy, donde el cambio y la insatisfacción parecen la regla? Aún en ellas —afirma Ríos Miranda— continúa operando de manera subterránea una vida ritual, religiosa; un mundo simbólico yace como fondo de sentido.

En nuestra sección *Creación* incluimos dos poemas de Urbano Rural. Poemas sacrificiales donde la voz se ofrenda al silencio, a la fijeza milenaria de lo quieto y permanente: la montaña, el mundo mineral...

En nuestra sección *Variaciones* se incluyen cuatro artículos. Los dos primeros abordan el problema de la historización del teatro. Eduardo Ari Guzmán, en su ensayo "Hacia un estudio historiográfico de la dramaturgia de la conquista en el teatro mexicano", asume –junto con María Sergueievna– que la acción dramática es una cualidad innata y su teatralización siempre está vinculada al contexto histórico. También explica –ahora apoyándose en Armando Partida– que hay dos modelos de acción dramática, los aristotélicos y los no aristotélicos. Ambos guardan vínculo con la época, sobre todo en relación con dos momentos formales fundamentales: la situación inicial y el desenlace. Con base en estos dos presupuestos teórico-metodológicos, Ari Guzmán propone escribir una historia del teatro mexicano tomando como tema guía la Conquista, la primera de ellas la de Tenochtitlan, seguida de la acción social que caracterizó a la evangelización y al siglo XIX, después el siglo XX, con una visión más crítica y con el sentimiento nacionalista emergente, más tarde los años sesenta, con su renuncia explícita al modelo aristotélico, después los setenta y ochenta y su dramaturgia posmoderna, su tono irreverente y la visión de los vencidos, enseguida los noventa, posmodernos y desencantados, llenos de efectos visuales dirigidos al espectáculo anacrónico, y así arribar al siglo XXI, con sus intentos de recontar la historia.

Por su parte, Octavio Rivera Krakowska escribe "Óscar Armando García, *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*". Se trata de un ensayo-reseña donde plantea que las historias del teatro en México comenzaron hace más de cien años, con Joaquín García Icazbalceta como precursor. A partir de él, se generó una idea que poco a poco se fue convirtiendo en motivo historiográfico: la "capilla abierta" como espacio de representación teatral durante la Colonia. Óscar Armando García, en su libro, *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*, rastrea este concepto. Primero reflexiona sobre la idea misma de "capilla abierta"; después sobre los instrumentos empleados por los europeos en el adoctrinamiento; se detiene en el uso que los evangelizadores dieron a los espacios religiosos en su misión de conquista espiritual. Con base en todo ello, García se refiere al Convento de Tlaxcala como posible espacio de representación teatral. Se trata –dice Krakowska– de un trabajo titánico, riguroso y comprometido que aporta mucho al conocimiento del teatro en México.

Vicente Francisco Torres escribe "*La sierra y el viento* y libros póstumos", donde hace un recorrido por la obra de Gerardo Cornejo. *La sierra y el viento*

es ya un clásico de la literatura del norte de México. Cuenta el éxodo de una familia desde la sierra hacia el mar y luego al desierto. Narra los padecimientos de los migrantes que en su desplazamiento buscan una mejor vida. Se trata –dice Torres– de una *novela telúrica* donde la tierra es protagonista. *Pastor de fieras*, por otra parte, consiste en un conjunto de relatos breves que rinden homenaje a las tradiciones orales con sus historias hiperbólicas provenientes del México profundo del que habla Guillermo Bonfil Batalla. *Ángel extraviado* rinde homenaje a la cultura tarahumara (rarámuri), para la cual el ser humano forma parte de un mundo vivo al que debe respetar. *Balada de los cuatro rumbos* también tiene como escenario el campo, pero ahora es la poesía la que habla: de la mujer amada, del día y la noche, de las cosas simples, de la Ítaca de nuestra felicidad. Viajero que amó Italia, Cornejo escribió *Itinerarios errantes italianos*, donde se abre al milagro del caminar ligero por la tierra, siempre presente en su literatura.

Cerramos el número con “Cronotopía de los sentimientos”. Tomando como expediente el libro *Cronología de los sentimientos*, de Christine Hüttinger, Fernando Martínez Ramírez reflexiona sobre la relación entre el tiempo, el espacio, la memoria y las emociones. Argumenta que hoy es un lugar común hablar de labilidad de los géneros literarios y ruptura de la diégesis mediante la autorreferencialidad o la interpelación de los personajes al autor. Sin embargo, a pesar de todas estas posmodernidades, sigue existiendo un pacto de lectura: un cuento pide ser leído como cuento, existe un *efecto ficcional* que debe imponerse. Este efecto tiene que ver con la memoria. Martínez Ramírez lo plantea así: nuestra manera de sentir está determinada *topocrónicamente*, es decir, nuestra percepción del espacio y del tiempo está condicionada por la micro cultura, el lenguaje y la edad. Los sentimientos son espacios anclados en el recuerdo, anclaje que habla del algo que alguna vez resultó importante, pero que con el paso de los años se transfiguró hasta la lasitud y el olvido. Lo que sentimos depende de nuestra manera de vivir y habitar, y nuestra manera de vivir y habitar depende de lo que sentimos. No hay experiencia perceptual objetiva. Todo esto nos convierte en sujetos de ficción, de ficción para el olvido...

No resta más que decir que la convocatoria para este número de *Tema y Variaciones de Literatura* tuvo una gran acogida. Recibimos propuestas para publicar más allá de lo que nuestro espacio como revista nos permite. Tuvimos que dejar fuera textos que bien merecían ser publicados aquí. Esto abre la posibilidad de realizar más adelante otro número bajo la consigna monográfica aquí trabajada. Mientras esto ocurre, presentamos los materiales que confluyen e interactúan en esta amplia conjunción: literatura y diversidad.

Navidad: un festejo de vida en Rudolfo Anaya

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Para Rudolfo Anaya, autor chicano conocido por *Bless Me, Ultima*, la Navidad ha sido un festejo de vida que lo marcó desde la niñez, en Pastura, Nuevo México, lo cual se nota en su narrativa.

Abstract

For Rudolfo Anaya, Chicano author known for *Bless Me, Ultima*, Christmas has been a celebration of life that marked him since childhood, in Pastura, New Mexico, which is noted in his narrative.

Palabras clave: literatura chicana, mezcla de tradiciones, Pastura-Nuevo México.

Key words: chicano literature, mixture of traditions, Pastura-New Mexico.

Para citar este artículo: Sánchez Valencia, Alejandra, "Navidad: un festejo de vida en Rudolfo Anaya", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 13-20.

En *The Farolitos of Christmas* (1996) y *Farolitos for Abuelo* (1999), dos cuentos dedicados a la niñez, se nos habla de la antigua tradición de Nuevo México: encender las luminarias para los pastores en la entrada de la iglesia del pueblo en la víspera de Navidad.

Poco a poco las luminarias fueron sustituidas por los farolitos, con los que actualmente se decoran los hogares durante la época navideña.

Luz, una niña, es el personaje central en ambas obras. En la primera se la ingenia para inventar los farolitos y ayudar así a que su abuelo cumpla la promesa al Santo Niño para que su hijo (el papá de la pequeña) regrese con bien de la Segunda Guerra Mundial.

En la segunda historia, Rudolfo Anaya da un giro a la trama con la muerte del abuelo, puesto que un interesante festejo de Nuevo México, una amalgama de Navidad y Día de Muertos, tiene lugar en los panteones durante los últimos días del año.

Es la intención, en este artículo, hacer un recorrido al lado de Luz y tener una idea de por qué la Navidad ha sido y es todo un festejo de vida que siempre ha acompañado a Rudolfo Anaya en el devenir de su existencia.

Anthony D. Smith en *National Identity* nos habla de la importancia que tiene para las comunidades el poder identificarse como tales y, para ello, las celebraciones y festividades desempeñan un papel fundamental en la gestación de un imaginario en el que se descende de grandes héroes, de uno de los llamados:

Not only must the nation boast a distant past on which to base its promise of immortality, it must be able to unfold a glorious past, a Golden age of saints and heroes, to give meaning to its promise of restoration and dignity. The fuller and richer the ethno-history, the more convincing becomes its claim and the deeper the chord it can strike in the hearts of the nation's members.¹

¹ Anthony D. Smith, *National Identity, (Ethnonationalism in comparative Perspective)*, p. 161. A partir de este momento y en atención a los lectores, las

Así, no es gratuita la participación de las artes, principalmente de la literatura en esa confección espiritual de las historias.

Si pensamos en la importancia de la relación bilateral entre México y los Estados Unidos debido al vínculo geográfico, político e histórico, resultará obvio pensar que, tras la anexión territorial de una parte de este país al vecino con el Tratado Guadalupe-Hidalgo en 1848, las comunidades oriundas debieron haber sufrido una conmoción de identidad: sus viviendas y territorios conocidos de toda la vida se hallaban atrás de una frontera que se había movido, ya no era México sino los Estados Unidos de Norteamérica. Su idioma era el español y sus costumbres un sincretismo de lo indígena y lo hispano, pero pronto habría cambios.

Rudolfo Anaya, autor chicano, oriundo de Pastura en Nuevo México, relata que cuando era niño, él y su familia, si bien no eran ricos dentro de los estándares económicos de la sociedad anglosajona, sí lo eran y con creces a nivel familiar y espiritual: “[...] we didn't have many of the material things others possessed, but we did enjoy the true meaning of Christmas –we were family and we were together”².

citas en inglés las traduciré a pie de página: “La nación, no únicamente debe presumir un pasado distante en el cual basa su promesa de inmortalidad. Debe desplegar un pasado glorioso, una edad dorada de santos y héroes para dar significado a su promesa de restauración y dignidad. Mientras más completa y rica la etnohistoria, más convincente resultará su postulado y más profundamente resonará en los corazones de los miembros de ésta.”

² Rudolfo Anaya, *The Farolitos of Christmas With “Season of Renewal” and “A Child’s Christmas in New Mexico, 1944”*, p. 10. “No teníamos muchas

En aquel pueblito de Santa Rosa, donde creció, en la llanura, la tradición más importante que festejaban era la Navidad. Él era un niño y se estaban dando muchos cambios en la comunidad. Los mayores participaban en la Segunda Guerra Mundial y ello traería aparejadas transformaciones de todo tipo en la vida del país:

1944 was an important year for me. I was seven and beginning new rites of passage. The war was about to end, and the country was slowly coming out of the Great Depression. In New Mexico the effects of the Depression would linger for years, but for a child who had the love and safety of family, Christmas was a time of joy and excitement.³

Él recuerda que con las llamaradas formadas con la madera de los pinos piñoneros, se ponían marcas en el camino a quienes representaban a los pastores que irían a visitar al niño Dios a la iglesia, pero antes de ello y debido al frío se les invitaba a las casas a compartir y había “biscochitos” [sic] –galletas de azúcar– y atole. Sólo después de la misa de gallo se daba lugar a una serie de platillos, siempre para compartir en

de las cosas materiales que otros poseían, pero disfrutábamos el verdadero significado de la Navidad: éramos familia y estábamos juntos.”

³ *Ibid.*, p. 9. “El año de 1944 fue importante para mí. Tenía siete e iniciaba los nuevos ritos de pasaje. La Guerra estaba a punto de terminar y poco a poco el país salía de la Gran Depresión. En Nuevo México, los efectos de ésta tomarían tiempo; sin embargo, para un niño que gozaba del amor y la seguridad de la familia, la Navidad era una época de emoción y regocijo.”

familia y comunidad, como el “posole” [sic] bien picante y los tamales –entre otros–.

La familia extensa se reunía, las madrinas y padrinos se sumaban a la celebración. Las primeras con otros guisos, los segundos con algún tesoro para un niño, como un puñado de piñones o una naranja de Texas o unas ciruelas pasas –según donde hubiesen trabajado como jornaleros los familiares, lo que nos habla de una migración dentro de los Estados Unidos a conveniencia de los patrones y la necesidad de quienes ofrecían su mano de obra para no quedarse desempleados–.

Todos hablaban en español⁴ y era común que en un inglés castellanizado hablaran del “Santo Clos” y de pedir “Mis crismes” a los adultos en sus casas (algo que en alguna época en México los niños habrían llamado “aguinaldos” y los “halloweeneros”, “treat”), es decir, golosinas, galletas, algún regalito, en el que también se contaban las empanadas de carne y las frutas:

Then I would run out to join my friends to visit the houses of our neighbors. We shouted, “¡Mis Crismes! ¡Mis Crismes!” As we asked for and received the traditional gifts of Christmas, much as trick-or-treaters do today on Halloween. Our flour sacks bulged with candy, nuts, and fruits when we returned home.⁵

⁴ La oralidad prevaleció por encima de la escritura y por ello es tan común observar que las grafías obedecen más a la sonoridad que a la ortografía misma en el español de quienes descienden de los habitantes de lo que alguna vez fue territorio mexicano.

⁵ Rudolfo Anaya, *op. cit.*, p. 32. “Entonces corría para reunirme con mis amigos y visitar las casas de nuestros vecinos. Gritábamos: ‘¡Mis Crismes! ¡Mis Crismes!’ en tanto pedíamos y recibíamos los tradicionales

Anaya explica que poco a poco empezaba a infiltrarse el idioma inglés a la comunidad porque a ellos, como niños, los mandaban a la escuela y debían aprender la lengua y oír de otras costumbres diferentes: ahí aprendieron qué era “Santa Claus”. Además, el nivel económico en que ellos vivían era diferente al de los anglos, pues el de éstos era mucho más holgado. Rudolfo y sus amiguitos no podían aspirar a pedir algún juguete. ¿Y qué niño no sueña con una bicicleta? Los obsequios eran muy prácticos: ropa térmica para soportar el clima invernal y los otros de los que ya hemos hablado (empanadas, piñones, naranjas, ciruelas). Empero, los aromas en la cocina, el encuentro con la familia, los rezos, la representación de los pastores buscando al niño Jesús (en un pueblo de agricultores y vaqueros), los cantos y después la larga caminata bajo el cielo estrellado, así como soportar el frío aire invernal para atravesar el puente e ir a misa de gallo a celebrar el nacimiento de todo un Dios hecho a imagen y semejanza nuestra. Con todo, una promesa de salvación y resurrección implicaba encender otro tipo de luz, una distinta a la de las hogueras que terminaron siendo luminarias y farolitos, una interna que lo acompañaría toda la vida, incluso cuando ya adulto y famoso viajó por muchas partes del mundo y estuvo en Israel, pues la flama interna que le daba fuerzas y lo inspiraba se hallaba ahí, en esos días de

obsequios navideños, de manera muy similar a lo que hacen quienes piden en el *Halloween*. Nuestros costales de harina estaban repletos de dulces, nueces y frutas cuando regresábamos a casa.

infancia, en el recuerdo de esa celebración y la vida familiar y en comunidad:

Running out into the freezing Christmas morning to fill my sack with as many goodies as I could get was exhilarating. The presents were simple –maybe an apple, orange, a handful of dried prunes or piñon, and some hard candy. If was lucky I might receive an empanada from my *tía* Piedad, but she usually made me sing a song before she gave me the empanada. Those empanadas of long ago were the sweetest treat anyone could get. Whatever neighbors had on hand they gave, just like my parents gave of their hospitality. The joy was in giving, but, truthfully, for us kids it was in receiving.⁶

Rudolfo Anaya, mejor conocido por el galardón Quinto Sol, que recibiera por la inolvidable novela *Bless Me, Ultima*, entre otras muchas obras, también memorables, como *Tortuga y Albuquerque*, exploró una veta dentro de su producción literaria con cuentos e historias dedicadas a la niñez y a la juventud. De hecho, junto con Gary Soto, recibió el premio “Tomas Rivera Mexican

⁶ *Ibid.*, p. 10. “El correr en la helada mañana de Navidad para llenar mi costal con tantos regalitos como pudiera recibir resultaba estimulante. Éstos eran sencillos, tal vez una manzana, una naranja, un puñado de ciruelas pasas o de piñones, así como algunos caramelos. Si era afortunado podía recibir una empanada de mi *tía* Piedad, aunque por lo general me hacía cantarle antes de dármela. Aquellas empanadas de antaño fueron la más dulce golosina que alguien pudiera obtener. Cualquier cosa que tuvieran los vecinos, nos la daban, tal como mis padres mostraban su hospitalidad. La alegría estaba en compartir, pero, la verdad, es que para nosotros como niños estaba en recibir.

American Children's Book Award", ofrecido por la Texas State University College of Education a todo aquel autor que fuera capaz de representar la experiencia del mexicano-estadounidense.

El mismo Anaya nos cuenta que en alguna ocasión, una de sus nietas, que pasaba una temporada con él y su esposa y a quien solía narrarle cuentos antes de dormir, le preguntó qué eran los farolitos, cómo habían sido inventados, y fue para ella que ideó *The Farolitos of Christmas* publicada en 1996.

Ahí se narra la historia de Luz, una niña pequeña que vive con su mamá y su abuelo. El padre ha debido partir como muchos otros a combatir durante la Segunda Guerra Mundial y ha sido herido. La época navideña se siente ya, y Abuelo se ha caracterizado siempre por cortar leños de los árboles piñoneros para poner las luminarias a los pastores; de hecho prometió al Santo Niño que lo haría, pues le pidió que su hijo regresara sano y salvo de la guerra, pero la salud del viejo se encuentra mermada y ya no tiene las mismas fuerzas como para salir a hacer un trabajo rudo en un clima que no le favorece.

Luz, su pequeña nieta, que participa en la confección de los "biscochitos" [sic] al lado de su madre y que, con su amiguita Reina, decora con un nacimiento, tiene una idea para que Abuelo no falte a su promesa: ¿qué tal si se traza el camino a los pastores peregrinos con unas velas? El buen hombre explica que, a lo lejos, se observan unas nubes oscuras que presagian tormenta, por lo que no durarían encendidas. La niña sugiere que tal vez pudieran ponerse en latas, pero entonces, su madre le indica que

no se verían; no cumplirían el cometido de alumbrar el camino. Y sucede, en una feliz sincronía, diría Carl Jung, un momento de "serendipity": no hay más azúcar para continuar haciendo las galletas y Luz tiene que ir a comprarla. El tendero se alumbra con una vela, y toma una bolsa de papel para verter la preciada mercancía. Es ahí donde la pequeña tiene una epifanía: podrían utilizarse ambos materiales para guiar en el camino. Emocionada regresa a casa y comenta su plan, pero ¿y cómo podrían detenerse las bolsas con velas adentro? Tal vez poniendo azúcar y enterrando la vela, o quizás, como sugirió Abuelo después, utilizando arena. Así, llevó a cabo el experimento y puso una sola bolsa con una velita que le alumbró la noche entera.

Como consecuencia de tan buen resultado, al día siguiente y después de la escuela, se dieron a la tarea de armar los farolitos mamá, el abuelito, Reina y Luz (cuyo nombre evoca la magia del misterio: la renovación interna): "Imagine a hundred of them", Abuelo said, 'all along the path to the road, on top of the adobe wall, shining to light the way for the pastores'.⁷ Era la víspera de Noche Buena, tiempo de chocolate caliente, visitas de los vecinos que llevaban comida a los mayores, y acercamiento con los amigos del pueblo, los indios estadounidenses.

Cuando oscureció, los farolitos fueron encendidos, algo que agradó a quienes representaban a los pastores, pues —decían— era

⁷ *Ibid.*, p. 22. "Imaginen cientos de ellas —dijo el abuelo— a lo largo del sendero hacia el camino, en lo alto de la pared de adobe, resplandeciendo para alumbrar el recorrido de los pastores."

como la estrella de Belén que los guiaba, eran estrellas bajadas del cielo:

When the pastores came down the road they stopped to look at the farolitos. 'The Star of the East', Gila, the shepherd girl, said. All the pastores agreed. The farolitos were the stars guiding them to Bethlehem.⁸

Así que después de los cantos hubo pozole, chocolate y bizcochitos. Y en medio de aquella comunión, llegó un hombre apoyado en un bastón, era el padre de Luz, que tan bien había llegado guiado por los farolitos que actuaban como luminarias. El Santo Niño había permitido el milagro del retorno y la familia por fin se hallaba junta nuevamente. Ya era hora de la procesión hacia la iglesia para concluir con la festividad navideña.

La historia concluye en que al volver de misa, los farolitos aún brillaban en la oscuridad como luces que guían para dar la bienvenida a la familia. Y es ahí, justamente, con el comentario en español que hace Abuelo en una obra escrita en inglés, donde la idea va en doble vía "Farolitos de Luz", en el sentido de que están viendo las bolsas con las velas y arena que armó la nieta, son de ella, ella los hizo, pero también en otro modo, uno mucho más amplio y metafórico: efectivamente esos farolitos contienen luz que, a su vez, resulta analogía de una llama

espiritual interna, pues concluye el personaje: "'Farolitos de Luz', Abuelo said, 'shining every Christmas, as long as there is love in our hearts'".⁹

Tres años más tarde se publica *Farolitos for Abuelo*. Ahí, la familia está unida y Luz mantiene una estrecha relación con su abuelo que vive en casa, un hombre que sale a cortar la leña para prender la hoguera mientras ella prepara el café y se crea una atmósfera acogedora para cuando se levanten sus padres. El abuelito la acompaña en sus tareas, en las comidas, le enseña a sembrar y le cuenta historias. Vemos en este personaje un entrañable recordatorio de la importancia que tienen en la cotidianidad de la familia nuestros viejos, con toda su sabiduría y el sentido del tiempo que nada tiene que ver con el frenesí en que rutinariamente vivimos. Un día, casi por llegar la primavera, cuando las aguas se están descongelando, Abuelo y Luz salen de pesca, y unos niños se ponen a jugar de manera imprudente hasta que uno cae al río. El anciano lo salva, pero —dadas las condiciones de su edad y salud— el enfriamiento lo perjudica al grado de desarrollar neumonía. En su lecho prepara a la desconsolada nieta con estas palabras en una velada alegoría entre las estaciones del año y el ciclo de la vida de los seres humanos así como un símil:

"Mi hija", he said in a hoarse whisper. "Remember, there is a purpose to every season. In the

⁸ *Ibid.*, p. 24. "Cuando los pastores descendieron del camino se detuvieron a mirar los farolitos. 'La estrella del Este', dijo Gila, la pastorcita. Todos los pastores estuvieron de acuerdo. Los farolitos eran las estrellas que los guiaban a Belén."

⁹ *Ibid.*, p. 26. "'Farolitos de luz' —dijo el abuelo— 'que brillarán cada Navidad mientras exista el amor en nuestros corazones'."

spring the trees bloom, in the winter they go to sleep. Once I was young and strong as a tree. Now it is time for me to rest. Just remember I will always be with you.¹⁰

El fallecimiento del anciano fue muy duro para la familia, en especial para Luz, que tuvo que hacer un esfuerzo mayor durante la última parte del periodo escolar, y pensó que una manera de rendir tributo al ser que tanto amaba, y que en realidad la acompañaría siempre, era sembrando, así que pasaba largas horas en el pequeño huerto; sin embargo, nuevamente y cuando el año llegaba casi a su fin, tuvo una epifanía, así como en la primera historia, pero esta vez se trató de crear un camino hacia el panteón con los farolitos y luego alrededor de la tumba de su abuelo, de tal suerte que los pastores se dirigieran ahí durante su recorrido y cantaran frente a ella. Y una vez más el desenlace se da en la víspera de Navidad, pues fue algo que gustó en tal forma a los vecinos, que todos terminaron decorando el cementerio con las luces y honrando a sus difuntos antes de celebrar la Navidad. Una mujer llevó chocolate caliente para repartir entre los asistentes y, para concluir, Luz les explicó a sus padres que cada primavera sembraría y cada víspera navideña pondría farolitos alrededor de la tumba de su querido Abuelo. Su madre la abrazó y emo-

¹⁰ Rudolfo Anaya, *Farolitos for Abuelo*, p. 15. "Mi hija –musitó en un áspero susurro– Recuerda que existe un propósito para cada estación. En la primavera los árboles florecen, en el invierno se van a dormir. Alguna vez fui joven y fuerte como un árbol. Ahora me toca descansar. Sólo recuerda que siempre estaré a tu lado."

cionada le dijo que todo lucía hermoso y que había dado inicio a una nueva tradición:

"This is wonderful", Luz's mother said and hugged her daughter. "Looks like you've started a new tradition", her father said. "On Christmas Eve I will light farolitos for Abuelo, and in the spring I will plant his garden", Luz said to her parents. "Just like he said, Abuelo will always be with me".¹¹

En nota aparte, junto con el glosario en español que acompaña a la obra –escrita en inglés pero con cambio de código lingüístico en ciertos pasajes–, el autor explica:

In *Farolitos for Abuelo* the idea of remembering the dead occurs on Christmas Eve. This tradition has grown in my hometown, and hundreds of people place farolitos at the cemetery. By nightfall thousands of these simple lanterns glow in the cold night as a celebration of joy and remembrance.¹²

Quisiera concluir recordando que, así como puede existir un lado laxo y descarriado

¹¹ *Ibid.*, p. 27. "Esto es maravilloso –dijo la mamá de Luz y abrazó a su hija–. Parece que has dado inicio a una nueva tradición –comentó su padre–. En la víspera de Navidad encenderé los farolitos para el abuelo, y durante la primavera sembraré su jardín –manifestó Luz a sus padres–. Tal como lo dijo, el abuelo siempre estará conmigo."

¹² *Ibid.*, p. 29. "En *Farolitos for Abuelo*, la idea de recordar a los muertos tiene lugar en la víspera de Navidad. La tradición se ha extendido en mi pueblo y miles de personas colocan los farolitos en el cementerio. Al anochecer miles de estas simples lamparitas brillan en la helada noche como una celebración de júbilo y recuerdo."

a partir de una celebración, debemos tomar en cuenta que también existe una arista luminosa que a veces tiene que ver más con la penitencia, como cuando Rudolfo Anaya recordaba sus rodillas, que le quemaban por las horas rezando el rosario o las novenas a la Virgen, la casa de adobe y la muy larga caminata, toda una peregrinación –a veces bajo los copos de nieve– para escuchar la misa de gallo, porque ahí, para él y para muchos de nosotros, radica la fortaleza, aún en tiempos que parecen apocalípticos: la fuerza proviene de la riqueza de la fe, del amor en familia y el compartir en comunidad.

Bibliografía

- Anaya, Rudolfo, *The Farolitos of Christmas With "Season of Renewal" and "A Child's Christmas in New Mexico, 1944"*, Santa Fe, 2015.
- Anaya, Rudolfo, *Farolitos for Abuelo*, Nueva York, 1998.
- Smith, Anthony D., *National Identity (Ethnonationalism in comparative Perspective)*, Reno y Las Vegas, 1991.

Las escenografías mutantes en *La santa muerte* de Homero Aridjis

PATRIZIA SPINATO BRUSCHI | CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE, ITALIA

Resumen

En las novelas y en los cuentos dedicados al hampa mexicana, Homero Aridjis hace frecuente alusión a cultos esotéricos que se practican ampliamente en ciertas franjas sociales y que se han ido afirmando en los últimos años. Junto a estas prácticas inquietantes, el autor denuncia las plagas de la corrupción moral, del envilecimiento y del delito impune. Sobre todo en el cuento “La Santa Muerte”, se orienta a la idea del festejo en el ámbito del narcotráfico, cuyo eje parece ser la adoración de la muerte.

Abstract

In novels and stories dedicated to the Mexican underworld, Homero Aridjis makes frequent reference to esoteric cults that are widely practiced in certain social fringes and have been saying in recent years. Alongside these disturbing practices, the author claims pests of moral corruption, degradation and crime unpunished. Especially in the ¿story? “La Santa Muerte” the idea of the festival is declined in the field of drug trafficking, the axis seems to be the worship of death.

Palabras clave: narcoliteratura, santa muerte, Aridjis.

Key words: narco-literature, holy death, Aridjis.

Para citar este artículo: Spinato Bruschi, Patrizia, “Las escenografías mutantes en *La santa muerte* de Homero Aridjis”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 21-34.

*Para conocer a un país es necesario
saber cómo se casa y
cómo se mata la gente.*

Gabriel Lieberman, *Inventando el pasado*.

Todos sabemos que, en la vida y en la obra de Homero Aridjis, ética y literatura proceden en paralelo. Tanto en su actividad diplomática como en la literaria, Aridjis responde siempre a un deseo íntimo, a una necesidad moral que lo empuja a comprometerse, por el afecto que lo une a su país y a su gente, con el medio en que nació y en que sigue viviendo, México; a pesar de derrotas y disgustos inevitables. Escritor incómodo, su afán de dejar *a living message*¹ lo lleva a escudriñar y a denunciar vicios y defectos de una sociedad con muchos potenciales pero, al mismo tiempo, muy frágil, que necesita tomar conciencia de su situación.

A lo largo de toda la producción artística de Aridjis encontramos, por lo tanto, una serie de temas recurrentes, según la importancia que el escritor les atribuye. Personajes, paisajes, motivos llegan a formar parte de un fresco que se completa con el tiempo, dentro de las nuevas obras que Aridjis saca a la luz y que profundizan aspectos antes apenas esbozados, pero que merecen renovada atención. El lector a veces tiene la impresión de encararse, desde una perspectiva completamente diferente, con situaciones de alguna manera familiares o de reconocer a

personajes y entornos a los que apenas se alude, pero que constituyen el eje central de obras precedentes.

Según los géneros literarios utilizados y los momentos específicos de la creación artística, sobresalen los temas ecológicos, la recuperación de los elementos autobiográficos de la infancia o las preocupaciones sociales. En este último ámbito, la delincuencia, la droga, la corrupción, la prostitución, la infancia abandonada o las supersticiones aportan diferentes pinceladas a un medio urbano estéril, corrupto, que el escritor se propone analizar adoptando a veces una perspectiva racional, otras un enfoque onírico.

La ciudad se presenta como un escenario apocalíptico, donde las pesadillas se vuelven realidad: parece imposible vivir una existencia normal en un entorno tan violento, conflictivo, arbitrario y caótico. La manifiesta ausencia de leyes en la "urbe inhumana"² estigmatiza la conducta de una clase media rampante, deseosa de enriquecerse fácilmente, frente a otra más correcta pero frustrada y oprimida, pendiente de códigos ajenos a su esfera socio-cultural. La capital mexicana, "centro histórico" del país³, llega a ser arquetipo de deterioro, desmembración moral y física, "delirio demográfico"⁴ sometido a la violencia de quienes tratan de imponer su anti-ética. El control del poder y de la información permite a elementos marginados de la sociedad enriquecerse a través

¹ Stephanos Papadopoulos, "Spend your life with your eyes turned on", p. 34.

² Homero Aridjis, *La Santa Muerte. Sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

de prácticas ilícitas, toleradas por un sistema corrupto e immoral.

En un espeluznante escenario de fin de mundo, exacerbado hasta niveles alucinantes por Aridjis, que quiere resaltar el clima paradójico que incumbe en una ciudad tentacular, "sitio de la alienación y los desafectos, de la competencia y las relaciones antisolidarias"⁵, domina la presencia de la muerte en todas sus posibles declinaciones. Muerte física, a través de la violencia indiscriminada que ejercen sicarios de los cárteles y policías corruptos; muerte social y económica, de las franjas marginadas, a menudo procedentes del interior del país, que no consiguen integrarse en el medio urbano y no cuentan con una estructura familiar sólida; muerte cultural y moral, de quienes no tienen acceso a un proceso regular y armónico de educación e instrucción y acaban ajustando sus principios a lo que el sistema, extraoficial o mediático, les inculca.⁶

A nivel religioso, por ejemplo, el lector percibe la ausencia de una moralidad compartida y, al mismo tiempo, padece la presencia de elementos ex-céntricos desde el punto de vista tradicional. Desde México hasta Argentina⁷, en los últimos años se van

afirmando santerías no católicas que alcanzan una fuerte implantación en ciertas franjas sociales, como la de Jesús Malverde o la de la "Santa Muerte". En las novelas y en los cuentos dedicados al hampa mexicana, sobre todo a partir de 2003, Aridjis hace frecuente alusión a esta práctica inquietante, de reciente creación, que parece convivir y, a veces, suplantar no sólo las creencias cristianas más ortodoxas, sino los monoteísmos en general.⁸

La representación de la muerte como esqueleto puede encontrarse en todas las culturas. Ya desde el antiguo Egipto aparecen imágenes de este tipo y en la Edad Media se codifican y se afirman en el folklore, la literatura y el arte, adaptándose a contextos múltiples que han logrado una popularidad extraordinaria.⁹ En los triunfos de la muerte bajomedievales, los personajes de la iconografía cristiana ofrecen dones a la muerte tratando inútilmente de librarse de ella¹⁰ y, en las danzas macabras, los esqueletos acompañan a seres reales, de toda la pirámide social, recordando el caduco papel de cada uno en la vida. Los temas de *ubi sunt*, de *vanitas vanitatum* y de *memento mori* dominan en la doctrina y en el arte para que

⁵ Lucía Guerra, "El último Adán: visión apocalíptica de la ciudad en la narrativa de Homero Aridjis", p. 83.

⁶ Giuseppe Bellini en *I tempi dell'Apocalisse. L'opera di Homero Aridjis* indica un paralelismo con la *Divina comedia* de Dante Alighieri, autor muy querido por el escritor mexicano: "Aridjis consegna un mondo complesso e infernale, al cui confronto le bolge dantesche sono una realtà irrisoria." (p. 79).

⁷ Para el caso de Argentina, Margarita Gentile, en su estudio "Escritura, oralidad y gráfica del itinerario de un santo popular sudamericano: San La Muerte (siglos xx y xxi)", subraya las peculiaridades rituales e

iconográficas de San La Muerte: amuleto protector convertido en santo popular vengador, cuya figura comparte los espacios devocionales con Gauchito Gil y remonta tanto a la tradición guaraní como a la jesuítica.

⁸ Véase, al respecto, la interesante indagación desarrollada en la película de Eva Aridjis, *La Santa Muerte*, México, Dark Night Pictures, 2007.

⁹ Celia Rodríguez Pelaz, "La danza de la muerte en los impresos navarros de los siglos xvi y xvii", p. 278.

¹⁰ Maria Grazia Recanati, "Iconografia della morte: la Danza macabra", p. 12.

la gente se incline a obrar bien y a amar más a Dios. Función antagonica tienen diablos, fieras, monstruos, a menudo procedentes de los bestiarios de la antigüedad clásica del occidente europeo, considerados como defectos de la realidad presente; sin embargo, forman parte de la creación y, a nivel pedagógico, ilustran aspectos insospechados de la vida y generalmente se ubican fuera de los espacios sagrados.¹¹

La perspectiva mexicana es totalmente diferente: el fetiche tiene un aspecto horrible y repulsivo,¹² pero no sirve como crítica hacia el cultivo de las cosas materiales ni como medio de salvación. En la producción narrativa de Homero Aridjis, desde las novelas *Sicarios* (2007) y *Los perros del fin del mundo* (2012) hasta algunos de los cuentos recogidos bajo el título *La Santa Muerte. Sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte* (2003), las tramas truculentas se entrecruzan con los rituales vinculados al desarrollo de un nuevo culto pagano. Su importancia se aprecia especialmente en el cuento en clave “La Santa Muerte”, primer apartado del libro que lleva el título homónimo,

en que se interpreta la idea del festejo moderno en cierto ámbito social y geográfico, y cuyo clímax parece ser la adoración de la muerte.

El protagonista —y yo narrador— del cuento es un personaje que aparece en otras narraciones¹³ actuando como *alter ego* de Aridjis: Miguel Medina, soltero, periodista de *El Tiempo*, que se dedica a los reportajes sobre “los cárteles de la droga y la corrupción policiaca”¹⁴. Un sábado gris por la tarde, en su oficina, durante una de sus “siestas sísmicas, llenas de sacudidas”¹⁵, de las que lo despierta la pesadilla de morir ejecutado por un sicario mientras se halla dormido, le entra un fax sin nombre de remitente ni de destinatario con la invitación a una “fiesta fantástica”¹⁶ por el quincuagésimo cumpleaños de un “super narco”¹⁷, Santiago López Tovar, apodado “El Fantasma”. El reportero duda sobre si aceptar o no el reto de colarse en el festejo del desconocido, pero al final decide acudir a la cita por ser una ocasión única para enterarse, a través del fenómeno festivo, de las dinámicas socio-culturales de un mundo generalmente cerrado a los no adeptos:

Yo era un periodista notorio en los medios del hampa y sería reconocido de inmediato por el festejado o por sus allegados, tanto por los

¹¹ La bibliografía sobre el tema de la muerte es muy abundante; me permito señalar, entre otras, las publicaciones de los “Quaderni del Baradello”, editadas en Clusone (Italia), que resultan muy interesantes por sus exhaustivos enfoques: *Immagini della Danza Macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento* (1995); *Ognia omo more. Immagini macabre nella cultura bergamasca dal xv al xx secolo* (1998); *Lo scheletro e il professore. Senso e addomesticamento della morte nella tradizione culturale europea* (1999); *Danze macabre e riti funebri degli ‘altri’* (2000); *La signora del mondo* (2002); *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento* (2000).

¹² Homero Aridjis, *op. cit.*, p. 467.

¹³ Véanse, por ejemplo, los cuentos “Inventando el pasado” y “El perro de los niños de la calle”, de la colección *La Santa Muerte*, o la novela en clave *Sicarios*.

¹⁴ Homero Aridjis, *La Santa Muerte. Sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte*, p. 13.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*

del jet set como por los del bajo mundo. [...] acudir a esa fiesta sería como viajar sin pasaporte al más allá. La tentación era grande: presenciar una fiesta de narcos con sus familias y sus amigos era una oportunidad única. Valía la pena arriesgar el pellejo.¹⁸

El cuento se abre y se cierra en el marco de la "Santa Muerte", puesto que Medina está terminando un artículo sobre el asunto, lo que subraya la fuerte conexión que hay para él entre el mundo de la delincuencia y la naturaleza caótica y criminal de ese culto¹⁹. Al mismo tiempo se establecen sutiles vínculos temáticos que crean expectativas en el lector, quien presume, desde el título, que el objeto de veneración preside toda la narración. En realidad esa presencia fluye de manera muy sutil, subconsciente, a lo largo de las escenografías festivas, como si se tratara de un sobrentendido que todo el mundo comparte pero que queda oficialmente clandestino.

A partir de la forma y del léxico utilizado en la invitación, se tiene una idea de la fiesta que se va a desarrollar y las expectativas que cierto tipo de sociedad exige para exhibir su estatus económico y social: "LA VIDA COMIENZA A LOS CINCUENTA. TE INVITAMOS A CELEBRAR EN EL RANCHO EL EDEN MEDIO SIGLO DE SANTIAGO LOPEZ TOVAR, VEINTICUATRO HORAS DE ALEGRIA SIN PAR. NO FALTES. UNA FIESTA FANTASTICA"²⁰. La puntuación, el empleo de las mayúsculas, el uso de la segunda persona singular y la mez-

cla de afirmaciones e imperativos producen la sensación de que se da por descontada la aceptación a la invitación: "Garantizamos que tú, tu familia y tus amigos vivirán 24 horas de intensa diversión y de gratas sorpresas en esta fiesta fantástica."²¹ La insistencia en este último adjetivo, además, revela toda su ambigüedad: por un lado se subraya que la celebración, 'magnífica' y 'excelente'. Según la definición del *Diccionario de la Real Academia*, no va a decepcionar a ninguno de los que tendrán la suerte de estar entre los quinientos invitados, diez por cada cumpleaños del narcotraficante. Por otro lado, 'fantástico' es también –y sobre todo– 'químérico', 'fingido', 'que no tiene realidad', exactamente como resulta ser el festejo a lo largo de la narración.

El argumento se vislumbra con todas las características de la tragedia griega, según lo que nos parece transmitir Aristóteles, ya que el conflicto se desarrolla en un tiempo limitado –menos de veinticuatro horas– con un héroe, Miguel Medina, quien se convierte en protagonista de una acción esforzada y completa que expresa directamente, en primera persona, y que supone una purificación de las pasiones; además –aparte del marco de la oficina, desde la que el héroe sale y a la que vuelve al final de su recorrido– la fábula se desarrolla verosímelmente en un único lugar, el rancho del narcotraficante, y tiene un principio, el desplazamiento hacia las afueras del DF; un medio, la fiesta, y un fin, la vuelta a la oficina.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ Giuseppe Bellini, *op. cit.*, p. 77.

²⁰ Homero Aridjis, *La Santa Muerte. Sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte*, p. 12.

²¹ *Ibid.*, p. 13.

Efectivamente, después de considerar los pros y contras de la peligrosa invitación y de terminar el trabajo que tiene pendiente, el periodista decide aceptar, aun con las precauciones mínimas que el escaso tiempo a su disposición le permite tomar. Ante la imposibilidad de encontrar quien lo acompañe, Miguel Medina contrata el taxi de una compañía de confianza para que lo espere durante toda su estancia en el rancho y emprende el tortuoso recorrido hacia las afueras de la capital, a través del caótico tráfico ciudadano. Un viaje relativamente breve, pero con todas las características y las dificultades intrínsecas al desplazamiento, entre el chirriar de los carros y el hierático silencio de los volcanes tutelares del Valle de México.

Muy interesantes son todas las peculiaridades del exclusivo festejo, las cuales le permiten al autor explicitar la noción de fiesta en la cultura narco. El cuento es una puntual descripción del evento, del medio en que se desarrolla, del público. La celebración resulta ser un desmedido y perverso despilfarrero, en que reinan ostentación y vanagloria. Todo está perfectamente organizado en los mínimos detalles: aun tratándose de regocijo privado, no tiene nada espontáneo, al par de un evento masivo público y hasta de una gigantesca representación teatral. Los convidados se convierten en espectadores de una múltiple actuación o quizás de un espeluznante videojuego en que la cuarta pared se rompe para que el público tenga la sensación de interactuar con los personajes de la pieza²².

²² De todos modos, el verdadero salto de la cuarta pared se verifica sólo con dos personajes del cuento,

Efectivamente, los invitados reciben tanto un "Programa de Festejos" (libreto), que se desarrolla desde las 17 horas del sábado hasta las 17 horas del domingo, con los horarios de los diferentes actos—espectáculo de caballos pura sangre, corrida de toros, juegos pirotécnicos, conciertos, variedad, rifa, casino, pelea de gallos, noche pirata—, como un "Plano de Localización del Rancho". Este último se llama, de hecho, "El Edén", paraíso terrenal, huerto de maravilla, donde todo está a disposición del hombre y le provee alimento y placer de todo tipo:

El terreno, de unos treinta mil metros cuadrados, incluía arroyos, barrancas, parques interiores, canchas de tenis, piscinas cubiertas y descubiertas, invernaderos, establos, cocheras, helipuerto y aeropuerto, campo de tiro y casas.²³

Los huéspedes tienen acceso libre al casino, al bar, al comedor, a las caballerizas, al palenque, a la plaza de toros, al zoológico, al gimnasio, a la biblioteca, a la piscina y al jardín interior: una jauja para los ojos y para los sentidos.

La propiedad, oficialmente de un amigo del narcotraficante "por seguridad, maña y discreción"²⁴, parece inexpugnable, una verdadera fortaleza: muy extensa, la sobrevuela un helicóptero y está rodeada por altos muros de piedra, barras metálicas, alambradas

el espía y el periodista, quienes mantienen siempre la conciencia de sí mismos y se oponen al guión establecido, tratando de romper el *continuum* de la narración e interactuando con los actores.

²³ Homero Aridjis, *La Santa Muerte. Sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte*, p. 22.

²⁴ *Ibid.*, p. 23.

eléctricas y vigilada por un sinnúmero de guardias con armas de todo tipo. A la par de un recorrido de purificación espiritual, se llega al paraíso a través del purgatorio: los edificios están estratégicamente colocados a una altura a la que se llega subiendo por un camino pedregoso, rodeado por zonas oscuras, coladeras sin tapa, trampas que se pueden evitar no desviando la atención de la senda alumbrada. Al fondo de un baldío se divisan casuchas de mentira, con fachadas, puertas y ventanas sin nada por detrás, como el espejismo de un parque de atracciones privado.

Los invitados llegan en coches de lujo con abundantes guardaespaldas, exhibiendo regalos llamativos, dignos del anfitrión y del acontecimiento especial: drogas, armas,

portafolios de piel repletos con billetes verdes de máxima denominación [...] joyas en estuche, cuadros con caballos, animales vivos en cadenas o en jaulas, llaves de un coche último modelo, escrituras de casas o de condominios en Cancún, Mazatlán o Los Cabos²⁵.

A la entrada de una oficina, una secretaria, a la par de un almacenero, apunta en un cuaderno el nombre del donante y la descripción del objeto antes de pasarlos a una bodega interior.

Tal como un dios terrenal, satisfecho por la "pompa vana"²⁶ que lo celebra, a la entrada de la casa "con los brazos abiertos, el

capo de los capos"²⁷, Santiago López, recibe al hijo y lo acompaña hacia El Edén: "Hijo mío, bienvenido a mi fiesta, tu fiesta, le dice con énfasis."²⁸ Iniciado desde la adolescencia en el mundo de la política y el crimen, Roberto había experimentado la "travesía generosidad"²⁹ del padre para festejar su graduación, cuando había reservado el burdel más caro para que las oficiantes estrenaran sexualmente a los condiscípulos de su hijo con un menú a base de hierba, ice, éxtasis, polvo blanco y alcohol. En otra fiesta, el padre le había concedido transportar a un grupo de bailarinas aspirantes a actrices en un avión privado para una orgía en Puerto Vallarta y matar a una que se negaba a acostarse con él.

La hibridez entre terrenal y celeste parece una característica que se repite en un ámbito en que el poder ofusca los sentidos y los hombres pretenden ser pequeños dioses.³⁰ El castillo de fuegos de artificio, de quince metros de alto y que duraría más de una hora, alude tanto al homenajeado como al apóstol que le da el nombre, en un febril delirio onomástico con: "Jacobus Major, Giacomo Maggiore, Jacques Majeur, Santiago

²⁷ *Ibid.*, p. 30.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 51.

³⁰ Según Lucía Guerra, en "El último Adán: visión apocalíptica de la ciudad en la narrativa de Homero Aridjis": "En las novelas de Homero Aridjis, persiste el trasfondo bíblico como horizonte de referencia y architexto para subrayar que ya no corresponden a una circunstancia histórica en la cual el hombre, como un Dios degradado y perverso, se ha convertido en agente de un apocalipsis sin la potencialidad de una salvación." (p. 96).

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 63.

el Major, Santiago Primero, Gran Jefe Santiago, Chago para tus amigos y para tu familia, ¡feliz cumpleaños!”³¹

Santiago El Mayor, como soldado cristiano, montaba un caballo blanco parado de manos. Con botines de piel de víbora, sombrero negro vaquero, hebilla ancha en el pantalón, bigotes bien recortados y una metralleta en la mano derecha, se asemejaba a Santiago López, y más que un santo en campaña de milagros parecía narcotraficante en noche de farra.³²

Las letras latinas sacadas de la Epístola escrita por el apóstol contribuyen a solemnizar el acontecimiento y, para rematar, el enorme pastel de cumpleaños está adornado con los sombreros y las conchas características del santo. Las campanas de los alrededores repican como si fuera una celebración de las mayores del calendario católico y a nadie parece molestar la confusión entre el patrón de los peregrinos y el hijo de La Leyenda de la Mafia.

Como Jesús al ingresar en Jerusalén, Santiago López halla un arco de ramos que le da la bienvenida a la entrada del galpón, mientras, delante de él, la secretaria lo precede extendiendo un tapete rojo salpicado de flores; sin embargo, la imagen que transmite no es tan solemne, es la de una trinidad ordinaria: “Por la vereda alfombrada caminó el capo como si fuese un rey vulgar”³³, “un

rey, un político y un criminal”³⁴. Ubicuo, incluso en las circunstancias más triviales y descontadas quiere que aparezca su nombre, como por ejemplo en la cartulina del menú, en que él mismo había dibujado un caballo: así que, entre un “Salmón ahumado a la Edén” y una “Infusión a la Santa Muerte”, aparece entre los manjares un “Filete a la Santiago”³⁵.

Según el protagonista, que trata de reconocer a toda la gente que ve, escuchar todo lo posible y grabar en su memoria los detalles del fortín, a pesar de las admoniciones de los vigilantes, el interior parece el set de una película de narcotraficantes:

[...] cocheras con las puertas cerradas, macetones y jardineras de concreto que servían de parapetos, senderos cubiertos y descubiertos que volvían al punto de partida, cuartos de tortura debajo de una biblioteca o de un bar, pasadizos subterráneos que comunicaban con las entradas y las salidas del rancho o las casas entre sí, circuitos cerrados de televisión, torres de vigilancia y ventanas negras, desde las cuales ojos invisibles seguían los movimientos de la gente.³⁶

El primer jardín –con decoración aparentemente natural– está adornado con flores de estación, faroles de estilo colonial y una fuente vacía, pero sin arbustos ni árboles por razones de seguridad: “en todas partes había ojos electrónicos atentos a los movimientos de los invitados. Ni en la intimidad estaba

³¹ Homero Aridjis, *La Santa Muerte. Sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte*, p. 59.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 63.

³⁴ *Ibid.*, p. 73.

³⁵ *Ibid.*, p. 84.

³⁶ *Ibid.*, p. 30.

uno solo”³⁷. Incluso se llega al punto de prohibir la entrada y la salida del galpón donde se celebra la rifa. Entre el personal destinado a las diferentes tareas, no hay solución de continuidad entre policías uniformados y guardaespaldas privados, empleados municipales y sirvientes de la casa: todos parecen honrados de participar en el evento con un cargo cualquiera. Seres femeninos angelicales, a menudo de celestial belleza, acogen a los huéspedes y los atienden a lo largo de todo el festejo: al entrar, por ejemplo, cuelgan del cuello de los invitados una cinta con un jarrito de mezcal y un número de identificación. El reparto de refrescos y golosinas se hace al por mayor: a los huéspedes no se les ofrecen copas ni cajetillas, sino botellas de bebidas alcohólicas de primera calidad, sobres con polvo blanco y paquetes de cigarrillos importados.

La heterogeneidad de los huéspedes permite al anfitrión ejercer todo tipo de arbitrariedades, que cuentan con la impunidad a nivel institucional: ministros, gobernadores, generales, jueces, obispos, empresarios, ejecutivos, policías, comandantes, presidentes, jefes de gobierno corruptos y libertinos se encuentran entre los invitados y no sólo toleran comportamientos fuera de la ley, sino ostentan con orgullo su cargo y su ascendente para amparar prepotencias y violencias. Se echa a una vecina que se queja porque no puede acceder a su rancho, se expulsa a un borracho caído en una fosa, se oyen ruidos enigmáticos y voces en *off* desde los espacios interiores: ruidos “como de

sillas lanzadas contra una puerta, como de botellas rompiéndose contra una cabeza, como de cuerpos resbalando por el piso y de intrusos saltando por una ventana”³⁸.

A lo largo de la narración, el lector se encuentra pendiente de las peripecias del protagonista, en espera del posible error que lo llevaría a pasar de la dicha al infortunio, a partir de la amenaza que el homenajeado le hace al presentarlos: “Un día voy a vengarme”³⁹ y de las sucesivas miradas asesinas del anfitrión. Incluso, quien se encarga de vigilarlo le sugiere olvidarse de lo que ve, sin embargo le otorgan una aparente libertad de movimientos.

La soplada que le avisa de las modalidades de su propio asesinato le permite intentar una estrategia para salir indemne de la Disneylandia mortal. Su peregrinaje por el laberinto de sendas, edificios, cuartos y pasillos lo lleva a tropezarse con otro huésped y a intercambiar, con las llaves de la habitación, el recíproco destino. Mediante la muerte del borracho vestido de gorila, Miguel consigue sacar ventaja del lance patético al que estaba preparado tanto el narrador como el lector.

Al amanecer, al salir del edificio en que se encontraba, el protagonista “con [...] cara de resucitado”⁴⁰ experimenta también la agnición al pasar de la ignorancia al conocimiento⁴¹, cuando reconoce a la mujer que le había salvado la vida, desenmascarada

³⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 41, 102, 107.

³⁷ *Ibid.*, p. 53.

por los guaruras⁴². La anagnórisis acerca de la identidad del espía de la agencia antidrogas estadounidense disfrazado de mujer lleva al protagonista a considerar su dicha al haberse logrado escapar de un escenario de muerte, a pesar de las hoscas premisas:

Ya cerca de la salida, tuve la impresión de que no sólo escapaba de una trampa mortal, sino de una pesadilla festiva. Aunque era urgente abandonar el rancho El Edén algo dentro de mí me demoraba. Además, la alegría de haberme sustituido por el hombre gorila me hacía disfrutar más la mañana soleada, y hasta me divirtió la forma caprichosa de un banco de fierro.⁴³

Los lectores del cuento, sin duda, al final experimentan la catarsis, una purificación espiritual de las pasiones descritas por el protagonista; el miedo suscitado en el público a lo largo de la narración y la compasión por los personajes involucrados en la acción desencadenan un sentimiento de rechazo hacia un microcosmos de contrastes hiperbólicos pero, fundamentalmente, degradado, bestial, vulgar, sin leyes ni principios, sólo orientado a la prevaricación, innecesariamente violento. Un infierno en la tierra, como subraya Giuseppe Bellini⁴⁴, muy parecido al descrito por Francisco de Quevedo en sus *Sueños*.

Ejemplo tangible de una moralidad desviada es, a lo largo de las diferentes escenografías que nos ofrece Aridjis en sus obras, la alusión constante a ídolos prehis-

pánicos: —“La violencia en México comenzó con los dioses”⁴⁵, nos recuerda a la santería y, sobre todo, a la “Santa Muerte”, que incumbe como una presencia inquietante y amenazadora. Como ya he mencionado, el cuento examinado se inscribe en el marco espacio-temporal de este culto, puesto que el protagonista, al comienzo de la narración, está terminando un artículo con el título “Vuelve a matar la Santa Muerte” y del que se anuncia la publicación justo al final de la narración.

La postura del periodista queda clara desde el comienzo: él critica y rechaza un culto macabro, que resulta ser un instrumento útil para una cultura de violencia, a partir del léxico que utiliza para comentar la noticia de la que habla en el diario. Los adjetivos, los apelativos, los aumentativos denotan desprecio por la práctica y por sus actores: mientras la víctima desmembrada tiene un nombre, Jéssica, la asesina sólo tiene un apodo cursi, al igual que sus cómplices, y es una mujer miserable, estúpida, con la única capacidad de cometer un crimen horroroso, “en un cuartucho de un edificio sin nombre en un callejón anónimo a las orillas de una ciudad perdida”⁴⁶, es decir, en un lugar cualquiera. Las fotos del diario restituyen

la imagen siniestra de la muerte convertida en santa, con su forma de araña y de esqueleto agresivo vestido de rojo, calavera mirando de frente con una espada sujeta con ambas manos.

⁴² *Ibid.*, p. 143.

⁴³ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁴ Giuseppe Bellini, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁵ Homero Aridjis, *Diario di sogni*, p. 94.

⁴⁶ Homero Aridjis, *La Santa Muerte. Sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte*, p. 15.

Sentada en su trono, de su pecho descarnado colgaba un crucifijo⁴⁷

Y a su lado, en el altar, hay paradójicamente la imagen de la Virgen de Guadalupe, junto a cráneos, floreros, cuchillos, velas. El medio degradado en que se comete el crimen es de una suma sordidez:

A La Flaca se le halló acostada en un camastro rodeado de bolsas negras con basura, y con droga en una mesita de noche. En una hielera la cultista guardaba un camión ensangrentado, vísceras humanas y una pantaleta.⁴⁸

A lo largo de sus obras, Aridjis alude a una práctica sincrética, refiriéndose al culto azteca por la muerte, entre otros, a través de la Coatlicue, diosa del terror telúrico, por un lado⁴⁹, y al culto católico de la Virgen de Guadalupe⁵⁰, por otro; sin embargo, esta relación no parece tan clara, puesto que los ritos contienen características muy actuales. Como acertadamente señala Silvia Mancini en un estudio de 2012, se trata de un culto urbano reciente, politeísta e inmanente,

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Véase también el capítulo dedicado al Mictlán en la novela *Los perros del fin del mundo*, pp. 194-199.

⁵⁰ En un mundo de contrastes hiperbólicos, los compadres organizan un funeral solemne en la basílica guadalupana, en homenaje a la madre del jefe de un cártel que se llamaba Tonantzin Guadalupe y que pretendía ignorar la verdadera ocupación del hijo: "Los deudos alquilaron la basílica de Guadalupe para el evento fúnebre. Con monseñor, cantante y coro de niñas" (Homero Aridjis, *La Santa Muerte. Sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte*, p. 49), como si se solemnizara la muerte de un mártir o de un inocente.

"tan extraño a los horizontes teológicos del catolicismo oficial como a los de los movimientos evangélicos y pentecostales"⁵¹. El "trabajo constante de control, de reparación, de exorcismo del miedo"⁵² impone en el panteón popular un nuevo 'santo' que humanice un mundo experimentado como no humano, equidistante tanto de la estética de la muerte precolonial⁵³ como de la franciscana de la primera ola evangelizadora. El mismo narrador reconoce que se trata de una tradición interrumpida, de origen desconocido:

Nadie sabía cómo se había propagado su culto, pero lo que sí se sabía es que la muerte violenta estaba en boga en los últimos tiempos, adoraban su imagen lo mismo los narcotraficantes que los secuestradores, los policías corruptos que los delinquentes de poca monta, y tanto las amas de casa como los niños de la calle.⁵⁴

Efectivamente, el aparato escenográfico de la fiesta ubica el culto a la muerte en el ámbito del narcotráfico, donde todo favorece unas prácticas delincuenciales sin límites: hasta en el anuncio del criadero de perros de un empresario corrupto se asocian siniestramente los perros con el culto: "Un Rottweiler, la Nueva Forma de Amar.

⁵¹ Silvia Mancini, "Sobrevivir con la Muerte: ecología de una práctica 'pagana' en el valle de México", p. 3.

⁵² *Ibid.*, p. 20.

⁵³ "Hasta aquí, no sabemos que el Mexica se burle, juegue o cotorree con la muerte; la cumple, la teme y venera a sus antepasados sagrados: 'muertos dados de vida'". Elsa Malvido, "El mexicano y el concepto de la muerte", p. 207.

⁵⁴ Homero Aridjis, *op. cit.*, p. 16.

Todos cachorros de la Santa Muerte.”⁵⁵ Los guaruras, además de tener tatuajes de la “Santa Muerte” vestida de soldado⁵⁶ o medallas de la misma colgadas del pecho⁵⁷, explica Mauro Mendoza⁵⁸ que la exhiben en su currículum: “queriendo ser guarura, dedicado al culto de la Santa Muerte, tomé clases de robo esotérico en los altares de Tepito. Cada amanecer me persigné delante de la imagen junto a zorreros, retinteros, descontentados y paqueros”.

Hasta en el marco del mingitorio se invoca al esqueleto y el periodista aprovecha para pintar la escena en toda su escualidez física y moral: las pocas, acertadas pinceladas nos recuerdan los impiadosos retratos humanos de Miguel Ángel Asturias en *El Señor Presidente*. El autor describe así la ida al baño de uno de los huéspedes:

[...] apoyado con ambas manos sobre la pared. Orinaba con dificultad y angustia, depositada en el piso su botella de brandy. A causa del sudor, su pelo goteaba tinte negra por las mejillas y cuello. Tenía los ojos fijos en el mosaico blanco [...] transido de dolor. Desde el muro, una cámara lo estaba filmando⁵⁹.

Aparentemente desesperado, promete una ofrenda de flores y un peregrinaje pero, curiosamente, de parte de sus empleados:

—Ayúdame a orinar, pinche Santa Muerte, y te prometo ser un cabrón con mis empleados y amantes. Hazme el desmilagro y te haré la demanda de ordenar a cinco choferes y tres secretarías que vayan a tu capilla de rodillas con una ofrenda de rosas rojas.⁶⁰

Es un mundo al revés, en que se invierte la escala de valores generalmente compartida, a nivel ético y verbal; en su corriente verosimilitud, denuncia pobreza moral, vacío interior, mezquindad, vulgaridad.

La estrategia de cierta élite parece consistir en recuperar, de los cultos conocidos, lo que resulta útil para establecer un régimen de terror, dando un poder ideológico a los ritos precolombinos; se hace hincapié en la religión de manera que un halo de misticismo obnubila las mentes más débiles y ampare a los violentos y sus actos deplorables. Un ejemplo se da cuando Santiago López explica a sus colaboradores el significado de unas palabras náhuatl relacionadas con el dios Xipe Totec (cuya fiesta, *ça va sans dire*, “se llamaba *xipeualitzli*, desollar vivo a alguien”⁶¹), y por lo tanto desconocidas a la mayoría de su entorno, para que infundan el terror en el delator que va a ser asesinado; después de emborracharle de miedo verbal, de somnífero y de alcohol, se saca a colación la muerte:

Muéstrenle la imagen de la Santa Muerte. Regálenle unas horas de terror frenético, que se angustie, que se espere, que se vea a sí mismo convertido en cadáver abyecto, que se cague en

⁵⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁷ Homero Aridjis, *Sicarios*, p. 59.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁹ Homero Aridjis, *La Santa Muerte. Sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte*, p. 58.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁶¹ *Ibid.*, p. 120.

los calzones, que prefiera ser una silla, una ventana, un pinche florero. Déjenlo que se alucine con la imagen.⁶²

Los invitados al rancho del narcotraficante tienen acceso libre a la mayoría de las habitaciones, exceptuada una, cerrada para todo el mundo por su angustiosa sacralidad, el recinto destinado a la de Santa Muerte:

[Ahí] la familia tenía una necro-heladera con las manos y las orejas de sus enemigos. Y también, por qué no, con los despojos de sus mascotas favoritas. Se decía que en ese congelador se guardaban los genitales de un policía y la cabeza de un caballo⁶³, además de un gato, un perro y un chimpancé:

Sin embargo, andando sin meta para escapar a su hosco destino, el reportero aprovecha la distracción de un vigilante y consigue introducirse en el aposento que le había llamado la atención. La escena que se le presenta pertenece al imaginario de las sectas satánicas: puerta negra, estrechos corredores, nichos en los muros con velas rojas, cortinaje negro, altar negro, ataúdes, ofrendas de todo tipo, disfraces, máscaras; la capilla al final, en este caso, está “dedicada a la Santa Muerte, la imagen de la muerte violenta”⁶⁴, con toda la iconografía que se asocia a su práctica sangrienta y deshumanizada. Se nos explica que los colores de los ropajes en que está envuelto el macabro esqueleto representan el poder vio-

lento (blanco), la agresión arterial (rojo) y el asesinato cruel (negro), en sintonía con las necesidades de los narcotraficantes.

Lo más chocante es que, entre los adoradores que están de rodillas junto al homenajead —empresarios, gobernadores, narcotraficantes, militares, modelos, jueces—, hay hasta un obispo. Las plegarias son escalofrantes por su sórdido cinismo, que incita al mal y a la violencia, al egoísmo y a la prevaricación, y se sellan con sangre humana. Con la asistencia al culto de verdugos y víctimas, se presenta fácilmente la ocasión de matar, bajo el pretexto de un sacrificio humano para apaciguar al ídolo.

Las escenografías festivas del cuento son, por lo tanto, pura apariencia para el todopoderoso anfitrión, que hace alarde de autoafirmación social y económica: en realidad aquí no hay manera de confundirse entre la muchedumbre anónima para compartir despreocupación y pura alegría. El absoluto control que el narcojefe ejerce sobre sus huéspedes, a nivel físico y espiritual, quita toda espontaneidad a lo que debería ser una celebración afectuosa.

La fiesta es un pretexto argumentativo para esbozar la babilonia de la delincuencia y de sus rituales macabros. La muerte se cierce no sólo en este cuento, a diferentes niveles, sino también, como ya he mencionado, en todo el ciclo narrativo que el escritor mexicano dedica al mundo del narcotráfico. La reiteración en los mismos temas refleja, junto al personal testimonio por vivir en su propia piel parte de las vicisitudes relacionadas, una honda preocupación por el destino de un país de cuya parte sana Aridjis quiere ser portavoz:

⁶² *Ibid.*, p. 121.

⁶³ *Ibid.*, pp. 53-54.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 125.

[...] entonces y ahora, en estas tierras sin reposo ni asiento,
tristes tiranos, capitanes de la muerte,
gobernadores que des gobiernan a los hombres,
con fusiles y discursos
roban el pan y el salario del pobre.⁶⁵

Referencias

- Aridjis, Eva (dir.), *La Santa Muerte*, México, 2007. (Documental)
- Aridjis, Homero, *La Santa Muerte. Sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte*, México, 2004.
- , *Antología poética*, México, 2009.
- , *Los perros del fin del mundo*, México, 2012.
- , *Sicarios*, México, 2012.
- , *Diario di sogni*, Borgomanero, 2013.
- Barranco, Bernardo, "La Santa Muerte", en *La Jornada*, México, 1 de junio de 2005. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2005/06/01/index.php?section=economia&article=024a1eco>> [fecha de consulta: 17/08/2014].
- Bellini, Giuseppe, *I tempi dell'Apocalisse. L'opera di Homero Aridjis*. Roma, 2013.
- Boullosa, Pablo, "La Santa Muerte de Homero Aridjis", en Stauder, Thomas (ed.), *La luz queda en el aire. Estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main, 2005, pp. 249-255.
- Gentile, Margarita E., "Escritura, oralidad y gráfica del itinerario de un santo popular sudamericano: San La Muerte (siglos xx y XXI)", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 37 (2008), pp. 1-12.
- Guerra, Lucía, "El último Adán: visión apocalíptica de la ciudad en la narrativa de Homero Aridjis", en *Contexto*, 8 (2002), pp. 81-102.
- Malvido, Elsa, "El mexicano y el concepto de la muerte", en *La Signora del mondo: atti del convegno internazionale di studi sulla Danza macabra e il Trionfo della morte*, Clusone, 2003, pp. 201-214.
- Mancini, Silvia, "Sobrevivir con la Muerte: ecología de una práctica 'pagana' en el Valle de México", en *Artelogie*, 2012, 1-23.
- Papadopoulos, Stephanos, "Spend your life with your eyes turned on", en *Odyssey* (2010, November/December), pp. 32-37.
- Recanati, Maria Grazia, "Iconografía della morte: la Danza macabra", en *Atlas*, Bergamo, 2011.
- Rodríguez Pelaz, Celia, "La danza de la muerte en los impresos navarros de los siglos XVI y XVII", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 18 (1999), pp. 275-317.
- Serna, Enrique, "Las dos huesudas", en *Letras Libres*, 171 (marzo de 2013). Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/columnas/las-dos-huesudas>> [fecha de consulta: 17/08/2014].
- Stauder, Thomas (ed.), *La luz queda en el aire. Estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main, 2005.
- Urrelo Zárate, Wilmer, "Sicarios de Homero Aridjis", publicado originalmente en www.laprensa.com y disponible en *Ecdótica. Una librería digital* (2008): <<http://www.ecdotica.com/2008/06/25/ensayo-sobre-sicarios-de-homero-aridjis/>> [fecha de consulta: 17/08/2014].

⁶⁵ Aridjis, Homero, *Antología poética*, p. 237.

La fiesta triste de *Pueblerina* (1948) de Emilio “Indio” Fernández

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Se trata de una reflexión a propósito del discurso narratológico de Mauricio Magdaleno, Emilio “Indio” Fernández y Gabriel Figueroa en la película *Pueblerina*, filmada en 1948, y que contiene aspectos singulares en cuanto a la reflexión en torno del imaginario de los roles femenino-masculino, así como de la noción de raíces culturales.

Abstract

This is a reflection on the narratological discourse of Mauricio Magdaleno, Emilio “Indio” Fernández and Gabriel Figueroa in the film *Pueblerina*, filmed in 1948 and which contains singular aspects in terms of the reflection around the feminine-masculine roles imaginary. As well as the notion of cultural roots.

Palabras clave: cine y literatura, imaginario cultural, Mauricio Magdaleno escritor de cine.

Key words: movie and literature, cultural imaginary, Mauricio Magdaleno as a script writer.

Para citar este artículo: Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, “La fiesta triste de *Pueblerina* (1948) de Emilio ‘Indio’ Fernández”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 35-44.

Uno de los documentos fílmicos más significativos en la historia del cine mexicano se lo debemos a Emilio "Indio" Fernández. Se trata de *Pueblerina*, una película filmada en 1948, bajo condiciones diferentes al resto de sus grandes y épicas producciones cinematográficas¹. Con muy reducido presupuesto, bajo circunstancias personales difíciles y con poco apoyo de los productores, su costo de producción fue muy distinto al de películas como *María Candelaria* o *Flor silvestre*. *Pueblerina* fue, lo que se dice en la jerga cinematográfica, "una película de bajo costo"; pero que a la postre tuvo resultados mucho más allá de

lo esperado, como puede constatarse con el espléndido trabajo actoral de Columba Domínguez y Roberto Cañedo en los papeles centrales.

La que pudo haber sido una cinta realizada por el Indio Fernández con el fin de poder mantenerse en la profesión de director de cine, sin los actores estelares de siempre, en condiciones modestas, es considerada ahora como una de las mejores películas mexicanas del siglo xx, en donde el estilo y las temáticas propias del nacionalismo fílmico de Fernández se condensan para alcanzar un producto de alta calidad estética.

Pueblerina nos presenta la historia del hombre –Aurelio– que regresa a su pueblo solo, después de haber purgado una condena en la penitenciaría y que, a pesar de las amenazas que recibe por parte del cacique local, intentará rehacer su vida ante circunstancias adversas. Habrá de reencontrarse con su gran amor del pasado y volverá a labrar su parcela para salir adelante, como una suerte de instinto de supervivencia, de continuar su vida ahí donde quedó trunca y a pesar de todos los males que se han cernido sobre él. El solitario y triste Aurelio, tras los años en prisión, ha vuelto a su lugar de origen para tejer los sueños de su propia vida, para forjar su propio destino, con una fe personal a prueba de miedos y rencores.

La primera secuencia de la película es ya, de hecho, un momento memorable para el cine nacional. Aurelio aparece andando por caminos pedregosos, acercándose a su pueblo; cansado y sudoroso, pero aferrado a la idea de regresar. La sobriedad de las tomas y el austero silencio del personaje lo acercan a un personaje de novela, casi como si el Indio

¹ *Pueblerina* (1948). Dir. Emilio "Indio" Fernández; argumento y guión Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno. Fotografía Gabriel Figueroa. Escenografía: Manuel Fontanals. Producción: Ultramar Films-Producciones Reforma. Intérpretes: Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Guillermo Cramer, Enriqueta Reza, Rogelio Fernández, Agustín Fernández (entre otros). Música: Antonio Díaz Conde. Película filmada en el Estado de México. (*Películas del cine mexicano*, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/pueblerina.html>, agosto, 2016). De acuerdo con una clasificación, a propósito de las 100 mejores películas mexicanas, *Pueblerina* ocuparía el lugar número 100 y se menciona que: "La cinta consiguió 9 nominaciones a los premios Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, de los cuales ganó tres: Mejor Actor (Roberto Cañedo), Mejor Música de Fondo y Mejor Fotografía. Fue nominada a Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión, Mejor Argumento Original, Mejor Edición y Mejor Actuación Infantil (Ismael Pérez). En el Festival Internacional de Cine de Madrid, España, en 1950, ganó el premio de Mejor Fotografía, al igual que en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia. En el Festival Internacional de Cine de Cannes, celebrado en 1949, obtuvo la presea por Mejor Partitura Musical." (El edén sideral. The Celluloid Travels, "Las 100 Mejores Películas del Cine Mexicano (X)").

Fernández, director, Gabriel Figueroa, fotógrafo, y Roberto Cañedo, actor, lo anticipan.

Pareciera un retrato premonitorio de lo que podría ser la llegada a Comala de Juan Preciado en la búsqueda de su padre, “Un tal Pedro Páramo”, de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, escrita y publicada en 1955. La película, en efecto, contiene el mismo tono hierático que nos ofrece la novela y, en general, la narrativa rulfiana. Podría, incluso, evocarse en el personaje de Aurelio y su retorno silencioso y amargo al pueblo, con el cuento de “El hombre” en *El llano en llamas*.

También, ya desde los créditos, encontramos otro aspecto que antecede a novelas mexicanas fundamentales, como es el caso de *Los Recuerdos del porvenir* de Elena Garro. La voz del pueblo como narrador omnisciente con que se inicia la novela es la misma con que abre la película del Indio Fernández, recurso que, por cierto, es utilizado de nueva cuenta en la cinta *Rosauro Castro* (1950), realizada con un argumento y guión original de José Revueltas y dirigida por Roberto Gavaldón. En ambas películas, el crédito es para el guionista; en este caso, Mauricio Magdaleno, guionista “de cabecera” —por así decirlo— del Indio Fernández y que, junto con Revueltas, resultan dos de los grandes maestros de la literatura y del cine mexicano del siglo xx. De Mauricio Magdaleno y su labor como guionista de las películas más importantes de Emilio Fernández, Carlos Monsiváis ha dicho que:

A las películas del Indio, Magdaleno les aporta los argumentos (que justifican gracias al desenlace fatal: la gloria del sacrificio) y las homilias y

los epistolarios íntimos que él considera *diálogos*. El novelista de *El resplandor* predica desde la pantalla y defiende las creencias que hacen las veces de sentido vital del Indio Fernández: la tierra es nuestra madre, lo telúrico es nuestra orientación vital [...], el tiempo campesino es circular, el principio de obediencia es la base de las relaciones humanas. [...]

Clásicamente, los melodramas que escribe Magdaleno bajo la inspiración directa del Indio se centran en la imposibilidad del amor, en la destrucción de la familia, en los prejuicios de clase y en la (mala) suerte que es el séquito de la pobreza. Magdaleno comparte con el Indio el punto de vista: aquí todo es tragedia mientras el espectador no demuestre lo contrario. Se extravía la trama, se le colma de pistas falsas y salidas imposibles. No importa: la lógica del melodrama es el exceso y el Indio apenas si se asoma a la comedia porque sólo se halla en su elemento entre sentimientos sublevados.²

Al parecer, la labor en esta película dejó muy satisfecho al mismo Magdaleno:

Mauricio Magdaleno. [...] participó en la adaptación del guión escrito por el propio Emilio “El indio” Fernández para *Pueblerina* (1948), nuevamente en un tono rural, si bien es la película de la que más satisfecho se sintió Magdaleno.³

Virginia Medina Ávila, conocedora de la labor como guionista cinematográfico de

² Carlos Monsiváis, “Se sufre porque se aprende. De las variedades del melodrama en América Latina”, p.37.

³ Conrado José Arranz Mínguez, *El universo literario de Mauricio Magdaleno*, p. 417.

Magdaleno, observa también que el trabajo del escritor en el guión de *Pueblerina* es de una gran factura:

En *Pueblerina* saltan las constantes de la obra de Mauricio Magdaleno: el amor trágico a la mujer y a la tierra. Fuerza, vigor, dramatismo, mexicanismo de sentido poético, una historia que carece de discursos y citas demagógicas, sin pretensiones doctrinarias como las observadas en *Río Escondido*.

Mauricio Magdaleno construye la línea argumental que le permite mantener la incertidumbre en lo relativo al desenlace; una emoción dramática en ascenso, como está pensado desde su inicio, a pesar de que prescinde del final propuesto por el director.⁴

Y, justamente, la gran aportación al cine y a la cultura mexicana del siglo xx del director de cine Emilio Fernández, del escritor Mauricio Magdaleno y del fotógrafo Gabriel Figueroa fue la de construir un modelo canónico del melodrama cinematográfico mexicano; en donde se conjugan y se confrontan las pasiones, las luchas por encontrar una vida mejor, la pugna entre las acciones humanas y la naturaleza, y la búsqueda por la consolidación de una nación a través de sus personajes arquetípicos.

En *Pueblerina* se nos presenta la historia de un hombre solitario, maltratado por la vida, Aurelio, que regresa a su pueblo contra toda adversidad con el afán de rehacer su vida, después de haber purgado una in-

justa condena en prisión. Al llegar al pueblo se entera de la muerte de su madre y se reencuentra con el amor de su vida, Paloma, quien vive solitaria cuidando a su pequeño hijo, producto de una violación por parte del cacique del pueblo y causa también de que Aurelio hay sido condenado a prisión cuando defendió a balazos el honor de la mujer mancillada.

El regreso del héroe y el reencuentro con su amor, genera el recelo del cacique, quien intentará a toda costa impedir que la pareja se establezca en el lugar, así sea asesinado al mismo Aurelio. Pero la suerte está del lado de nuestro héroe, quien consigue mantenerse y establecerse con su mujer, con la que —a pesar del rechazo y del miedo de los lugareños— decide casarse para legitimar su amor. Sin embargo, nadie acude a la fiesta de la boda y ellos terminan celebrando en su soledad, rodeados de músicos y bailando el son jarocho de "El palomo".

El amor triunfa a pesar de las adversidades, el amor de la pareja, contra todo negro panorama, como la pareja del nuevo país que la Revolución Mexicana institucionalizada acoge en su seno y que engendrará a los nuevos hijos de la patria, de un México moderno y justiciero.

El argumento, el guión y los diálogos de *Pueblerina* constituyen —quizá— el momento más logrado del melodrama rural cinematográfico mexicano. El juego que hay a lo largo de toda la película de contrastes y de contraposición de valores, es —casi podríamos decir— inmejorable; o, por lo menos, aporta una gran lección sobre cómo debe lograrse un excelente melodrama en la pantalla cinematográfica. En primer lugar, des-

⁴ Virginia Medina Ávila, *Mauricio Magdaleno: el crédito que nadie lee. El guión cinematográfico, literatura para ser admirada*, p. 196.

tacan los contrastes filmicos, en los que se juega de manera constante con claroscuros, gracias a la fotografía de Gabriel Figueroa en blanco y negro, la cual anuncia desde los créditos, con grabados de Leopoldo Méndez, su pertenencia estética a la llamada Escuela Mexicana de Pintura. Asimismo, posee una iluminación en interiores extremadamente cuidada y un manejo espléndido de la luz en las tomas exteriores, que permite jugar con el contraste entre la figura humana y la particular belleza del campo y de los cielos mexicanos del Altiplano, que terminan por realizarse con unos emplazamientos de la cámara muy estudiados, lo que le confiere una riqueza plástica especial y fuera de serie dentro de todo el panorama del cine mexicano del siglo xx.

Se dice que la película costó 300,000 pesos de entonces, que su filmación se realizó en locaciones de la población de Ayo-tla, en el Estado de México, y que su rodaje duró aproximadamente quince días. Algo inusitado para la lentitud y precisión con la que trabajaban en sus películas preciosistas el Indio Fernández como director y Gabriel Figueroa como fotógrafo.⁵

No sabemos a ciencia cierta la razón por la que el presupuesto, el tiempo de rodaje y la contratación de grandes intérpretes que atraerían a la taquilla como Dolores del Río, Pedro Armendáriz o María Félix, fuesen tan acotados. Pero el hecho es que esa economía de recursos dio por resultado uno de los momentos cinematográficos más formidables del cine mexicano. Si bien no ganó

Palma de Oro en Cannes, como película, sí la obtuvo por su banda sonora, espléndida por cierto. Y sus actores protagónicos, Columba Domínguez y Roberto Cañedo, se encumbraron de manera inmediata gracias a su trabajo en esta cinta.

Cuatro momentos cinematográficos en *Pueblerina* hacen de la película una inolvidable experiencia para el espectador y amante del cine mexicano: La larga secuencia inicial, cuando Aurelio regresa al pueblo y avanza con paso silencioso hacia el encuentro con su amada y mancillada Paloma; la secuencia cuando ella lo descubre en el río, solitario, lavando su ropa, que finalmente recoge para encargarse de la faena ella misma, y la épica secuencia de la fiesta de la boda solitaria, con el baile de “El Palomo” y borrachera incluida, y toda la larga secuencia final, cuando la pareja y el niño de ella finalmente salen del pueblo montados en una carreta con el llano, el horizonte y las amplias nubes del altiplano abriéndoles paso hacia el nuevo destino que —a todas luces— merece esta recién formada familia, y que representa, en muchos sentidos, la familia mexicana que ha logrado salir adelante del mundo de venganzas y de caciquismo para ir al encuentro de la modernidad anhelada.

En el fondo, ésta es la clave para entender el discurso cinematográfico del Indio Fernández y su equipo creativo en esta película, más allá de su preciosismo y del enaltecimiento de los valores convencionales de la masculinidad y de los roles femeninos, así como de los ambientes vernáculos. Para lograr esto, Fernández, Figueroa y Magdalena acuden a juegos de contrastes cinematográficos, como hemos apuntado líneas

⁵ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, pp. 325-327.

arriba, pero el contraste más logrado es el que se establece entre la soledad y la dureza de la vida en que están inmersos los protagonistas y el ambiente de fiesta popular que los rodea todo el tiempo, hasta llegar al festejo triste y solitario en que ambos cónyuges se comprometen matrimonialmente y siguen adelante con su ceremonia, a pesar de que ningún invitado se haya servido acompañarlos, por instigación de los poderosos caciques.

Tanto la sobriedad del montaje, como el emplazamiento de la cámara y el austero trabajo expresivo de los actores son simplemente hermosos; la culminación de ello se produce cuando Aurelio y Paloma bailan como si fuesen la última pareja de un México anclado en el pasado; su danza no es otra cosa que un cortejo necesario para sellar un vínculo que irá más allá de la temporalidad.

Contra lo que el espectador pudiese esperar, los personajes no se arredran ante la desesperanza, ni ante la adversidad que se cierne sobre ellos. De alguna manera, ellos representan el triunfo de la voluntad; más allá del extremo conservadurismo con que nos presentan, Fernández como director y Magdaleno como escritor y guionista, los roles de lo masculino y femenino. Él, autoritario y protector y ella, sumisa y frágil. Esto hace que, por momentos, los diálogos se conviertan en actos de humor involuntario: "Lo que tú mandes Aurelio", no se cansa de repetir Paloma ante los deseos de su pareja, dispuesta a cumplir con "femenina" abnegación.

Aurelio y Paloma, sufrirán y lucharán con desnudo para forjarse un nuevo destino, después del pasado de dolor, sufrimiento y

humillación al que han sido expuestos a causa del pendenciero carácter de los hermanos caciques. En medio de ese sufrimiento está la fiesta, lo que aumenta más el juego de contrastes y nos muestra el triste desamparo en el que se encuentran. Fiesta, música, cohetes y ellos luchando para vencer a los ominosos hermanos, dueños de vidas y haciendas de ese pueblo, que es el retrato de un país que no ha encontrado paz y justicia. No deja de resultar contradictorio que la apuesta moral del director sea arquetípicamente "reaccionaria".

A través de la imagen fílmica expresa la necesidad de un cambio en las relaciones sociales, en la búsqueda de un futuro mejor, como se advierte constante en el discurso cinematográfico desde el inicio de la película, cuando Aurelio llega al pueblo, a pesar de todo, para recuperar lo que es suyo: sus tierras y a su amada Paloma. Entonces, enfrenta a los caciques del pueblo y los derrota en todos los sentidos: en el juego, les arrebató dinero en los naipes y termina por acribillarlos. El último triunfo se produce en la secuencia final de la película, cuando la familia ya formada y consagrada emprende su camino hacia nuevos horizontes.

Pero algo no marcha, Paloma, la mujer mancillada por pleitos de honor entre machos, no recibe justicia y se mantiene en su nueva situación como víctima y como continuadora de su situación de abnegada mujer súbdita del hombre al que debe su liberación, de ahí su repetitiva frase: "Lo que tú mandes, Aurelio". El hombre mantiene en el fondo el mismo espíritu caciquil que el de sus opositores, con la diferencia de que, en esos momentos, Aurelio, tuvo a la suerte de

su lado para ganar en el juego y las apuestas de la feria en la fiesta del pueblo y la puntería para masacrar a sus enemigos. Pero no aparecen por ningún lado ni el cambio de un sistema patriarcal, ni tampoco uno regido por las leyes. Ellos irán a en busca de su futuro, pero el mundo no cambiará: Ni habrá justicia y el régimen de venganzas y opresión permanecerá intacto.

Muy diferente es el caso de una película con elementos formales y argumentales muy similares como la de Roberto Gavaldón, *Rosaura Castro*, filmada tres años después. No tendríamos por qué exigirle a un autor, sea literario, dramático o cinematográfico, que su discurso asuma una coherencia entre las imágenes plásticas en la pantalla y el planteamiento anecdótico; pero sí es importante hacerle notar cuando hay ausencia de coherencia entre los dos lenguajes, para evitar caer en idealismos a propósito del esteticismo propio en el estilo cinematográfico de Emilio "Indio" Fernández.

Si bien no se trata específicamente de un cine —el de Fernández— de denuncia social, sí contiene —en sí mismo— una fuerte carga de intencionalidad identitaria. En cada película, y en particular en *Pueblerina*, el Indio Fernández imprime un sello personalísimo insistente, en donde expresa con un depurado lenguaje cinematográfico la profunda comunión entre el ser humano y la inmensidad de la naturaleza y del paisaje mexicano; entre la lucha contra la adversidad, social o humana, y su redención a través de las relaciones amorosas. No es —por tanto— un cine realista, ni etnográfico. Todo lo contrario, es un cine esteticista. El Indio Fernández, como autor, crea un universo

personal que no respeta ni la realidad social de su tiempo, ni la verdad histórica, ni mucho menos la congruencia entre las costumbres populares y la vida cotidiana, como en el caso de la indumentaria, la noción de espacio tiempo o las construcciones que hace del deber ser de lo masculino y lo femenino.

Este procedimiento de estilización es lo que realiza nuestro director y su equipo artístico para la fiesta del pueblo en donde los protagonistas de *Pueblerina*, Aurelio y Paloma, habrán de contrastar su sufrimiento y habrán de templar su amor y su lucha por salir adelante como la pareja modélica del México que deja atrás el mundo caciquil y tribal para integrarse en la modernidad. Nunca sabremos, a ciencia cierta, los motivos de la fiesta del pueblo. Se asume que es la fiesta del pueblo, pero no se establece si está dedicada a algún santo patrono o virgen, o si tiene una connotación civil. Hay fiesta, hay cohetes, hay baile, música, tequila y aguardiente, así como juegos de azar y apuestas.

Aurelio, que lo ha perdido todo, pero que ha recuperado a la mujer que ama, apuesta su futuro; pero tal parece que su amada es una suerte de talismán, como ocurriría años después con la Caponera en la película *El Gallo de Oro* (1964), con argumento de Juan Rulfo y guión de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez y bajo la dirección de Roberto Gavaldón. En *Pueblerina*, Aurelio reta a los caciques, a los hermanos Julián y Ramiro, a apostar en las cartas y les gana; se inscribe en el juego de los cuchillos (un juego ecuestre casi de caballeros medievales, que bien pudo haber sido inventado por el mismo Fernández), y Aurelio también les gana

a los malvados hermanos. Todo, gracias no sólo a sus habilidades, ecuestres y a su extraordinaria puntería, sino también a la suerte, que le provee el amor puro y devoto de Paloma.

Así, los hermanos caciques, son humillados públicamente —en medio de la gran fiesta— por el hombre al que enviaron injustamente a pudrirse en la cárcel y que volvió al pueblo a reencontrarse con su destino, sin deseo de venganza, pero con la suerte de su lado: el talismán del amor de Paloma.

Y la fiesta continúa y los tragos corren, y Aurelio prosigue en su voluntad de darle cauce a su recuperada vida. Ya su milpa ha comenzado a dar los frutos de su esfuerzo y ahora sólo resta casarse con todas las de la ley con Paloma y formar una familia con ella y el hijo nacido fruto de la violación que sufrió la pobre mujer y que la llevó durante años a sufrir su pena sola, abandonada, criando a su hijo, ambos enfermos de tristeza y soledad.

Ha ganado lo suficiente, a pesar de los obstáculos que los hermanos Julián y Ramiro le habían puesto para que no comercializara su cosecha. Deciden entonces preparar su boda, como lo manda la tradición local: una gran fiesta para que acuda todo el pueblo, con enormes platos de comida típica, tequila, mezcal y músicos. Finalmente los enamorados se casan, al salir de la iglesia invitan a toda la comunidad y se inicia la fiesta de bodas dentro de la fiesta del pueblo. Pero el pueblo entero ha sido amenazado por los caciques y nadie asiste al festejo. Aurelio y Paloma, vestidos de gala, aguardan la llegada de sus invitados, orgullosos de haber logrado unirse a pesar de la adver-

sidad que sobre ellos se cernía. Las imágenes filmicas de Gabriel Figueroa se muestran implacables: ofrecen un espacio desolado, con mesas, sillas, platos y copas preparadas para los invitados y sin asistentes. Aurelio asume esa triste realidad y decide entonces que la pareja debe festejar su triunfo a pesar de las circunstancias. Pide a los músicos que toquen "El Palomo" y la pareja baila su danza, la danza ritual del cortejo que los unirá para siempre, sobre todo y contra todo.

Puede uno preguntarse por el hecho de que la boda y la acción ocurren en el altiplano y los novios están vestidos de manera —digamos— atípica: él de charro jalisciense y ella de dama jarocho; y más aún, los músicos interpretan un clásico son jarocho: "El Palomo"⁶. Extraño es que el hombre vista de charro con su sombrero de ala ancha y ella vaya ataviada a la usanza jarocho. Pero como se comentó ya, Emilio Fernández era un creador artístico, un director de cine, y

⁶ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, pp. 42-43. El son es, de cualquier manera, una expresión musical que abarca buena parte de la geografía musical de México, y no es privativo de la región de Veracruz o de la cuenca del río Papaloapan o de las llamadas Huastecas. Su origen puede encontrarse como género lírico, de acuerdo con Vicente T. Mendoza, hacia los siglos XVII y XVIII proveniente de España y tiene como característica siempre que inicia con un trozo musical, luego el canto con estrofas diversas o coplas y se van intercalando estribillos y partes musicales. Otra característica del son es que suele ser interpretado musicalmente, o acompañado de los cantos, coplas y el baile, generalmente un zapateado (Vicente Mendoza, *La décima en México. Glosas y Valonas*, pp. 9-14 y Salvador Ojeda, "La música jarocho"). Así podemos encontrar sonos jaliscienses, sonos jarochos, sonos huastecos, sonos abajeños, sonos de tierra caliente, etcétera.

no un etnógrafo. Decidió jugar con elementos del folklor nacional para darle mayor realce y fuerza expresiva a toda esa secuencia. El resultado es espléndido. El esteticismo clásico del Indio Fernández y su equipo creativo consiguieron un momento memorable en toda la historia de la cinematografía mexicana.

Los momentos posteriores a la secuencia del baile de “El Palomo” con la pareja de recién casados son también de una exquisita belleza: la borrachera en la noche de bodas, y la secuencia final, en donde la pareja abandona el pueblo y Aurelio —en el último acto de valentía y de capacidad casi sobrehumana— vence a balazos a los hermanos caciques, que les impedían el paso para ir a emprender y labrar su nueva vida en otro lugar. Avanzan por el camino solitario en su carromato el Hombre, la Mujer y el Hijo; sólo el horizonte y las nubes del altiplano mexicano los acogen. La fiesta y su contraparte, el dolor y el abandono, han concluido. Una nueva vida los espera, un nuevo México habrá de forjarse. Aparecen entonces los créditos finales.

El discurso narratológico en el filme queda sellado. Un escritor, un fotógrafo y un cineasta han logrado plasmar, con sello personalísimo, una historia que quedará fija en el celuloide y formará parte del patrimonio cultural de México en el siglo XX.

Y como dice el son de “El Palomo” en su estribillo:

“Da la vuelta y vámonos”.

Obra citada o consultada

Aguirre Tinoco, Humberto, *Sones de la tierra y cantares jarocho*, México, 1983.

Arranz Mínguez, Conrado José, *El universo literario de Mauricio Magdaleno* [tesis doctoral], Madrid, Facultad de Filología Española, UNED, 2014.

El edén sideral. The Celluloid Travels, “Las 100 Mejores Películas del Cine Mexicano (X)” (23 de julio de 2011), en <<http://sitioexpresodemedianoche.blogspot.mx/2011/07/las-100-mejores-peliculas-del-cine.html>> [fecha de consulta: 1/09/2016].

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, 1974.

Más de cien años de cine mexicano, “Pueblerina (1948)”, (s.f.), en <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/pueblerina.htm>> [fecha de consulta: 1/09/2016].

Martín Barbero, Jesús, “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y Cultura* 10, México, 1983.

Medina Ávila Virginia, *Mauricio Magdaleno: el crédito que nadie lee. El guión cinematográfico, literatura para ser admirada* [tesis de maestría], México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

Mendoza, Vicente T., *La décima en México. Glosas y Valonas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de la Tradición, 1947.

Monsivais, Carlos, “Se sufre porque se aprende. De las variedades del melodrama en América Latina”, en Dussel, I. y D. Gutiérrez (comps.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogía de la imagen*, Buenos Aires, 1998.

———, “Emilio Fernández, El Indio, los sueños de la nación engendran símbolos”, en *Inter Medios* 1, México, 1992, pp. 28-39.

- Ojeda R., Salvador, "La música jarocho", en *Revista Jarocho*, 33 (1964).
- Ramírez Berg, Charles, "La invención de México: el estilo estético de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa", en García, Gustavo y David Maciel, *El cine mexicano a través de su crítica, México*, 2001.
- Taibo, Paco Ignacio I, *El Indio Fernández, el cine por mis pistolas*, México, 1986.
- _____, *Los asombrosos itinerarios del cine, s/e*, 1987.
- Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México, 1998.
- _____, *En su propio espejo, entrevista a Emilio Indio Fernández*, México UAM-Iztapalapa, 1998.

“Jotos sí, degenerados no”, apuntes sobre cine elegebetero mexicano para continuar remando contracorriente

ANTONIO MARQUET | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

“Jotos sí, degenerados no”, apuntes sobre cine elegebetero mexicano para continuar remando contracorriente” reflexiona sobre el cine LGBTTTI mexicano a través de una docena de cintas, documentales, cortos y largometrajes mexicanos, que se filmaron desde los años setenta hasta la actualidad: *Modisto de señoras*, *El lugar sin límites*, *Tres mujeres en la hoguera*, *Cuando tejen las arañas*, *Los olvidados*, *Quebranto*, *Blatángelus*, *Bramadero*, *Carmín tropical*, *Peyote*, *Pink*, *Eisenstein*.

ABSTRACT

12 Mexican LGBT films from the seventies till now are the focus of this article: *Modisto de señoras*, *El lugar sin límites*, *Tres mujeres en la hoguera*, *Cuando tejen las arañas*, *Los olvidados*, *Quebranto*, *Blatángelus*, *Bramadero*, *Carmín tropical*, *Peyote*, *Pink*, *Eisenstein*.

Palabras clave: cine mexicano, cine gay, cine lésbico, cultura mexicana LGBTTTI.

Key words: mexican cinema, gay cinema, lesbian cinema, LGBTTTI mexican culture.

Para citar este artículo: Marquet, Antonio, “‘Jotos sí, degenerados no’, apuntes sobre cine elegebetero mexicano para continuar remando contracorriente”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 45-72.

Manuela, protagonista de *El lugar sin límites*, responde airadamente: “joto sí, degenerado no” para definirse frente a la injuria. Según el diccionario de la RAE, “degenerado”¹ es un adjetivo: “Dicho de una persona: De condición mental y moral anormal o depravada, acompañada por lo común de peculiares estigmas físicos.” Es un acto que condensa, al mismo tiempo que suma la firmeza a la conciencia de sí en medio del océano de supremacismo que ha ahogado a México ayer, hoy y... mientras el desprecio al gay sea un elemento esencial en la definición de la masculinidad machista. En todo caso, “joto” y “degenerado” son dos injurias sobre las que el heterosexismo compulsivo no hace diferencia, las toma como sinónimos. Sin duda, tiene muchos más adjetivos para herir al gay. En “Jotos sí, degenerados no”, apuntes sobre cine elegebetero mexicano para continuar remando contracorriente” me focalizo en una docena de cintas, cortos y largometrajes mexicanos que se filmaron desde los años setenta hasta la actualidad: *Modisto de señoras*, *El lugar sin límites*, *Tres mujeres en la hoguera*, *Cuando tejen las arañas*, *Los olvidados*, *Quebranto*, *Blatángelus*, *Bramadero*, *Carmín tropical*, *Peyote*, *Pink*, *Eisenstein*.

La trayectoria va desde la estigmatización de la lesbiana y el crimen supremacista, hasta el empoderamiento elegebetero. No pretendo realizar una historia del cine LGBTTT². Me interesa más trazar algunos aspectos de la dinámica del cine gay mexicano y poner en relieve las temáticas que se han abordado. Desde el principio hasta nuestros días, la reacción ante la violencia del supremacismo es el hilo conductor: Si en las primeras películas se asesinaba al sujeto diverso, en las películas de nuestro milenio hay una fuerte elaboración de

¹ Dejo de lado el inocultable arcaísmo en el que se mueve la Academia: hace equivaler la tara mental con la corporeidad, muy dentro de la ciencia decimonónica.

Es preciso señalar que “degenerado” y “joto” eran dos injurias que condenaban a muerte social al sujeto al que se le adjudicaban. En la actualidad, portamos esas injurias como una política al mismo tiempo de provocación que como una forma de asumir una historia de violencia en la que nos hemos movido y nos movemos. De manera que moral, mental y corporalmente nos colocamos como anormales, como una forma de cuestionar el supremacismo.

² La sigla LGBTTT, compuesta por las iniciales de Lesbianas, Gays, Bisexuales, Travestis, Transexuales y Transgénero, es una convención para designar genéricamente a la comunidad no heterosexual y que se empleará, con ese sentido, a lo largo de este artículo.

esa violencia que permite no sólo superarla, sino aportar respuestas.

El debut del homosexual y la lesbiana en la pantalla mexicana

No pudo ser peor el debut de la caricatura, del espantapájaros lesbigay: no fue otra cosa la aparición del sujeto lésbico y gay. Pasó de la invisibilidad, de lo innombrable y acaso objeto de injuria, a convertirse en ser para el asesinato, castigado por dios y por cualquiera que sintiera “su llamado”³, y hasta volverse merecedor del VIH⁴ (*Pink*) o, en su caso, objeto risible. Considerado indigno de la albura de la pantalla, el homosexual es objeto privilegiado de violencia simbólica y física, al grado que él mismo introyecta esos “valores” de exclusión, y puede convertirse en colaboracionista de ese supremachismo inerradicable. Habría que hacer la historia del odio, de la deformación y, al mismo tiempo, de la permanencia del prejuicio que ha modelado su aparición en el discurso cinematográfico.

No podría ser de otro modo en una sociedad supremachista: ¿quién invertiría en una cinta para no lapidar lo que es considerado socialmente abyecto? Siendo el cine

un producto social para un consumo de amplio público, resulta rentable el discurso supremachista que violenta y ridiculiza al sujeto lésbico y gay. En tanto que sojuzgado, la función del homosexual (sea travesti o modisto, la Manuela en *El lugar sin límites* o D’Maurice en *Modisto de señoras*), es divertir a los asistentes al burdel o vestir a las mujeres de los poderosos. Mientras, las lesbianas son rivales derrotadas por el Amo mujeriego, el cual las desecha después de gozarlas. En contraste con el maricón que trabaja en el burdel y el modisto, las lesbianas no tienen una función social, no ejercen un oficio, en las películas mexicanas de la década de los setenta. Al igual que los 41 en 1901, lesbianas y homosexuales fueron utilizados para encarnar el síntoma por antonomasia de la degradación social de la alta burguesía: aparecen generalmente en sus inmediateces. Abyectos, se deslizan hasta un marco elegante y sofisticado. Como si fuera imperativo que lo que se considera basura, fuera cubierto con ricas joyas y prendas costosísimas. De lo contrario, aparecen en atmósferas sórdidas, decadentes: como en el caso de la Manuela (*El lugar sin límites*), donde los machos, después de divertirse con su desvergüenza, desgarran su vestidura y lo arrojan al estanque. ¿Para que se bañe algo que en sí es sucio?

En las primeras películas en las que aparecen, el destino de la lesbiana o el homosexual es el asesinato, el tratamiento psiquiátrico más agresivo a través de electroshocks, o son dejadas de lado una vez que han sido utilizadas para satisfacer al Amo, que prueba su hipermasculinidad perforando lesbicoños. Dentro de un cine que pregona

³ Cuando conviene al heterosexismo, su catolicismo se vuelve literal, incluso integrista; sin embargo, al ver el número de muertes violentas que se producen en México y la corrupción política, uno constata la reducida operatividad de, al menos, dos de los mandamientos religiosos: “no matarás” y “no robarás”.

⁴ Sin tener la menor conciencia de la gravedad de sus afirmaciones, los católicos hacen de su dios el inventor del VIH como castigo al gay. Si tal fuera el caso, sería nada menos que un dios infanticida y feminicida, además de genocida.

una axiología heterosexista, son imprescindibles las escenas de violencia para mostrar el severo castigo que se les impone, frecuentemente en el desenlace, una vez que el espectador ha visto su trayectoria y conoce bien su “ignominia”: si no aplaude el castigo, al menos no lo impugna. Lesbianas y homosexuales son objeto de violencia moral, física, médica, sin que haya el menor asomo de protección jurídica o policial. La política de la exclusión no oculta su ejemplar disposición para cometer cualquier atrocidad, sin el menor asomo de remordimiento. La pantalla educa en lo que sucede a los que se desvían de la norma, al mismo tiempo que invita a los normales a castigar: el crimen quedará impune.

Siempre en grupito, los homosexuales aparecen como conflictivos, envidiosos, maledicentes. Mientras tanto, las lesbianas acechan a sus presas, mujeres inestables o débiles mentales como Laura en *Cuando tejen las arañas*; o una joven ambiciosa en *Tres mujeres en la hoguera*.

La amenaza pedófila

Aunque no logra su cometido, en *Los olvidados* (1955), un pedófilo acecha a Pedro cuando se pasea por la zona elegante del centro de la Ciudad de México. Nada raro en un Buñuel que en *El último suspiro* confiesa que golpeaba a homosexuales. ¿Surrealismo?

La carcajada del macho

En *Modisto de señoras* (1969) de René Cardona Jr. (1939-2003), un donjuán, D’Maurice (interpretado por Mauricio Garcés, Tampico, 1926-1989) se hace pasar por homosexual para entrar en la intimidad de mujeres glamorosas. El personaje homosexual está grotescamente tipificado, lo cual hace pensar en que el tipo es bien conocido porque está perfectamente socializado: el afeminamiento se construye a través de ademanes exagerados, vestuario, colores (chaquetas rojas y no negras), tono de voz: la caricatura del homosexual es perfectamente reconocible, imitable, reproducible. Nadie sospecha de la actuación del heterosexual encubierto.

Se trata de una comedia que retrata a una sociedad banal en que los varones son engañados por mujeres frívolas que anhelan vestidos diseñados por modistos con los que engañan a los maridos.⁵ En el campo de lo femenino, prevalece el engaño como denominador común: tanto en el aspecto glamurizado, como en las relaciones, el poder de sus maridos sirve para pagar; ellas gozan con el modisto al tiempo que ponen en tela de juicio el poder del macho. Por su parte, los varones han de pagar los costosos vestidos.

Históricamente se trata de la era de Díaz Ordaz, después de la matanza del 68. Nada mejor que reír del homosexual, en una sociedad donde el político y el gánster pueden coincidir en la pasarela de un “modisto”. Pan

⁵ Esta misma línea sigue hasta uno de los cuentos de Eduardo Antonio Parra, en que el costurero que sabe tocar a las mujeres conoce gran éxito en el taller de costura.

y circo para el pueblo, tal como sucedió con el linchamiento de los 41 en la era porfirista, o actualmente con las acciones en defensa de la familia que se organizan contra el matrimonio universal y el derecho de adoptar, pero ocultan la atroz realidad de las familias pobres y a las 30,000 familias de desaparecidos, la movilización forzosa por la inseguridad causada por el crimen organizado, las familias desmembradas de los migrantes que pasan por el territorio nacional, las innumerables fosas clandestinas que se descubren en Veracruz y en otros puntos del país, o el inhumano salario mínimo con el cual se mantiene en condiciones de miseria o miseria extrema a más de la mitad de las familias mexicanas. Resulta sintomático que esas familias no organicen una movilización de emergencia para acudir en su ayuda y queden excluidas de la “defensa de la familia”. El Frente pro Defensa de la Familia es una pasarela para exhibir un catolicismo ajeno a la laicidad mexicana.

Del talento del “modisto” como diseñador, nada se dice. El héroe heterosexual de esta fantasía puede montar su casa de modas con éxito, moverse en cualquier espacio, es mujeriego (tiene las mejores mujeres), con ingenio burla al político y al capo del crimen organizado.

En todo caso, ante la represión política, nada mejor que burlarse del falso homosexual, caracterizado por Mauricio Garcés (1926-1989), un actor homosexual (de clóset) que hizo papeles de seductor.

1977, un parteaguas

En 1977 se producen tres películas que han calado hondo en la historia del cine elegebertero mexicano: *Tres mujeres en la hoguera* (Abel Salazar), *Cuando tejen las arañas* (Roberto Gavaldón), *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein).

En *Tres mujeres en la hoguera*, por primera vez se pronuncia abiertamente la palabra lesbiana en la pantalla mexicana y se representan relaciones lésbicas explícitas. La película es inmediatamente censurada y restringida a programación en horario de medianoche.

En *Cuando tejen las arañas*, la lesbianidad queda reducida a un insecto que teje una tela de araña para atrapar a su presa. La seducción lésbica es animalizada y las lesbianas reducidas a insectos. Sin duda, una estigmatización de esta naturaleza invita al exterminio, como se hace con cualquier plaga.⁶

Esta estigmatización de la lesbiana es paralela con la consolidación de la figura de un Amo todo poderoso, todo goce, un rico heterosexual que goza y desecha a las mujeres, una tras otra. Para él bailan y se desnudan: una vez que ha gozado de ellas son inmediatamente descartadas para reiniciar el ciclo. Instalado en mansiones lujosas, llegan a tocar a su puerta mujeres en busca de seguridad y riquezas. Ya no se trata de un Don Juan seductor, que va en pos de mujeres, sino de un Amo que les hace el favor.

⁶ Más adelante, un prelado católico dirige “cucaracha” a los homosexuales y el padre Sosa recoge el insulto para hacer un evangelio para cucarachas: la política de asumir el insulto de manera abierta no es nueva.

Las mujeres tocan a la puerta de su residencia. Si en el antiguo régimen el donjuán era castigado por seductor y asesino; en la modernidad mexicana el amo goza, desecha y mata: no hay nada que lo impida. Nada sorprendente en la era post-Díaz Ordaz y de Echeverría.

En *El Lugar sin límites*, la Manuela es golpeada hasta morir por un chofer y su cuñado, en un pueblo deshabitado en donde no quedan sino dos saqueadores: a) el antiguo diputado que ha cortado la luz para obligar a los habitantes de El Olivo a vender sus propiedades para que Don Alejo pueda revender el pueblo a una constructora con pingües beneficios, y b) Gustavo, el comerciante que quiere vivir “decentemente”. Esa “decencia”⁷ no le impide comandar y participar en el asesinato del travesti, la Manuela, desprovisto hasta de apellido, que se define afirmando que es: “Joto sí, pero degenerado no”, en un acto de resistencia desde el subsuelo. Construido a base de degradaciones abismales, el travesti no hace sino temer, esconderse como animal en el corral. (Es una gallina, es decir, un cobarde, al mismo tiempo que se lo puede uno *coger*⁸ cuando quiera, o a falta de otra cosa). El travesti⁹ recibe una golpiza que anualmente le propina su sádico amante (otro prejuicio: la relación entre homosexuales es sado-masoquista: la vestida está para eso, es como si

portara un letrero que dijera “tírele al puto, es gratis y divertido: hacerlo lo convierte a Ud. en un macho, lo certifica como tal”. Para prevenir el afecto, hay que golpear.)

El gay es sujeto Kleenex, es decir, se le desecha una vez que ha sido usado. Ocupa un sitio imprescindible, de libertad, ya que con él es posible un goce extremo; uno se puede permitir cualquier fantasía, con tal de que sea sangrienta. Con la esposa, todo ha de permanecer dentro de límites de la sexualidad para la reproducción. En el matrimonio, la reproducción; fuera de casa, el placer, en un régimen esquizoide. Con el gay, la relación no es únicamente eyaculatoria, el hecho de que esté fuera de las normas, permite acceder a goces más “elaborados”, “intensos”, “profundos”, “salvajes”. No hay represión. Por ello es necesario que no se investigue los crímenes contra la comunidad gay, para mantener un coto prohibido.

La comunidad elegbetera no vive ya en El Olivo (pueblo donde sucede la trama de *El lugar sin límites*) donde sucumbe la Manuela, ni en esa residencia lujosa de Vallarta donde es asesinada la seductora lesbiana Gloria mientras bucea. Tampoco es sometido a electrochocs como le sucede a Laura, mujer que no se puede recuperar del trauma de tener un padre homosexual en *Cuando tejen las arañas*, última cinta de Roberto Gavaldón.

Después de esta sangrienta aparición, viene un gran remanso: una comedia a la vez inteligente y profundamente desafiante, que aparece en la tierra de los machos, Jalisco, según la mitología popular.

⁷ En la axiología supremachista, la decencia pasa por ejercer violencia gaycida, ya sea verbal o física.

⁸ Utilizo el término “coger” para expresar el desprecio que merece el cogido: pienso que habría que escribir *coger con jota*.

⁹ En realidad, se trata de un transgénero, o de un bisexual, ya que tiene una hija.

La propuesta de Herlinda: todos ganan

En la amplia residencia familiar de doña Herlinda viuda de Ledezma, con jardín, piscina y baño sauna, cabe todo: hay espacio para construir una casa adicional para su hijo y su nuera, Olga, un estudio para Ramón, el amante-concubino de su hijo. Sólo es cuestión de aprobar los planos propuestos por el arquitecto.

Primero se mudó el estudiante de música a la residencia del Dr. Ledezma; luego se establece Olga. La película termina cuando bautizan al heredero del médico neurocirujano de niños. A la ciudadanía se le antoja que Herlinda recomiende al arquitecto para diseñar una nueva sociedad en que todos ganen. Se ha pasado de sólo el amo gana todo; al todos ganan.

La primera vez que vi *Doña Herlinda y su hijo* de Jaime Humberto Hermosillo, mi reacción fue negativa. Definitivamente no me gustó porque ese juego de insinuaciones, de espacios implícitos, abonaba en la decadencia clasemediera; en mantener apariencias como estrategia para vivir integrado en sociedad. Algo semejante piensa Antoine Rodríguez cuando afirma: “Los dos protagonistas masculinos de *Doña Herlinda y su hijo* sólo pueden satisfacer su deseo ocultándose y fingiendo aceptar las normas del sistema sociocultural dominante.” Y señala posteriormente: “La pareja homosexual, en esta película, sólo puede existir como tal

negándose socialmente e inscribiéndose en el campo de lo simbólico.”¹⁰

La segunda vez que vi la cinta de Hermosillo, me interesó el personaje de Doña Herlinda, una mujer manipuladora que haría cualquier cosa para no quedarse sola. Mover a su hijo como un títere, me parecía inaceptable. Ella no era sino una madre manipuladora, de esas que producen machos, que alientan a sus hijos varones a cometer cualquier tipo de acción con tal de que sea embozada, es decir de cometer incluso atropellos pues todo lo merecen y los colocan por encima de cualquier medida, tasa o ley. En reiteradas ocasiones señala Doña Herlinda que es muy difícil quedarse sola, perder al objeto amado: lo dice de la mujer norteamericana que regularmente encuentra en Chapala.

La tercera vez que la vi, las mesas llenas de comida a lo largo de la cinta, abren el apetito. Una variedad de frutas frescas se presenta en amplias mesas. Se puede destacar el señalamiento de que las tostadas están deliciosas, según nos informa Ramón, durante una merienda, en el momento en que le proponen que se quede a vivir en la mansión. Todos ellos visten siempre, ya sea de día como de noche, con ropa fresca. Fascina la capacidad, decisión y sabiduría para disfrutar de ese grupo de personas que llevan una vida apacible y tranquila, de pasar

¹⁰ Antoine Rodríguez, “El joto decente se casa: normas y margen en *Doña Herlinda y su hijo* de Jaime Humberto Hermosillo (México, 1985)”. En la actualidad, ya no es posible señalar que el joto decente se casa. En el sentido que esto equivaldría a volver indecentes a todos aquellos que no se casan.

tiempo de su jornada en el jardín, ejercitándose o como recomienda Voltaire, en *Cándido o el destino*, cultivando su jardín. Cada uno de ellos, está comprometido con sus proyectos profesionales: médico-musicales y de formación en el extranjero, lo cual no está divorciado con el hecho de mantener sólidos lazos familiares y de darse un par de horas para disfrutar del amado esposo.

Esta cuarta vez que la veo, me impacta la cantidad de alcohol que corre mientras se construye una familia bisexual feliz. No en el registro de embriagarse hasta perder el sentido, sino en el plan de estar bien, de paladear un tequilita como aperitivo. Ramón dice que su límite son dos tequilas; pero es evidente que lo sobrepasa y quizá toma tres o cuatro copas. En todo caso, nunca se le ve borracho o comete impropiedades. Doña Herlinda, mujer que sabe gozar, lo alienta a tomar otra. Al igual que el tequila sirve de aperitivo, ¿puede la cinta *Doña Herlinda y su hijo* ser vista como un aperitivo para desarrollar otras propuestas familiares?

Por otro lado, Ramón es un hombre enamorado, fiel, entregado, que sabe lo que le haría feliz y puede formular su deseo con un cochecito que recorre el cuerpo desnudo del hombre que desea hacer suyo: quiere estacionarse en él.¹¹ Esa forma de expresar su deseo, sin humillar a su amante, sin colocar la penetración en el eje de dominación/sometimiento, me pareció al mismo tiempo valiente y amorosa. A su regreso de la luna de miel, Rodolfo le trae en una gran caja,

un cochecito y crema Nivea, que se utilizaba como lubricante.¹² A partir de entonces, después de haberse casado, Rodolfo se entrega a Ramón. Le concede la realización del deseo que sería para él la felicidad: lo vemos en la pantalla. Esta articulación de felicidad y erotismo; felicidad y vida familiar; felicidad y tocar el corno, es un proyecto que se lleva a través de actos cotidianos, realizables, factibles, deleitables. No se trata de una felicidad inalcanzable, de un proyecto riesgoso, que requiera gasto excesivo en lo pulsional, lo orgásmico, económico, que comprometa la seguridad o exija del otro lo imposible, sino de una felicidad que se construye en un diálogo de demandas y concesiones, de intercambio de dones y que se puede realizar en el espacio de la mansión, del hogar. Para el cuarteto Ledezma, el paraíso está en la tierra, está a la mano: todos contribuyen para que reine y para gozar de él.

El espectador ignora cuáles sean los problemas del trío o cuarteto Ledezma como propongo que se llame a Doña Herlinda y a su hijo, binomio al que es preciso añadir a Olga y Ramón, y por supuesto al heredero. Lo que sí se puede asegurar es que se trata de una fórmula familiar en que ganan todos. Doña Herlinda no se queda sola en esa gran residencia: tiene a un chaperón que la acompaña al cine y se lo lleva a casa para tenerlo a la mano. Ramón puede concluir sus estudios de música y disfrutar de su amante, Rodolfo; Olga podrá irse a estudiar a Alemania y dejar a su hijo bajo el cuidado de sus dos padres, Ramón y Rodolfo y de su abue-

¹¹ La expresión coloquial “no tener problemas de estacionamiento” remite a comportarse de manera pasiva y activa en el acto sexual.

¹² En aquellas épocas en que no existían productos diseñados específicamente con ese propósito.

la Herlinda: mientras Rodolfo goza de la bisexualidad, de ser el patriarca, de su madre adorada, protectora y emprendedora. Esta vez que veo *Doña Herlinda y su hijo* me parece una película inteligente en su planteamiento y desarrollo, de una gran destreza negociadora, pero sobre todo de una gran sabiduría: la sapiencia de vivir para gozar, sin conflictos ni posesividad, sin bandos, culpas, resentimientos y reconcomios. Una sabiduría para proponer nuevos espacios vitales, nuevas estructuras sociales, con independencia, seguridad y firmeza. La diversidad social podría optar por esta vía innovadora, propositiva y vivencial. El arte de vivir a la manera del cuarteto Ledezma merecería tener prioridad.

A la luz de esta nueva etapa en la jurisprudencia de la iniciativa presidencial de federalizar el derecho al matrimonio universal (mayo de 2016), sería conveniente repensar esta propuesta de Jaime Humberto Hermosillo de 1985 de imaginar una estructura familiar en la que todos ganen, sin que heterosexualidad/homosexualidad aparezca como una opción individual familiar y social no excluyente. En la actualidad, ya no es preciso utilizar sobre-entendidos, medias palabras, dejar implícito, como hace tres décadas... ¿Cómo pensar una fórmula familiar en la que ganen todos, en lugar de que sólo gane uno y todos se sometan como es la fórmula del patriarcado y del matriarcado?

Soy de la convicción de que *Doña Herlinda y su hijo* debe verse con ojos nuevos, no sólo en el registro de tapar el ojo al macho, no sólo de vivir felices cultivando las apariencias. Los lazos familiares no tienen por qué volverse tensos, ¿o sí?

Roberto Fiesco

Los proyectos cinematográficos de Roberto Fiesco y Julián Hernández proponen una narrativa diferente. En *Quebranto* (2015), de Fiesco, por ejemplo, encontramos un sendero que va desde Fernando, niño transformista que imitaba al cantante español Raphael, el divo de Linares, protagonista de películas importantes en la cinematografía mexicana (como la trilogía *Fe, esperanza y caridad* –1974– de Alberto Bojórquez, Luis Alcoriza y Jorge Fons, respectivamente), hasta llegar a Coral Bonelli, una bailarina, estrella de show, coreógrafa de bailes de quinceañeras que vive en un modesto departamento del centro de la Ciudad de México. El espectador entra a los espacios íntimos de una trans que se enfrenta a la tercera edad sin pensión, sin horizontes laborales, con dignidad y entereza. Desde su departamento y barrio popular, se evoca tanto la relación con su madre, como el origen y desarrollo de su carrera. Muy cercano a la mirada documental y autobiográfica, sin complacencia ni afán idealizador, emerge una Coral Bonelli segura, firme y entrañable.

Quebranto apuesta por la cotidianeidad, Fiesco no toma la ruta de exhibir ostentosos lujos como *Modisto de mujeres*, *Cuando tejen las arañas* o *Tres mujeres en la hoguera*. No hay residencias o vestuarios ostentosos, sino viviendas humildes. Con o sin maquillaje, Coral Bonelli es lo que decidió: una mujer transexual que transita con tranquilidad en su pequeño departamento desde la cocina, el comedor, el lavadero, las escaleras o su barrio, la calle donde se prostituye. Lo que se valoriza no es la cantidad de vestidos y

pieles, sino las decisiones que tomó. Lo que importa es Coral y su madre, ese dúo inseparable, entrañable que sabe ser feliz en condiciones económicas difíciles y en un entorno supremachista. El grito de Coral es radical: “Yo no como de los vecinos”, por lo tanto, poco importa que la vean vestida como mujer. Esa independencia, esa seguridad, ese empoderamiento, contrasta con el grito de la Manuela, “Joto sí, degenerado no”. En la situación difícil de Coral, lo que importa es comer, entendiendo esto también en el registro simbólico de alimentarse con las decisiones, los goces del cine y de los escenarios que ha pisado. Ella afirma con dignidad que no se arrepiente de nada. De todas formas, las condiciones socioeconómicas distan de ser adecuadas para Coral.

En dos registros sociales diferentes, con estrategias diferentes, *Doña Herlinda y su hijo* (1985) y *Quebranto* (2015), galardonado con el Ariel en 2016, ofrecen dos modelos de familia que viven de acuerdo con sus decisiones, en un entorno que favorece la experimentación en la que se comprometen las familias Bonelli y Ledezma. Ambas familias abren su intimidad al espectador y le permiten entrar hasta la misma cocina.

¿Dividido?

Después de ver *El cielo dividido* (2003): el alma del espectador no queda dividida sino fragmentada. Esta película coloca en la pantalla una nueva intensidad, una nueva duración, una nueva forma de amar, en una nueva ciudad que no se confunde con ninguna. (¿Cuál otra tiene esa Biblioteca Central con el mosaico-mural de Juan O’Gorman? ¿Ese

Ángel de la Independencia? ¿Esas bancas inconfundibles de Paseo de la Reforma? Es ahí donde se ancla esa historia de amor entre dos jóvenes, Jonás y Gerardo). Es el amor gay, hecho de encuentros y desencuentros, de penas hondas, hondos goces y profundas zozobras, puesto en escena en la universidad y en la disco; en la biblioteca y en el Ángel; a media noche y en la madrugada; a medio día y en este milenio: en ningún otro momento se pudieron filmar esas muestras de afecto de dos jóvenes a plena luz del día.

Algún día se considerará a Julián Hernández como el fundador de un nuevo discurso fílmico original y sin complacencias, temerario y propositivo, una nueva imaginaria preñada de mitología. Jonás y Gerardo quedarán en los anales del amor gay, en el umbral de la gran revolución social que significó la aprobación de la Ley Razú en 2010.¹³ Hay un dato significativo que debe ponerse en relieve: la habitación donde duermen y gozan, donde penan y se reencuentran está en sus casas familiares. Ya no se trata de amor clandestino, de cuartos oscuros, de sexo rápido y grupal, que sigue existiendo, a dios nuestro señor gracias, pero, sobre todo, gracias a todos los señores que prefieren esa opción y a los empresarios que deben confrontar y lidiar en un régimen corrupto en esta Ciudad “Gay friendly”.

Los amantes están envueltos por una pista sonora¹⁴ que hace latir el corazón. *El*

¹³ La Reforma al Código de Matrimonio del DF fue aprobada el 21 de diciembre de 2009 y entró en vigor el 4 de marzo de 2010.

¹⁴ “... la afligida banda sonora compuesta por Arturo Villela, que anuncia el rompimiento cuando parece que la felicidad de Jonás y Gerardo será eterna. Ade-

cielo dividido es el firmamento de la Ciudad de México. Sólo puede ser el cielo de nuestra ciudad y ningún otro, de ninguna otra latitud. Este amor se arraigó en los sitios de los hombres gay de este tiempo. El cielo de todos aquellos que estudiamos en CU; de todos aquellos que fuimos y vamos a la Zona Rosa, no esa sofisticada Zona Rosa de los sesenta y setenta, sino la que marcó la glorieta del Metro Insurgentes, con sus puestos ambulantes, sucia y lumpenizada. El cielo de quienes caminamos por el Paseo de la Reforma, por avenida de los Insurgentes, que pasamos por el metro Insurgentes.¹⁵ Hernández convoca en sus cintas a nuestros sitios, nuestra música, nuestras rutas, pero sobre todo el latir de nuestros corazones. ¡Qué gloria de cuerpos juveniles, de pieles tersas; de rostros tristes y rostros rozagantes marcados por la tristeza y el amor! El ritmo lento de Hernández, la ausencia de diálogos, su firme pulso, permite sacar a los actores todo el entusiasmo de un encuentro

más, hay canciones de los Ángeles Azules, José José, Ely Guerra, que articulan los pensamientos de los personajes y describen sutilmente su nivel socioeconómico.”: El cielo dividido [blog en internet], < <http://elcielodivido.blogspot.mx/>>

¹⁵ En un artículo en *El cielo dividido* [blog en internet], <<http://elcielodivido.blogspot.mx/>> se afirma a este respecto que: “Para obtener armoniosa paleta de colores basta con la ropa de los actores, el estilo arquitectónico característico de Ciudad Universitaria, el contraste entre áreas verdes y puentes peatonales. Con los mismos elementos que están a disposición de cualquier estudiante con una cámara digital El Cielo Dividido muestra cómo se le puede dar un valor cinematográfico a los escenarios cotidianos del DF, sin el folklorismo onanista de Reygadas ni el miserabilismo de tantos otros directores. La Ciudad de México alberga ambientes que muchos de sus artistas ni siquiera sospechan.”

largamente acariciado y la mar de desolación insomne.

Ciertamente resulta un final feliz inverosímil: después de haber terminado, regresan. Así como resulta inverosímil cualquier amor en una ciudad en donde las opciones para la vida nocturna no son pocas, ni pocas las miradas que circundan a dos festejantes nocturnos. Ese fue el motivo de alejamiento, de la frialdad y final separación. De todas formas, el retorno se efectúa, pero uno sabe que lo que sucedió alguna vez, puede volver a ocurrir...

Bramadero en las nubes

En el diccionario de la RAE se define Bramadero como “Sitio adonde acuden con preferencia los ciervos y otros animales salvajes cuando están en celo.” Así se anuncia en la película misma. Había que asegurarse de que lo que se vería era a un par de humanos actuando como animales.

¿Un bramadero en las nubes? ¿En el octavo piso de un edificio en el centro de la Ciudad de México; en Arcos de Belén y Eje Central? ¡Imposible!

El sitio es excepcional y da al encuentro fortuito de dos jóvenes un carácter desmesurado. Por un lado, los cuerpos desnudos en ese edificio abandonado, de donde se retiró todo lo reciclable, se vuelven monumentales. Por otro lado, los miembros erectos al lado de los altos edificios circundantes adquieren proporciones mayores. El coito recortado en esos cielos se vuelve paradisiaco. Por último, la tersa piel juvenil contrasta con el entorno duro y abrupto de este sitio en obra.

La elección del lugar, de los actores y del guion, sumada a una dirección sin dubitaciones, hace de *Bramadero* (2007) un corto inquietante, perturbador.

Los personajes actúan como felinos al acecho. Desde el momento en que sube Jonás, lo hace como si fuera un animal guiado por el olfato. ¿Cómo subir al piso octavo de un edificio en ruinas, fuertemente vigilado para evitar que sea invadido por la población sin abrigo que no es raro encontrar en esa zona céntrica?

Hasta ese lugar llega el ruido del tránsito de una ciudad febril. El edificio se encuentra al mismo tiempo en el corazón de la ciudad y perfectamente aislado. Está desconectado de la actividad socioeconómica que se desarrolla en el entorno. Allí puede ocurrir cualquier cosa, por ejemplo, la intimidad. Inmediatamente se inicia el acecho, y gateando con los cuatro miembros, se persiguen, se desnudan; comienza el sexo de manera directa. La intimidad del sexo no está lejos de la intimidad de la muerte. A los escarceos amorosos siguen el estrangulamiento y los golpes después del coito. No hay racionalidad. Sexo y muerte están despojados de porqués. De esta manera, amor y muerte se transforman en un binomio inseparable. Lo que pasa en ese lugar entre el cielo y la tierra es del orden de lo absoluto, de lo irrepitable. La muerte es garante de que no volverá a gozar. De que lo que le dio no se lo dará a nadie más. De que no hablará de cómo lo hizo gozar a fondo. No hay palabras. Sólo hay hechos categóricos como el erotismo y la muerte. El otro se vuelve comparable a ese edificio que queda en abandono, como cadáver inseputo.

La intimidad es la posibilidad de abrirse a todos los riesgos: los del placer y la violencia. Después de ello, parecería que no hay nada que merezca la pena. Al final, queda el asesino con el cadáver de quien le dio placer. Ya no le dará nada. El que fue sexante y ahora es asesino se quedará allí para esperar a quien lo libere de la misma manera, como si se tratara de un cuento de Borges. ¿Permanecerá allí para esperar el castigo? ¿Se quedará en espera la próxima víctima? ¿Acaso irá en pos de experiencias similares de sexo y muerte?

El animal que subió se convirtió en seductor, penetrado, golpeador y asesino. Sexo y muerte sucedieron en el centro mismo de la ciudad, de una ciudad indiferente a los hechos humanos (de esa humanidad animal), sean únicos, absolutos o serializados.

En medio del escándalo por el alto número de crímenes, se produce la violencia contra homosexuales, asesinados por psicópatas: ¿cómo ver este corto que cambia coordenadas, erotizando la violencia, desvirtuando las acciones de la comunidad para conocerla, prevenirla, detenerla, castigarla. ¿Cómo puede hacerse el elogio de la violencia en un país agobiado por ella? Para el guionista y director sólo el placer cuenta, por encima de la vida del otro. O, por el contrario, suponiendo la vida del otro, gozando de la impunidad, exhibiendo la impunidad. *Bramadero* opera un descenso de lo humano a lo animal en el contexto de una fantasía perversa y exhibicionista. El espectador ha sido convocado como testimonio de la crueldad, sangre fría, impunidad del asesinato: ha gozado en lugar de denunciar. ¿Quién observa? ¿Para quién se

realiza esa puesta en escena? ¿Dónde queda la ética, la demanda de justicia, ese otro lugar sin límites? ¿Quién puede presumir de conducirse rectamente? Tarde se descubre que el corto ha sido concebido como una trampa en la que cae el espectador. Su goce lo ha convertido en cómplice. Al igual que los personajes, el espectador ha descendido a la categoría animal, en silencio. Gerardo queda muerto como la Manuela. El títere actuaba bajo las órdenes de su cuñado, al que quiere convencer de que es macho, de que no le gustan los jotos. Un cadáver es un argumento. El asesinato en el octavo piso, ¿qué argumenta?, ¿acaso el placer único e irreplicable? ¿De qué es argumento quien ha dado placer?

La excepcionalidad del sitio al que llegan los homosexuales, donde se produce el coito y el asesinato, repite revirtiéndola, la glamurización del espacio.

En el desierto: *Peyote* (2013)

En *Peyote* (México, 2013) de Omar Flores Saravia, Pablo y Marcos emprenden un viaje desde San Luis Potosí a Real de Catorce. El objetivo es buscar peyote, viaje de transgresión e iniciático (lo será en otro sentido). Desde el principio de la cinta, se palpa la libertad de jóvenes abiertos a cualquier plan, a hacer amigos y dispuestos a nuevas sexualidades, en días de asueto.

Marcos y Pablo son personalidades opuestas. Se trata de la relación entre un transgresor y “un fresa” bien portado. Para defecar, Pablo utiliza el circunloquio “hacer del dos”; Marcos, cagar: a las cosas hay que llamarlas por su nombre. Pablo tiene una cá-

mara y dinero para pagar un hotel; Marcos propone escapar corriendo para no pagar los tacos que le había “invitado” a Pablo para resarcirlo del elote que le había tirado. Pablo vive en una casa de clase media bien equipada y juega con un jitomate y una calabaza, mientras Marcos parece vivir en un auto que en la carretera se sobrecalienta. Los padres de Pablo están de vacaciones en la playa; de Marcos sólo se sabe que falleció su padre hace dos semanas y “tuvieron” dificultades económicas para el sepelio: ¿huyó de su casa?

Marcos está en duelo. Ante la perspectiva de regresar de Real de Catorce decide realizar el sueño paterno: abrir una tienda en ese pueblo, en donde se quedará para vender su auto, aunque sea pieza por pieza con el objetivo de financiar su proyecto.

Su padre los llevaba a Real de Catorce y les contaba sueños que no pudo realizar. Transgresor, el duelo del hijo consiste en hacer realidad esos proyectos. Los restos de su padre ni siquiera pudieron ser llevados al pueblo fantasmal, como era su voluntad.

Pablo, por su parte, opta por regresar en autobús. Tiene una carrera y novia. Poco importa que haya conocido otra sexualidad y que vaya a extrañar las trasgresiones sistemáticas de Marcos.

Desde el principio, los jóvenes se enganchan en una aventura que dejará huella en sus vidas. No es necesario ir a ligar a un bar gay o frecuentar zonas especializadas para ello. De hecho, no se requiere experiencia previa, haberse sentido solo y diferente, ser iniciado o experimentado. Todo fluye en una relación que llega hasta la intimidad sexual en el espacio de unas horas. Valiéndose de

la cercanía física en el hotel, se besan y todo continúa hasta una relación sexual que no se ve en pantalla. Marcos le echa en cara la jotería de llevar un exfoliante en su mochila. Esto es más maricón que sostener una relación sexual con un hombre. (Aquello es mariconería; esto no). Preocuparse por la apariencia, someterse a tratamientos de belleza es maricón, confrontar una relación con otro, dar la cara y el cuerpo, no lo es. “Maricón” ha cambiado de significado, un hombre no utiliza afeites (pero sí sostiene relaciones sexuales con otro varón).

La (primera) aventura homosexual se produce en medio de un proceso de duelo. Los jóvenes valorizan el presente: cada uno de los personajes se entrega a acciones significativas, en el momento oportuno. No piensan en que se van a enamorar ni a formar una pareja, no se van a prometer amor eterno ni fidelidad. De hecho, Marcos sabe que Pablo tiene novia y que regresará con ella.

Es el momento lo que cuenta, sin pensar en el futuro; sin pensar en que esa situación puede estabilizarse. Cada quien tiene proyectos que no negocian; a los que no renuncian. Su despedida no se convierte en un desgarrón. ¿Es una amistad la que ha nacido? No lo creo; es algo más (o es una nueva forma de amistad que incluye sostener relaciones sexuales). Tampoco es una relación, en el sentido de que no vivirán juntos, y uno de ellos seguramente mantendrá la relación de noviazgo que ya tenía previamente. Más que definir el lazo que se anuda, y lo público y lo privado¹⁶, lo que importa es

¹⁶ En lo privado, Pablo y Marcos sostuvieron una relación sexual; en el espacio público, son heterosexuales.

la disponibilidad para aventurarse en lo desconocido, y, fundamentalmente, las acciones. Seguramente se recordarán. Imposible predecir si se trata del inicio de la vida de un gay (Pablo). Porque a la postre no se muestra a dos gays¹⁷. Se trata de dos muchachos que un día se encontraron en el jardín y decidieron ir a Real de Catorce. Eso es todo.

Más que un estudio de mercado, lo que importa es asumir la hacienda onírica de su padre: tomar para sí los sueños no cumplidos del padre. No sé si Marcos es una persona libre, no sé por qué no tomaría sus sueños para realizarlos prioritariamente y luego realizar los sueños del padre. En el momento de realizar el duelo, decide eso. Se trata ciertamente de un proyecto que quizá desde el punto de vista económico no sea rentable. Eso no le importa a quien está en pleno proceso de duelo y que se comporta con Pablo como anteriormente su padre lo había hecho con él: es decir, llevándolo de paseo y hablándole de su proyecto de abrir un negocio en una casa desvencijada de un pueblo fantasmal. Esto lo hace en respuesta a Pablo que le reprocha que él nunca hará nada. Su proyecto se traduce en acciones: consiste en recuperar la figura paterna, mantenerla en vida, siendo él mismo un padre.

“Aunque” se trata de dos adolescentes¹⁸, uno actúa de manera paternal con el

¹⁷ Gaydad entendida no sólo como una orientación sexual, sino como una manera política de vivir la homosexualidad.

¹⁸ Sabido es que la identificación hace que el niño actúe como su padre; que la identificación es un elemento importante en el proceso de maduración. Me refiero específicamente a que Marcos toma el lugar

otro. Uno reproduce la conducta de su padre para con ellos.... Quizá por ello resulta tan entrañable Marcos. Porque propone el viaje, porque da el *marco* de una relación que él conoce y a la cual rinde tributo, porque es capaz de dar lo que a él le hace falta¹⁹. La relación entre dos varones se estructura dentro de lo que se ha aprendido en la familia; la afección se articula como homenaje al padre. Marcos permanecerá al lado del padre; representa la voluntad de actuar, lo cual le había exigido Pablo.

Marcos sacó a Pablo de sus juegos infantiles; le propone su primer viaje fuera de la tutela de sus padres. A su vez, Pablo le exige acciones concretas en lugar de ensoñar con la pasividad de un padre muerto. Ambos se permiten su primera relación homosexual (y discursivamente fundan otra manera de relación entre varones). No encontraron el peyote buscado. La excusa del peyote, la tradición como tejido sobre el que transitan, desencadenó otras cosas más importantes: el rito de pasaje a la edad madura, por un lado. En busca del hongo alucinante, encuentran la realidad concreta de la relación (¿o es también una fantasía?).

En la relación homosexual de *Peyote*, se da lo que hace falta, se sale de la soledad pasiva e infantilizada de juegos; los chicos se ponen en camino, sin promover la dependencia, sin exigir presencia. Todo comenzó con un encuentro furtivo en el parque: Marcos le reclamó que, si lo iba a filmar, lo hiciera bien, directamente. Sólo que la me-

moria en donde lo graba Pablo no está en su videocámara.

Mil nubes, el reverso

Entre *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003) de Julián Hernández (nacido en 1972), y *Peyote* (2013) hay un universo de diferencia: en la primera cinta, Gerardo muere o se cae en la calle, en busca de ese hombre que no le tenga miedo a la muerte. En la segunda, Marcos y Pablo establecen una relación profunda en el curso de una escapada a Real de Catorce. Gerardo no sabe nada del muchacho por el que sueña. Se le ocurre que vive por Ciudad Azteca; lo espera en los puentes del metro a que llegue. Lo vio alguna vez en el billar; tuvieron relaciones, nada más. No intercambian datos. En *Peyote*, Pablo sostiene una relación con Lucy. Después de Real de Catorce, regresa a casa de sus padres, y cuando termine el puente vacacional, a sus estudios. Ha dejado de ser un niño que se entrega a juegos con seres tomados de videojuegos. Marcos y Pablo tienen dificultades, sostienen diálogos, están ubicados en una zona de clase media. En cambio, en *Mil nubes de paz cercan el cielo*, Gerardo vaga; en *Peyote*, Marcos y Pablo pasean. Marcos se ubica frente a los sueños irrealizados del padre muerto. Tiene una brújula, un plan construido a partir de ese padre que nunca pudo hacer lo que quiso. Con actos realizará lo que fueron quimeras para su progenitor que no se atrevió a actuar. Para él, la filiación quiere decir, en primer lugar, actuar: Marcos sabe que no se necesita dinero para hacerlo, sino la decisión.

del padre maduro, del padre muerto. Marcos encarna al padre.

¹⁹ Así define Lacan el amor.

Las errancias de Gerardo y su pasividad son inquietantes. A Gerardo lo saquea cada uno de los personajes con los que se topa en la noche, en parajes despoblados. O, peor aún, le dan un billete para pagarle por sus servicios y de esta manera pretenden prolongar la relación. Es decir, establecen relaciones convirtiéndolo en un sexo servidor. Hay un permanente rechazo del dinero por parte de Gerardo: lo que quiere, no es del orden de lo que compra el dinero. Ni siquiera adquiere el disco de Sarita Montiel en una tienda de una cadena establecida. Es en un tianguis, en una zona marginal. El disco proviene del mercado de pulgas; alguien lo desechó o lo vendió a un precio ridículo, no fue capaz de valorar el disco de Sarita Montiel, o no tenía lugar para guardarlo.

Lo inquietante de *Mil nubes de paz camina el cielo* es la tristeza de Gerardo, su caminar a la deriva. El haber abandonado tanto los estudios como su casa. El estar a la espera permanente de alguien que muy probablemente no volverá. Las relaciones lo devastan.

La relación entre Marcos y Pablo, saca a ambos del impase en el que se encontraban. Transitan de la inactividad, de la pasividad. Al final de la cinta, ambos tienen una noción de lo que quieren hacer en la esfera económico social y formaron un caudal emocional; hicieron un hallazgo al arriesgarse. Saben operar en un mundo en el que hay posibilidad de aventura, de relación profunda con el otro. En el universo de Gerardo sólo hay la satisfacción personal de cada uno de los *partenaires* de Gerardo y la negación del goce del otro, que resulta ser una *mise a mort* paulatina de Gerardo.

Gerardo se refugia en el espacio de una canción, cuya letra le ofrece coordenadas amorosas. Quiere ser esa persona intensamente amada, esa “Nena”, que canta Sara Montiel. Colocarlo de esta manera parece tan grotesco y, sin embargo, es el título de la canción que una y otra vez se repite, una letra que fue emblemática para una generación que nació en los años cuarenta. Y que sirve como evocación de una época perdida en que justamente las relaciones se establecían de esta forma: con personas que apenas eran un rostro, no sostenido por mayores detalles en sus coordenadas. “Nena” cubre a Gerardo como lienzo mortuario: el espectador lo sabrá al final.

Los amantes de *Peyote* no pretenden la permanencia ni hacen cita para volver a verse. El otro les ha aportado algo; les ha indicado un rumbo, por el que transitarán. No desechan lo anterior. El presente enriquece el pasado, pero cada uno tiene un horizonte por seguir. El espectador tiene la impresión de que lo que le dieron a Gerardo es un hoyo por el que se le escapa la vida. Los golpes que reciben Marcos y Pablo son de juego: los golpes que recibe Gerardo (cada uno de los ligues en los que se involucra) lo llevan a la zozobra.

Carmín de los labios; carmín de la sangre

Bajo el sol y el calor del Istmo de Tehuantepec se desarrolla una historia trans con un ritmo lento, en donde se disfruta de la vida al ritmo de la hamaca y se empieza a elaborar un duelo. La historia avanza por diversos hilos donde la amistad, el amor, la culpa, la

rivalidad, la solidaridad, la vida profesional, no están ausentes al rojo del *Carmín tropical*.

En *Carmín tropical* (2015), Mabel (José Pescina) regresa de la frontera donde trabaja como obrera en una maquiladora. Regresa a su natal Juchitán tras conocer la noticia del asesinato de su amiga.

Al entrar a la cárcel tiene que dar su nombre y su género. Ella afirma: "Muxe". El espectador ha sido introducido a un sitio donde las coordenadas del sistema genérico son otras. En entrevista que le hice, José Pescina, el actor que da vida a Mabel define de la siguiente manera al muxxe:

Yo insistía en que el muxxe era equivalente a un hombre gay que tendía más al travestismo, pero tuve la fortuna de platicar con Amaranta Gómez (Muxe, antropóloga y defensora de la identidad muxxe). Hasta ese momento entendí que el muxxe va más allá de su preferencia y su identidad, es un eslabón social importante que funge como un tercer sexo y lleva el rol femenino. Hasta ese momento pude pensar y comenzar a crear a una mujer, y no a un hombre vestido de mujer.²⁰

En *Carmín tropical* se subraya la importancia de la fotografía en la vida muxxe que se traduce en el álbum fotográfico: hasta en el interior de un peluche puede haber fotos. Ambos protagonistas tienen su propio álbum: la recreación de su pasado se apoya en las fotos de infancia. La historia de la imagen propia no es un detalle menor en el universo trans. Es una coordenada fundamental que sirve de asidero.

²⁰ Antonio Marquet: "Entrevista con José Pescina, protagonista de *Carmín Tropical*".

Sólo en el desenlace comprendemos las posibilidades de la película. El espectador entró por una senda equívoca. Creyó en que se haría justicia, pensó en las posibilidades de una muxxe detective y justiciera. En el nacimiento de una heroína civil. De que ella migraría del escenario de cantar a aceitar los dispositivos de la oxidada justicia mexicana. Puras fantasías que se romperán como pompas de jabón al final, cuando las posibilidades se han reducido dramáticamente, cuando ya no queda hacer casi nada, sino ese cuerpo a cuerpo con el asesino avezado.

La dura realidad es que Modesto es un asesino serial. Lo más terrible de todo es ver cómo ha conducido a Mabel hasta la misma habitación, después de llevarla y traerla al Cefereso; de llevarla y traerla a la playa donde abandonó el cuerpo de Claudia; después de tomar una cerveza con las muxxes, amigas de Claudia. Allí Mabel será golpeada, atada, apuñalada. Será muy duro para Mabel darse cuenta, comprender y reaccionar. Darse cuenta y defenderse. Darse cuenta y pedir ayuda. Con la ventaja de tener un plan preciso, de seguro Modesto le tatará la boca primero. Antes de atarla, ultrajarla y ultimarla. Uno imagina que Modesto es impotente; que cada puñalada reproduce un coito que él no puede realizar, psicología barata ante la brutalidad que se anuncia.

Desde el final, uno no puede sino tragarse lo irónico de los nombres (Mabel es mi bella y Modesto ¿a qué remite? Si algo tiene, es justamente lo contrario, un ego desmesurado que se crece con el éxito de sus estrategias de engaño) y la ingenuidad de Mabel, que se cree cortejada, enamorada.

¡Pobre ingenua!, como lo es el pobre espectador, chamaqueado.

El espectador habrá de formularse las peores preguntas. ¿Hay acaso algún poder que saque a la trans de ese final sacrificial? ¿No hay otra opción discursiva para la trans que vivir hasta donde le alcance el dinero? ¿Cómo se puede formar un capital que genere la suficiente hacienda para cumplir el deseo, no de acuerdo con el magro haber, siempre deficitario, sino que alcance para llegar a las inmediaciones de la satisfacción?

Uno se siente como Mabel, con sus expectativas, viviendo en una sociedad gaycida/feminicida. Un sistema que arrincona al muxe, a la trans, al gay en el bar, en el desempleo o en la fábrica sujetándola al yugo de un salario mínimo, antes del asesinato.

La película tiene ese ritmo lento del paso moroso del condenado que sube al cadalso. La lentitud de la expiación imposible porque Mabel es movida por la culpa de haberle bajado el novio a su amiga. Colmo de los colmos, al final también le robará al novio asesino. Si la consecuencia de la primera traición fue la desilusión; las consecuencias de la segunda serán sangrientas.

Nadie hace la investigación del asesinato porque el muxe no importa, porque es normal que el muxe termine de esa manera, dado el feminicidio estructural prevaleciente. A final de cuentas, nadie importa en el México donde proliferan las fosas clandestinas e incluso existen fosas cavadas institucionalmente, en el México de los desaparecidos. No hay investigación porque no hay un motor que impulse a la justicia. ¿Para qué hacer nada si es más rico mecerse en la hamaca?

¿Hay alguna forma de no enamorarse de su asesino? ¿De no mover en la persona que amamos la fuerza de la violencia uxoricida? ¿Hay forma de sobrevivir al “amor”?

El final de *El lugar sin límites* es devastador; el desenlace de *Carmín tropical* también lo es. Hay pocas posibilidades de hacer justicia en el asesinato del muxe. En *El lugar sin límites* se hace énfasis en las causas del asesinato: proteger la imagen del macho brutalizando hasta la muerte al trans. En *Carmín tropical* se duplican las víctimas. En *El lugar sin límites* es claro el sadismo. El macho vindicador que hace pagar al otro su ser deficitario que no puede asumir nada. Un ser que se pliega a la mirada cuestionadora del otro que ha visto cómo besa al travesti. Desde el inicio, la Manuela sabe que debe protegerse del golpeador. Conoce la intensidad de la violencia. Mabel no conoce al asesino. Se enamora del asesino. Ya no se conoce al asesino. El asesino ha aprendido a disfrazarse, a ser servicial, a seducir, a mostrarse con buena disposición. Poco importa el grado de aceptación social del muxe, del fuerte tejido social en el que está inserto. Lo que ha cambiado son las estrategias del asesino. Ya no procede abiertamente, lo hace con sigilo: en ambos casos sus estrategias tienen éxito.

Eisenstein

Peter Greenaway nos habla de un Guanajuato en donde se produjo la epifanía sexual de Eisenstein, un oasis de diez días en medio de la incesante vigilancia de un cineasta soviético que marcó la historia del cine mundial. El centro de la cinta gira en torno a la cama.

Corre el año de 1931 y Eisenstein es conocido por tres películas, *La huelga* (1924), *El Acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (de 1928, conocida como *Los diez días que sacudieron al mundo*). La estancia en México es de tal importancia en la vida y en el cine del cineasta que esos *Diez días que sacudieron al mundo*, podrían transformarse en los *Diez días que sacudieron a Eisenstein* para titular el meollo de su estancia en Guanajuato.

Sólo hay dos cosas verdaderamente importantes en la vida: el sexo y la muerte, afirma Greenaway. Para que uno esté sobre el mundo, es preciso que dos personas hayan hecho el amor, y añade: “siento decirlo, pero todos vamos a morir”. Greenaway señala que aparte de estos dos temas, todo lo demás es negociable.

Por esto, Greenaway formula la hipótesis de que México transformó el cine de Eisenstein, que México, a sus treinta y tres años, fue un parteaguas, por la experiencia sexual con Jorge Palomino Cañedo, un hombre mitad semental, mitad humano. De hacer cine de masas, Eisenstein pasa a tramas centradas en un personaje.

En esos diez días, Eisenstein se pone a dibujar en un cuaderno de bosquejos: son los dibujos eróticos que llenaron la sala del Palacio de Bellas Artes en la exposición de las Vanguardias rusas.²¹ Esos dibujos aparecen incluso como cabecera de la cama en la que retozan Serguei y Jorge Palomino Cañedo, maestro universitario de Historia de

las religiones, en un Departamento de Antropología, y quien lo iniciará en un ritual, para el cual subtrae el aceite de la mesa en la que cena para celebrar la Revolución de Octubre. Palomino verterá el aceite desde la espalda para usarlo como lubricante y penetrar a Serguei, en una prolongada escena: así como la revolución de octubre, está es la revolución de Serguei, justamente 14 años después.

Cargado de maletas y muchos libros, Eisenstein se muestra como un hombre libre, expansivo, un chico travieso, feliz, efusivo. En medio de una atmósfera ominosa, que se desarrolla en la Unión Soviética, donde la presencia de Stalin impone una severa vigilancia; muy poco dura la felicidad. Después de haber sido “iniciado”, de haberse enamorado, Serguei se ve obligado a abandonar Guanajuato. Bajo la presión de las autoridades, Sinclair deja de financiar ¡Qué viva México! Y la esposa de Jorge Palomino Cañedo no ignora la relación de su esposo con Serguei.

A pesar del dispositivo soviético, norteamericano y mexicano de vigilancia (política y sexual), fue posible la fugaz relación de Palomino con Serguei.

En la cinta, confluye la orquesta, con las películas; Prokofiev (la primera y la quinta sinfonía, el infaltable “El amor por tres naranjas”, y sobre todo, “Romeo y Julieta” –igual a Serguei y Palomino) y el cine de Eisenstein. Más que una reconstrucción de hechos, la cinta de Greenaway es una interpretación de la cinematografía de Eisenstein a la luz de su biografía.

²¹ La exposición “Vanguardias rusas”, con más de quinientas obras, se presentó en el Museo de Bellas Artes hasta el 7 de febrero de 2016.

***Pink* (2016)**

Pink es un estilista de éxito cuyo alcance se observa en los bienes materiales que administra (casa, autos) junto con su esposo.

En media centuria, sin duda, se ha revertido el universo de violencia que vehicula el discurso fílmico elegebetero. Siguen estrenándose películas como *Pink*, de Paco del Toro, en donde frívolas locas inestables, suicidas (“si eres gay eres promiscuo, alcohólico y drogadicto”)²² adoptan a un niño al que acosan las amigas pederastas. En una atmósfera de fiestas y discotecas, uno de los padres es hiperafeminado; no viste sino de rosa, y feminiza al niño exponiéndolo²³ además a la exclusión en su escuela y en actividades deportivas. No es que pretenda feminizarlo, el niño termina por imitarlo en maquillaje, tintes, pelucas. Esta concepción de la feminidad hace eco del supremacismo religioso: el discurso católico considera a la mujer como el ser más abyecto de la creación, pues logró seducir al hombre y arrastrarlo fuera del paraíso, al valle de lágrimas,

que según ellos es la tierra. Se entiende que feminizarse, es optar por la abyección.

El registro de los daños que pretende ser esta película corre por múltiples vías. El niño y su seducción; el niño y su mundo de niños; la familia del marido de Pink.

Más que personajes, en *Pink* hay percheros sobrecargados con los consabidos

prejuicios. Se transforman en marionetas sin cohesión ni aliento vital, con un destino de violencia y castigo. Su dios les enviaría el VIH: siendo homosexual, no hay posibilidad sino de infección de VIH. Mientras que, a un personaje heterosexual, abierto a los homosexuales, se le castigará con la feminización de su hijo. (Se supone que lo que viene después es *bullying*, frivolidad, sexo, VIH y muerte). En la mente católica, el destino funciona como maquinaria infalible para el castigo del homosexual. Están exentos políticos y clérigos corruptos a quienes su dios ha protegido con un fuero: no hay que olvidar que México ha dado notables católicos como el “padre” Maciel (al que se le “castigó” con una vida de “reflexión”), amigo del santísimo papa polaco. Sólo que el “padre” Marcial, sin ser femenino, feminizó a sus pupilos.

Es preciso señalar que la cadena Cinépolis, dado el carácter caricaturesco de este libelo fílmico, se negó a proyectar esta cinta en sus salas; sólo se exhibió en Cinemex, donde no tuvo éxito. La cadena de cines más importante de México no considera a *Pink* como cine.²⁴

²⁴ Por otro lado, cuando se integró *Pink* al catálogo de Netflix (en marzo de 2017) se multiplicaron las protestas en su contra. La escritora Eve Gil publicó el 4 de abril de 2017 en su muro de Face la siguiente nota:

Sumamente molesta por la inclusión de la película PINK –cuyos productores son Testigos de Jehová, o alguna de esas denominaciones religiosas que amasan verdaderas fortunas captando adeptos– al repertorio de Netflix... las 28 reseñas que dejaron otros indignados, como yo, son negativas en su totalidad... no conforme con eso, llamé telefónicamente a las oficinas y expuse mi queja

²² Carlos López López, “Razones por las que *Pink* es la mejor peli del año”.

²³ Es como si la violencia contra el afeminado fuera natural; se la merecen por ridículos.

De la misma manera que los cristianos recomendaron la creación de campos de concentración para gays y lesbianas durante el debate del matrimonio universal entre 2009 y 2010, implícitamente la película recomienda el encapsulamiento de los gays: no se vaya a contaminar la familia cristiana de enfermedades, aberraciones y mariconerías. Estos católicos, sin percatarse de ello, transformaron a su cristo en un predicador en áreas asépticas, gayfree, muy diferente del personaje que aparece en los evangelios.

Anteriormente se asesinaba en la calle a golpes, aunque la vida que lleva la Manuela en un burdel era precaria. Treinta años después, se exhibe al gay a través del filtro moral del catolicismo y se le condena a enfermedad, arrepentimiento y muerte.

En *Pink*, el gay no importa; caricaturizándolo quieren dar vida al sacramento del ma-

trimonio que, desde el punto de vista legal, en México carece de valor, desde las leyes dictadas en 1857, las leyes de Reforma, que hicieron de México un país laico.

La actual ley de matrimonio no es reconocida por la Iglesia; correlativamente, el sacramento del matrimonio carece de valor legal en México. Son dos universos diferentes. Con desesperación y suma torpeza, la Iglesia católica pretende revertir esta situación. Quiere volver a poner de rodillas a México ante un príncipe extranjero, ya no austriaco, sino argentino. No sorprende que Osorio Chong, Secretario de Gobernación, respaldado por diversas iglesias, y guiado por ambiciones políticas electoreras, no haga nada contra la estigmatización de la comunidad LGBT, protegida por leyes mexicanas, no por sacramentos dictados en metrópolis invasoras.

Cuatro lunas, 2015

La cinta de Sergio Tovar Velarde se adentra en cuatro relaciones diferentes, cuatro destinos, cuatro generaciones; hay relaciones que se anudan, relaciones que se quiebran, relaciones pasajeras. Es una película ambiciosa en el sentido de que hace un corte social para asomarse a cuatro historias que se tejen.

Llama particularmente la atención, la afirmación de Sergio Tovar en la que señala que: “una obra de arte es como platicar con una persona”. Me detengo en esta declaración porque antes, las obras de gays tenían el sello de una confesión hecha en solitario como *Fabrizio Lupo*, con tono de testamento y un fuerte yo acuso. Algunas obras eran

y mi indignación. Esta película, además de ser deplorable artística y argumentalmente hablando, es un panfleto contra la adopción de niños por parte de parejas gays –que, por cierto, todavía no se ha legalizado, hasta donde sé– y no solo promueve la homofobia, sino también explicaciones pseudocientíficas... se ha demostrado fehacientemente que la homosexualidad no es propia de la especie humana –como señala un “doctor” que aparece en el churro, echando mano a la cantaleta de “Dios hizo al hombre y a la mujer, bla bla bla”– sino que se manifiesta entre casi todas las especies animales... yo tuve una french lesbiana (Frida). Cuando advertí que se arrojaba apasionadamente sobre una perrita que habíamos llevado a casa para que se apareara como su hijo, la llevé con el veterinario y este se atacó de la risa: “También entre los perros se da la homosexualidad, es muy normal, no se asuste”, me dijo. ...y como lo he repetido hasta el cansancio: yo misma soy producto de una familia diversa, y no me “hice” lesbiana.

particularmente provocadoras y tan escandalosas que no se podían publicar como sucedió con la novela *La estatua de sal* de Salvador Novo.²⁵ ¿Quién es el destinatario de *Cuando tejen las arañas, Tres mujeres en la hoguera*? ¿La comunidad LGBT a la que se victimiza (si te mueves, pides o deseas, puedes morir)? ¿O el universo heterosexual a quien se le advierte de las consecuencias de abandonar la heterosexualidad, vida de segregación y muerte sin justicia? Sin pretenderlo, esas películas exhiben el disfuncionamiento del aparato de justicia y la “justicia evangélica”.

Sin duda esta afirmación de Tovar, donde el destinatario está presente, marca un hito importante. Lo importante es que lo gay se ha convertido en un tema de charla, no es confesión que se susurra.

En *Cuatro lunas*, los escenarios del supremachismo son la escuela primaria, la familia, la pareja, las dificultades de un estudiante universitario para asumir una relación con su paisano, Fito, al que conoce desde los ocho años.

Tres de las cuatro relaciones que se relatan en *Cuatro lunas* se anudan en el espacio familiar: Mauricio recibe en su habitación a su primo; Fito se queda dormido en los brazos de su amante, después de contarle la enfermedad y muerte de su padre.

En contraste con el poeta, Joaquín Cobo, que liga en un sauna a un mayate, al que le paga 1,500 pesos (120 dólares) y le escribe un poema que lee en su homenaje.

Las cuatro fases de la luna son las siguientes:

a) Después de un encuentro en un sauna, surge un amor que nunca se va a constituir porque ambos llevan vidas heterosexuales, tienen esposa e hijos (cada uno por su lado), además de que Gilberto se va del país.

b) Entre los niños, Mauricio y su primo surge el odio, los golpes, la denuncia, el balconeo.

c) Entre los estudiantes universitarios nace un noviazgo, una vez que se venció el miedo a ser catalogados como gays.

d) Se disuelve una relación de diez años.

Las cuatro lunas iluminan dificultades de parejas homosexuales en una sociedad supremachista. Tan fuerte es la violencia social que se alza contra el amor homosexual que es el temor y no el amor el que sale victorioso; es el odio feroz el que triunfa en la niñez y toma los tonos más atroces de la denuncia y la golpiza apandillada: porque el machismo siempre se vale de alevosía y ventaja (Eribon *dixit*). El niño que organiza el *bullying* responde ufano: lo golpeamos por puto, porque me tocó. Era preciso agruparse, humillar y aplastar a quien ya estaba solo y en la lona: poco importa que sea su primo, los asuntos se arreglan de la manera que cause el mayor daño posible: a los golpes físicos, sigue la exhibición institucional y familiar. Resulta escalofriante la capacidad de odio que se alienta desde la niñez en una sociedad supremachista en nuestros días. Por ello, el poeta Cobo, nacido en la posguerra, optó por vivir su homosexualidad en el clóset más sigiloso. Escinde, apartando a la familia perfecta, con hija y nietos, de las expectativas de un viejo y un joven que se

²⁵ Antonio Marquet, “4 Lunas de Sergio Tovar”.

encuentran en un baño sauna. Tras un acoso de días, convienen en 1,500 por adelantado por las caricias.

Las fases de la luna son eso: fases. Nada es permanente ni definitivo. Periódicamente el astro se ilumina, decrece, desaparece y se renueva.

En *Cuatro lunas* se produce lo inesperado, como la lectura de un poema a un chichifo que corona la carrera de un poeta (el poema es leído en un homenaje universitario, con la presencia del chulo, un hombre respetable que se prostituye con varones episódicamente para reunirse con su familia). Imposible saber si hubieran preferido el profesor y el sexoservidor ocasional llevar otra vida. Ambos desempeñan las funciones que les tocó (padres, esposos, abuelos) y permanecen en el contexto de sus circunstancias, mientras pasan algunas tardes en el vapor. Se observa un gran aprecio entre los dos, una camaradería, al mismo tiempo que la imposibilidad del establecimiento de una cotidianeidad. Los dos enfrentan problemas económicos. Si el acercamiento entre los varones está modulado por una transacción económica, uno se vende caro; el otro compra con recursos que muy difícilmente obtiene; a partir de allí y de la poesía, se construye agradecimiento y reconocimiento. Esta relación que sólo se dio una vez, deja una huella escritural encriptada, cuyo significado sólo ellos conocen. En ese significado compartido se construye el espacio de la relación. "Amado", "amante" y espectadores conocen "el" significado, mientras que el auditorio "entiende" el poema en otro registro. El supremacismo produce una doble vida

y el clóset que son los límites que impiden una relación homosexual. A pesar de ello, si el contacto epitelial dura minutos, el poema asegura la prolongación de la relación.

Enamorarse del primo, con toda la ingenuidad y espontaneidad con las que un niño se entrega, tiene consecuencias brutales: el *bullying*, la torpeza de las autoridades escolares tiñen la más desgarradora salida del clóset, frente al padre, la madre, la familia y compañeros.

Afeminamiento, relaciones clandestinas, marcan los episodios de la separación de una pareja de profesionistas de clase media que deberán elaborar el duelo de la ruptura en la madurez.

Jóvenes universitarios deberán asumir las consecuencias de vivir en una sociedad supremachista: que ellos mismos se acepten como pareja, y que sus compañeros y familiares también lo hagan. Lo más difícil resulta lo primero.

¿Qué silueta del amor se perfila a la luz de las *Cuatro lunas*? El amante estremece al espectador por su disposición, por su ingenuidad, por estar dispuesto a realizar cualquier cosa. Uno consigue la última versión de un juego de Nintendo para acercarse a su amado, para llevarlo a su habitación; otro quiere pagar mil pesos al chichifo del que se ha enamorado para que le oiga recitar un poema que le dedica durante su homenaje; otro más busca la anuencia del amado para una bitácora que ha diseñado para complacerlo con una actividad diferente, una vez que se ha interesado en otros bigotes. Otro espera durante horas a un amado que lo dejará plantado para evitar introducirlo a

su vida familiar. Poco importa el monto del amor, lo que ofrecen los amantes son nimiedades ante los ojos del amado. A éste le interesa otro tipo de amor, padecer sexo rudo y no las mieles que le ofrece tiernamente su rendido amante; otro tiene la mente en su esposa e hija que viven en el Norte y no en las canas del anciano poeta; otro más no se atrevería a desilusionar a su familia; el niño quizá sólo busque la venganza, brutal, por haber sido derrotado en un juego de Nintendo.

Sin excepción, los amantes se abren totalmente, se la juegan, suplican, incluso se humillan para alguien que tiene la mirada en otros prados muy diversos de lo que estos les ofrecen. Simplemente, amantes y amados están y permanecen en diferente canal. Hagan lo que hagan los amantes, todo resultará vano. Pero los amantes tienen que recorrer todo el sendero, tan sólo para encontrar que era un callejón sin salida: es preciso topar con pared, aunque se trate de un frentazo. La llaga de amor ha de abrirse hondamente. No hay heridas menores ni superficiales. Con todo será la experiencia más rica para amantes y amados. Amar es un sinónimo de equivocarse; de echar toda la carne al asador para alguien que es vegetariano. A pesar de todo, cada uno lo repetiría, sin lugar a dudas.

Evangelio para cucarachas

Javier Lozano Barragán, ministro de Salud del Vaticano, hizo una declaración en Guadalajara, Jalisco: “Hasta a las cucarachas les dieron ahora ya rango de familia porque viven bajo el mismo techo, si vive un gato,

un perro, dos lesbianas y todo, es una familia.” Sin duda, fue una de las incontables muestras de lo que el catolicismo entiende por caridad.

Blattángelus (2009) es un conmovedor documental de 64 minutos en donde se ve a un sacerdote bendecir a una pareja, asistir a la Marcha del Orgullo en la Ciudad de México, exponer su biografía y describir su labor en la Iglesia Metropolitana de la Reconciliación.

Documental realizado con afecto e inteligencia, *Blattángelus* es una celebración de la tolerancia, encarnada en la persona de Jorge, un reverendo sin parangón cuya lucidez y pragmatismo ofrecen cierta calma dentro de la actual tormenta que aqueja a las mentes más conservadoras...²⁶

Jorge Sosa es el pastor que con gran convicción está por una iglesia que no exija al creyente renunciar a la espiritualidad para vivir la sexualidad; ni a la sexualidad para vivir la espiritualidad. Su congregación lleva 25 años, en los que ha predicado la posibilidad de vivir con un dios que no amena a nadie; una iglesia de liberación en donde al creyente le toca asumir la responsabilidad de su propia vida.

Desde la primaria hasta la licenciatura, el Padre Sosa asistió a colegios católicos de hermanos maristas, lasallistas o del Opus Dei. En esas instituciones fue atacado por sus compañeros. A este respecto afirma:

²⁶ Afirma David Miklos, en “Blattángelus: un documental iluminado”.

Los compañeros actuaban por entrenamiento; no fue educación sino adiestramiento. Se les adiestra como animales. No se habla de una educación en donde uno sea respetado por lo que es.

Determinante para el padre Sosa fue una confesión en la iglesia de San Francisco de la Ciudad de México en donde el confesor comenzó a gritarle horrorizado por su homosexualidad de tal manera que los feligreses ya no oían misa sino los gritos histéricos de reprobación de un sacerdote fuera de sus cabales. Cuando Sosa salió de la iglesia, en el mismo atrio se escuchaban los gritos enloquecidos. Tan fuerte humillación, de lapidación a gritos en el confesionario, revela la actitud de una iglesia heteronormativa. Es en esa ocasión que el padre Miguel, con el que Jorge hace un retiro, le dice: “Amar es un don, vívelo con respeto. No te vuelvas a sentir culpable por tu capacidad de amar.”

En su labor pastoral, quiero destacar dos afirmaciones del padre Sosa que revelan el carácter práctico y renovador: dice a los padres que deciden desconocer a sus hijos, que tienen que hacer el duelo de sus ilusiones y aceptar la realidad: es más sano matar los sueños que matar a los hijos.

En su ministerio destaca que, en el ritual para celebrar el matrimonio, el padre Sosa señala que no hay lazo, porque el matrimonio no ata; en su lugar, él pone un manto porque el matrimonio, el amor, protege. En cuanto a la alianza, dice que significa que se tiene a un aliado, con el que se dialoga; el anillo funge como un recordatorio de que no se está solo en la vida, sino que se tiene un aliado.

Observaciones finales

La pantalla es sin duda un campo en el que la comunidad LGBTTTI debe ganar una importante batalla de visibilización. Se trata de un espacio privilegiado de difusión y cambio del nuevo entramado social. Las reformas legislativas, los avances jurídicos son fundamentales, pero son letra muerta cuando no se produce un cambio social, derivado de una transformación de las mentalidades. Las doce películas LGBTTTI sobre las que me detengo revelan una serie de cambios. Estas doce cintas –sin duda– son acciones encaminadas a provocar cambios en las mentalidades sociales.

La pantalla despliega una gran cantidad de maneras de asumir la orientación sexual diferente de la heterosexual. No hay dos personajes siquiera parecidos. Las maneras de ser homosexual han variado de acuerdo no sólo con el espacio en el que se vive, sino también con la edad y con la manera en que la cámara sigue a los protagonistas a lo largo del relato.

Aunque no es grande el número de las películas aquí analizadas, resulta difícil sacar conclusiones de esta somera revisión. ¿Cómo proceder? Quizá señalando algunas de las líneas que pueden observarse.

Por un lado, resulta evidente que, a lo largo de casi medio siglo, la visión conservadora no ha cambiado en sus estrategias para estigmatizar al sujeto diverso. Ni antes ni ahora han logrado construir un sujeto gay o lésbico verosímil. No se ocupan de seres de carne y hueso, sino de marionetas, construidas a partir de prejuicios. Sin embargo, hay diferencias notables en cuanto a la

recepción del público. Si las primeras películas lograron captar la atención del público, aunque fuera por morbo. En la actualidad, el fracaso de *Pink* (2015) fue rotundo. El público se negó a ver la película. Ni siquiera los miembros del Frente pro familia la mencionaron (dado el rápido retiro de la cartelera). Aunque tienen recursos los conservadores, la película no es trascendente. Es un contraejemplo de lo que es el cine.

La comunidad LGBTTTI debe salir del clóset, estar y proyectar en la pantalla. En 2015, fueron filmadas 140 películas mexicanas y 286 millones de espectadores asistieron al cine, aunque sólo el 6 por ciento fue a ver películas mexicanas.²⁷ Sin duda, de ese 6%, la cifra de espectadores elegbeteros mexicanos es aún más reducida.

En la persecución al homosexual, intervienen muchos factores. Hay una diversidad de formas de violencia, desde el silencio y el apartarse de él, como estigmatización, los golpes y el asesinato masivo, como se vio en la discoteca Pulse, club de Orlando, el 13 de junio de 2016: si es en la familia o fuera de la familia, si es en la escuela o en el grupo, aunque sea como marginal que pertenece. También intervienen otros factores como las figuras de autoridad a las que se apela: si es

el padre, el profesor, las autoridades escolares; si son los compañeros; o si es su pareja (*Bramadero* de Julián Hernández). Generalmente al homosexual se le persigue por ser ajeno a la comunidad (*Quemar las naves*, *El lugar sin límites*), o por las circunstancias socioeconómicas de sus padres (*Quebranto*), o porque la madre es trabajadora sexual. Con la muerte o la expulsión del sujeto diverso, el sistema gaycida reacciona inmediata y eficientemente.

Como se ha podido apreciar en este breve recorrido, el sujeto gay ylésbico, más que presentado, fue exhibido (*Donde tejen las arañas*, *El lugar sin límites*, *Dos mujeres en la hoguera*, *Pink*). Más que proyectado en la pantalla, fue balconeo. Si antes fue invisibilizado, la situación contraria, el proceso de visibilización, ha sido cruel, una verdadera lapidación. De alguna manera, todos podemos ser la Manuela, perseguida en medio de la noche sin quien le preste ayuda (para la policía, el sujeto diverso no es sino puto, al que desvalija: cf. *Las Púberes canéforas* de José Joaquín Blanco; “No más no me quiten lo poquito que traigo” de Eduardo Antonio Parra).

En este largo proceso, es necesario distinguir dos puntos de vista de la cámara. La visión desde dentro; la visión desde fuera. Cuando el punto de vista es heterodiegético y cuando es homodiegético: es decir cuando es un gay que habla de gays; cuando es un heterosexual que observa a gays. (El cinelésbico mexicano está a la espera de sus Adelitas—*La vie d’Adèle* (2013) de Abdellatif Kechiche— y de sus *Juncos salvajes*).

Cada una de las películas de este recorrido posee una gran fuerza. Imposible ter-

²⁷ Carlos Bonfil, “Cine mexicano: la gran ilusión”. Bonfil señala que “las cifras son elocuentes: el cine hollywoodense atrae 84 por ciento de la asistencia; el europeo 8 por ciento, y el resto de países 2 por ciento, quedando México con una reducida cuota de 6 por ciento. Muchos de los estrenos nacionales de calidad terminan o inician su corrida en los cineclubes y en especial en la Cineteca Nacional, donde logran permanecer hasta ocho semanas, algo totalmente impensable en las salas comerciales.”

minar de ver *El lugar sin límites* sin resentir horror, sin quedar deslumbrado por un personaje como la Manuela: profundamente entrañable que construye relaciones hondas con su hija, con su amiga y *partenaire* sexual por una noche, con los habitantes de El Olivo. Imposible observar la trayectoria del Padre Sosa en el documental *Blattángelus* sin apreciar su notable inteligencia para fundar una iglesia (para cucarachas), con rituales nuevos, resignificando tanto el matrimonio como sus emblemas. Su biografía, aportación y puntos de vista deben ser pensados y eventualmente asumidos por aquellos gays y lesbianas creyentes.

Referencias

- Bonfil, Carlos, "Cine mexicano: la gran ilusión", en *Homozapping*, 29 de mayo de 2016. Disponible en <<http://homozapping.com.mx/2016/05/cine-mexicano-la-gran-ilusion/>> [fecha de consulta: 6/06/2016].
- Cinegaygratis, "Quemar las naves", (s.f.). Disponible en <<http://cinegaygratis.blogspot.mx/2015/06/quemar-las-naves.html>> [fecha de consulta: 25/06/2016].
- Cinegayonline, "Peyote 2013", (s.f.). Disponible en <<http://www.cinegayonline.org/2014/02/peyote.html>> [fecha de consulta: 25/06/2016].
- EFE, "Los rostros de la homofobia en México: suman más de mil asesinatos desde 1995", en *Sin embargo*, 17 de mayo de 2016. Disponible en <<http://www.sinembargo.mx/17-05-2016/1661527>> [fecha de consulta: 30/06/2016].
- El cielo dividido* [blog en internet], <<http://elcielodivido.blogspot.mx/>> [fecha de consulta: 31/03/2017].
- Gutiérrez, Vicente, "La polémica detrás de la película Pink", en *El Economista*, 6 de marzo de 2016. Disponible en: <<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2016/03/06/polemica-detras-pelicula-pink>> [fecha de consulta: 30/06/2017].
- López López Carlos, "Razones por las que Pink es la mejor peli del año", en *Chilango*, 1 de marzo de 2016. Disponible en <<http://www.chilango.com/general/nota/2016/03/01/razones-por-las-que-pink-es-la-mejor-peli-del-ano>> [fecha de consulta: 24/05/2016].
- Marquet, Antonio, "Repensar a Doña Herlinda y su hijo", en *Notiese*, 4 de junio de 2016. Disponible en <http://www.notiese.org/notiese.php?ctn_id=8801> [fecha de consulta: 05/07/2016].
- , "Entrevista con José Pescina, protagonista de Carmin Tropical", en *Homozapping*, 28 de mayo de 2016. Disponible en <<http://homozapping.com.mx/2016/05/entrevista-con-jose-pescina-protagonista-de-carmin-tropical/>> [fecha de consulta: 20/06/2016].
- , "Matrimonio universal: La causa contra la proposición 8", en *Homozapping*, 21 de mayo de 2016. Disponible en <<http://homozapping.com.mx/2016/05/matrimonio-universal-la-causa-contra-la-proposicion-8/#sthash.24oOEVS.dpuf>> [fecha de consulta: 20/06/2016].
- , "Brokeback Mountain, ópera de Charles Wourinen en el 10º Festival de cine gay del Museo del Chopo", en *Homozapping*, 29 de abril de 2016. Disponible en <<http://homozapping.com.mx/2016/04/brokeback-mountain-opera-de-charles-wourinen-%E2%80%A8en-el-10o-festival-de-cine-gay-del-museo-del-chopo/>> [fecha de consulta: 20/06/2016].

- _____, "4 Lunas de Sergio Tovar", en *Mester de jotería. Cultura de la nación queer desde la Ciudad de México por Antonio Marquet*, 12 de febrero de 2015. Disponible en <<http://mesterdejoteria.blogspot.mx/2015/02/4-lunas-de-sergio-tovar.html?zx=ddd7e0a2cdf9fa4b>> [fecha de consulta: 22/05/2016].
- Miklos, David, "Blattángelus: Un documental iluminado", en *Nexos*, 1 de octubre de 2010. Disponible en <<http://www.nexos.com.mx/?p=13962>> [fecha de consulta: 22/06/2016].
- Rodriguez, Antoine, "El joto decente se casa: normas y margen en Doña Herlinda y su hijo de Jaime Humberto Hermosillo (México, 1985)", (s.f.), en <<http://www.razonypalabra.org.mx/antteriores/n46/arodriguez.html>> [fecha de consulta: 20/05/2016].
- Santana, Araceli, *Blatangelus* [Documental sobre Jorge Sosa de la Iglesia de la Reconciliación], México, 2009, en *Filmin latino*. Disponible en <<https://www.filminlatino.mx/pelicula/blatangelus>> [fecha de consulta: 30/06/2016].

La mirada *queer* en Puig: *El beso de la mujer araña*

GUILLERMO SOLER-QUÍLEZ | UNIVERSIDAD DE ALICANTE, ESPAÑA

Resumen

La teoría *queer* nace como una nueva manera de entender la noción de género y de identidad. Autoras como Judit Butler ponen en evidencia la dominación del sistema heteropatriarcal que impera en toda la sociedad. En relación con este cuestionamiento político y social, se puede realizar un acercamiento a la obra del argentino Manuel Puig, especialmente a su famosa novela *El beso de la mujer araña*. En esta obra se pone en evidencia el cuestionamiento de las identidades afectivo-sexuales y de género, con Molina un homosexual o transgénero y Valentín un heterosexual cuyo encuentro y relación apuntan hacia nuevas maneras de entender los discursos de género e identidad.

Abstract

The queer theory was born as a new way of understanding the notion of gender and identity. Authors such as Judit Butler highlight the dominance of the heteropatriarchal system that reigns throughout society. In relation to this political and social questioning, you can make an approach to the work of the Argentine Manuel Puig, especially his famous novel *El beso de la mujer araña*. In this work, the questioning of the affective-sexual and gender identities is revealed, with Molina a homosexual or transgender and Valentín a heterosexual whose encounter and relationship point to new ways of understanding the discourses of gender and identity.

Palabras clave: Manuel Puig, queer, identidad afectivo-sexual, identidad de género, gay.

Key words: queer, affective-sexual identity, gender identity, gay.

Para citar este artículo: Soler-Quílez, Guillermo, “La mirada *queer* en Puig: el beso de la mujer araña”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 73-80.

Manuel Puig, novelista ubicado en un lugar de la enunciación homosexual, es la marca evidente de un corte con una época de exclusividad masculinista en la tradición literaria argentina: de Borges a Cortázar o Arlt. Sin embargo, los textos de Puig no entran exclusivamente en la esfera del camp, según señala Amícola,¹ gracias a la cautela del autor por no entrar en el gueto; en su programa hay una declaración completa de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. Puig tiende a reformular la pregunta por la identidad, esencial en estos tiempos. En *El beso de la mujer araña* la homosexualidad no es un problema sin resolver, sino que se presenta como una realidad presente y aun deseable.

*El género en disputa...*² de Judith Butler abre un nuevo camino en el discurso feminista, una nueva vía de pensamiento que cuestionará la noción de género, entendida bajo un prisma social que se replantea las mismas nociones de masculinidad y feminidad. La teoría *queer* queda cimentada en unas prácticas discursivas que permiten ejemplificar y justificar sus planteamientos; en este sentido, la obra de Manuel Puig *El beso de la mujer araña* se erige como un perfecto modelo, donde no sólo se transgrede la noción de género social o sexual, a través de sus personajes principales, Valentín y Molina, sino que también se desestabiliza la noción misma de género discursivo, práctica habitual y constante en la producción del argentino homosexual más internacional. La identidad fija e inamovible —el rol masculino— se erige como el único poseedor del discurso; define al hombre a través del lenguaje como superior, fuerte, viril, dominador, penetrador. Tal idea cultural del varón se opone a la de la mujer, construida a partir de la debilidad, la sumisión, la pasividad, el temor y su condición de penetrable. El discurso heterosexual se cimienta en la negación de la mujer, del otro sexo que es agujero, vacío, nada; discurso que rechaza también la homosexualidad por esta misma condición. El sociólogo Ricardo Llamas, en su *Teoría torcida...*³ nos describe esta sociedad heterosexista donde el sexo se impone como vestidura de los cuerpos, como su identidad; la posesión y uso

¹ José Amícola, *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*.

² Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*.

³ Ricardo Llamas, *Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*.

del pene, la capacidad de penetración física o simbólica, constituyen la esencia del discurso masculino, médico y jurídico. Martínez Expósito⁴ justifica el vocablo *queer* en tanto que palabra de difícil traducción, frente a la traducción de Llamas.

A lo largo de los siglos, el sistema patriarcal se va desmoronando. Nietzsche proclama a finales del siglo XIX la muerte de Dios y el discurso médico se erige como poseedor de la verdad. Freud renueva el pensamiento occidental: el sexo o la parte inconsciente de cada individuo (es algo oculto, tapado) adquiere valor y significado en la identidad de cada uno: un intento de salvar al hombre de la profunda crisis en la que está inmerso. Pero las grietas continúan, como la homosexualidad o el continente negro que es la mujer. Al surgir el psicoanálisis, el confesionario religioso se cambia por el diván en la consulta. Confesiones que —como apunta Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad*— son ejercicios de poder para obtener discursos que den nombre a diferentes tipos de sexualidad, a diferentes especies sexuales. Para el filósofo francés, la sexualidad es una construcción histórica y cultural inventada por el poder (que es masculino, hombre).

El beso de la mujer araña es una grieta de este sistema marcado. Se plantea como un juego que intenta romper con las estructuras fijas y trazadas por el discurso patriarcal; un juego de roles, de identidades, de discursos, de leyes. Manuel Puig cuestiona, a través de su novela, el poder del lenguaje

como principio estructurador del mundo. Lo hace desde la estructura de la novela, en la que el predominio del diálogo es absoluto, lo que la sitúa en los límites del género dramático. Sus notas al pie de página, los monólogos interiores en cursiva, el seguimiento de Molina tras la salida de la cárcel, o las descripciones fílmicas, disminuyen el acercamiento al discurso teatral. No obstante, si entendemos el género literario como la identidad de los textos, la obra de Puig desestabiliza la identidad fija de novela.

El espacio donde se desarrolla la acción es una prisión, en una sociedad opresora, gobernada por el poder militar de la Argentina de los años setenta. Para Patricia D. Beckford⁵, la violencia, la tensión, el miedo y el terror aparecen y reaparecen en la producción de Puig como secuencias narrativas del estado de conciencia sobre una situación social y política que implica una reflexión en torno a la libertad y a la privación de la misma. De este modo, los participantes son dos hombres encarcelados que —en un proceso de conocimiento personal, íntimo y mutuo— terminan manteniendo relaciones (homo)sexuales.

Una nueva vía de lectura se abre a través de las notas al pie de página, breves ensayos que resumen los diferentes discursos oficiales en torno a la homosexualidad; material compilado desde el psicoanálisis, la historia, la sociología... Roberto Echavarrén⁶ señala que las notas introducen el debate que mantenían los movimientos de liberación sexual

⁴ Alfredo Martínez Expósito, "Desplazamiento semántico y escenificación: dos aspectos semióticos de la identidad sexual".

⁵ Patricia D. Beckford, *La realidad novelística de Manuel Puig*.

⁶ Roberto Echavarrén, *El arte andrógino*.

en torno al homoerotismo, a finales de los 60 y principios de los 70. Un debate cuya finalidad radica en delimitar y definir qué es y qué no es la homosexualidad. Irónicamente, el desjugar de Manuel Puig consiste en difuminar, y en cuestionar una identidad o entidad gay, partiendo de las definiciones clínicas, médicas y psicológicas.

Al inicio de la lectura se presenta a dos personajes aparentemente antagonicos: por un lado, al preso político, el guerrillero Valentín, masculino, y por otro, al corruptor de menores, la loca Molina, femenino. El discurso de Valentín se sitúa al margen de la sociedad, el hijo que se vuelve contra las leyes del padre y del sistema, y que, por eso, es encarcelado. Se trata de un hombre que vive para la revolución, la transformación y mejora de la sociedad, sacrificando, incluso, su vida personal e íntima. A pesar de su resistencia al sistema, su discurso sigue siendo el masculino. Apoyándose en la ciencia, en el poder, intenta entender a su compañero de celda del mismo modo que analiza las películas que éste le narra, desde el discurso médico. Cuando Molina le narra el primer filme, en el que una muchacha llamada Irena se transforma en pantera, Valentín afirma: "Bueno, yo creo que ella es frígida, que tiene miedo al hombre, o tiene una idea del sexo muy violenta, y por eso se inventa cosas."⁷

La comprensión y la solidaridad por vivir en la misma condición de presos, así como el debilitamiento físico y psíquico causado por el veneno de la comida, conducen a Valentín hasta las redes de la araña, en el

discurso robado de su compañero de celda. Tal discurso sitúa a Molina en la periferia de la sociedad, como marginado.

Al mismo tiempo, la complejidad del personaje aumenta al encontrarse también en el entre (¿homosexual, transgénero?). Llega a afirmar que: "Hay otros [hombres] que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mu-jer. Esos jueguitos no nos gustan, ésas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres."⁸ Homosexual o transgénero, sin discurso propio, se proclama o autodenomina mu-jer. Un nuevo juego nos plantea Puig, una palabra con las sílabas separadas por un guión, el significante cambia su forma, para ampliar su significado, en este lenguaje masculino; una nueva forma de expresión gráfica que recuerda de nuevo a Butler en su cuestionamiento del género. El referente de mujer ¿es el mismo? Aparecen nuevas voces, carentes de discurso personal, que se identifican con las ideas preconcebidas por el hombre acerca del ser mujer: débil, sumisa, pasiva... Molina, que se siente mujer, en un momento llega a afirmar refiriéndose a sí mismo, "Nada, esta mujer está jodida."⁹ Molina, se construye a través de su cuerpo sometido y abnegado, él es mujer porque —como afirma: "...No gozo más que así"¹⁰, es decir, siendo penetrado; por tanto, un hombre con una realización sexual pasiva se convierte en mujer, por eso habla en femenino o se enamora de varones heterosexuales.

⁸ *Ibid.*, pp. 184-185.

⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰ *Ibid.*, p. 219.

⁷ Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, p. 23.

Para Pierre Bourdieu, la dominación del varón heterosexual construye una violencia simbólica en la que el homosexual queda en un lugar de inferioridad. Dentro de sus isotopías binarias, se opone lo masculino y lo femenino, lo impenetrable frente a aquello penetrable, sólo entendido bajo el prisma de la sexualidad de Foucault; la penetración entra en la esfera de la dominación.

Se pone en evidencia, de nuevo, el cuestionamiento de la identidad, porque la mu-jer –que es Molina– es un cúmulo de estereotipos femeninos hilvanados bajo la mirada masculina del hombre. Construye una hipérbole de la mujer partiendo de los personajes femeninos, sumisos, débiles, pasivos que pasan por el filtro de las pantallas hollywoodiense y mexicana, o sea, de las protagonistas de las películas que narra para amenizar las noches a su compañero de celda; discurso que –finalmente– atraerá al guerrillero. Molina es Irena, la mujer pantera, así como la sirvienta que aspira a convertirse en compañera del señor, o la recién casada en la película de zombies. Al principio de la novela se presenta a sí mismo como una gran señora burguesa y, al mismo tiempo, como la Carmen de Bizet; también se autocalifica como una *loca* (adjetivo que igualmente tiene su origen en el discurso médico, en el poder). En uno de sus últimos escritos, Roberto Echavarren le dedica unas palabras:

La figura de la “loca”, en el contexto rioplatense, está representada por Molina, [...] Molina corresponde a una estructura más antigua, in-crustada en otras décadas, la del gay que habla en femenino, que se refiere a sí mismo como si

fuera una mujer, el gay “clásico” y trágico, destinado a enamorarse de un hombre “verdadero”, un heterosexual quien, dado que prefiere “de verdad” a las mujeres, no podrá amar a la loca, sino que la utiliza.¹¹

El hombre verdadero realmente utiliza a Molina para sus fines políticos cuando éste sale de la prisión. Parece que el tópico se consolida, se perpetúa; sin embargo, Valentin, al final de la novela, en sus delirios, sueña y fantasea con un ser al que ama, la mujer-araña, que lo cuida y lo alimenta, la mujer que es Molina.

Para Kosofsky,¹² otra de las voces fundadoras de la teoría *queer*, los binomios homo/hetero u hombre/mujer se basan en parámetros ficticios, en una imposición del heteropatriarcado que oprime al otro, que existe y se construye en torno al otro; la existencia, el ser, la evolución, el movimiento, el reposo, la persona propia y la otra, funciones vitales para constituirse como sujeto. Se entiende la noción de ser, la identidad, como un estado continuo, en movimiento o reposo, cambiante; un ser –como apunta el psicoanálisis– que necesita del otro para construirse, para huir del narcisismo primigenio y adquirir el lenguaje, la ley, la cultura. En *El beso...* aparecen sujetos que, estrictamente, no cumplen todos los rasgos identitarios del ser hombre o del ser mujer, poniendo en evidencia –por tanto– que se trata de conceptos sociales, ambiguos, y no cerrados o excluyentes.

¹¹ Roberto Echavarren, *El arte andrógino*, p. 53.

¹² Eve Kosofsky, *Epistemología del armario*.

Molina y Valentín son sujetos marginales que deben escapar a un lugar apartado y excluido de esas leyes que los reprimen y condenan. Puig, igual que Jean Genet, prefiere situar la acción en un espacio contradictorio: sus personajes encuentran la belleza, el amor (lugar de realización, de enunciación) en una cárcel, privados de libertad. Los presos argentinos encuentran una libertad que se gesta a partir del lenguaje, y que llega a sus cotas más altas a través del silencio y del contacto con los cuerpos, al igual que en la poesía de Walt Whitman.

Los prisioneros viven enjaulados en una celda, privados de libertad por el poder, discurso jurídico con el que ambos entroncan. Los personajes se reconstruyen en referencia al otro, a través de un original estadio del espejo. Se forma una nueva sociedad –de dos–, que pasa por un nuevo desjuogo: por la construcción de un Edipo diferente. En su celda se transgrede la noción de libertad, se construye un mundo alternativo, diferente, que las leyes del lenguaje no alcanzan a describir, ni siquiera para Molina que confiesa: “Y es que cuando me quedo solo en la cama ya tampoco soy vos, soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer, pero se siente [...] fuera de peligro.”¹³

El silencio es el soporte del lenguaje; cuando éste se vuelve inútil, el silencio es expresión, comunicación; por eso, Valentín pide silencio a Molina cuando mantienen relaciones sexuales; las cuales quedan selladas en el momento del beso, unión oral y corporal.

Molina se constituye, desde el principio, como transmisor del lenguaje, narrando cada una de las películas, noche tras noche. Pero cuando la corrupción del exterior (el veneno en la comida) entra dentro de esta nueva pseudo-sociedad, Molina cuida, protege y limpia a un debilitado Valentín. Finalmente, Molina comparte la comida que le traen (supuestamente a cambio de extraer información a Valentín) y se convierte en el portador del alimento. El personaje que, en principio, parecía más débil, se fortalece: se transforma en una madre que cuidada de su hijo en los primeros años, al que enseña el lenguaje, al que limpia, al que alimenta; una madre protectora como la que él tiene; una madre de la que nunca se llegó a separar, que antepone la vida de ella a la suya propia, actuando contra natura. Su madre es –además– el único referente femenino real de Molina, porque la maternidad no es una invención del hombre, mientras sí lo son los constructos femeninos creados por Hollywood.

Por su parte, Valentín se convierte en el hijo que desea poseer a la madre. Molina es madre y, por tanto, objeto de deseo, ya no se construye partiendo de la mirada ficticia, fílmica, sino a través de una mirada real, la del hijo que es Valentín. Es un proceso diferente, alternativo; por eso, tras el encuentro sexual y amoroso (unión perfecta, la madre-fálica), de la separación sólo puede surgir en la madre-Molina el deseo de morir:

Cada vez que has venido a mi cama... después... quisiera no despertarme más una vez que me duermo. Claro que me da pena por mamá, que se quedaría sola... pero si fuera por mí, no me que-

¹³ Manuel Puig, *op. cit.*, p. 212.

ría despertar nunca más. Pero no es una cosa que se me pasa por la cabeza no más, de veras lo único que pido es morirme.¹⁴

Como un juego, como si de un deseo se tratase, Molina muere al final de la novela, cual heroína de su propia película: por la causa de su hombre, o motivado por la fusión con su otro.

Mientras Molina se alza como la madre simbólica de la nueva sociedad, rol femenino claramente constituido, Valentín es el encargado de desestabilizar ese mundo externo a su celda, a partir del cual su compañero había construido una identidad falsa, una farsa, un juego.

Valentín es un hombre, un preso político que está en contra del sistema, está por fuera de las leyes, excluido por defender un pensamiento igualitario y socialista:

Quien no actúa políticamente es porque tiene un falso concepto de la responsabilidad. Ante todo, mi responsabilidad es que no siga muriendo gente de hambre, y por eso voy a luchar.¹⁵

Para él, no existen diferencias entre hombres y mujeres, su definición de hombre pasa por: "No permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal."¹⁶ Además, Valentín es un hombre ateo (aunque no convencido, pues en los momentos más críticos se encomienda a Dios) y culto: ha estudiado arquitectura y tiene conocimientos de arte; no responde

¹⁴ *Ibid.*, p. 213.

¹⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

al prototipo de hombre. Conforme pasan los días y el preso político se debilita por el veneno, confiesa atormentado que es igual que el resto de los hombres, que en el fondo le gusta el tipo de mujer burguesa, lo que consolida su rol masculino.

La tortura produce un debilitamiento que reduce a Valentín, que lo vuelve indefenso, como un recién nacido. El dolor que siente se intensifica en la lectura (a través del monólogo interior, marcado por la cursiva) de su pensamiento torturado. El dolor del soma inscrito en la psique nos llega disgregado, disuelto, por partes... un pensamiento esquizoide, incluso irracional:

El cráneo de vidrio, también todo el cuerpo de vidrio, fácil de romper un muñeco de vidrio, pedazos de vidrio filosos y fríos en la noche fría, la noche húmeda, gangrena en las manos tajeadas por el puñetazo.¹⁷

El discurso interior de Molina, al contrario que el de su compañero, siempre resulta más coherente. Este personaje es el poseedor del lenguaje, y tiene un gran dominio del mismo. Lo utiliza cuando, herido por los comentarios de Valentín, se cuenta una película a sí mismo; también durante el proceso de curación del enfermo. Molina, en su fantasía, se dibuja como una enfermera paciente y temerosa: "La pobre enfermera, no tiene suerte, le dan el enfermo más grave y no sabe qué hacer para que esa noche no muera o la mate, más fuerte que nunca el peligro al contagio."¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, p. 161.

¹⁸ *Ibid.*, p. 158.

Una vez Molina ha salido de esa nueva y pequeña sociedad, de la cárcel, ha sido asesinado. Valentín no tiene esa suerte, lo espera la peor de las torturas: sin comer, sin poder hablar, con quemaduras por todo el cuerpo, las más intensas en los genitales. Valentín ya no controla su cuerpo, pero, desde el inconsciente, nos llega su último sueño. Un nuevo juego dialéctico: aparece una nativa y su amada Marta, como interlocutora, como oyente. De las olas del mar, a la orilla de la playa y en la selva amazónica, encuentra a la mujer-araña que es Molina, que lo alimenta, que lo cobija y al que, finalmente, confiesa llevar dentro de sí: "Que vivo adentro de tu pensamiento y así te voy a acompañar siempre, nunca vas a estar solo."¹⁹ Valentín, al final, reconoce querer a Molina: el círculo, el juego, se cierra con amor.

La identidad de ambos personajes no se dibuja como prototipo de hombre establecido por la sociedad, se construyen desde la periferia del sistema, motivo por el cual han sido encarcelados. El juego parte de la periferia y la prisión para formar un nuevo concepto de libertad y de sujeto. Antes de salir del presidio, Molina llega a afirmar: "Yo quiero quedarme con vos. Ahora lo único que quiero es quedarme con vos."²⁰

La genealogía de Foucault vendría a exponer las opciones binarias como construcciones posibles de variación. Se lanza al centro de interés el papel del cuerpo en el que se inscriben con dolor las marcas de género. El género es, en efecto, una marca que asume el cuerpo diferencialmente sexuado pe-

ro siempre es marca relacional: asegura la identidad y solidifica todo lo que hay de discontinuo e incoherente en el individuo. Con Puig, surgen nuevas subjetividades femeninas, es decir, mu-je-res que médicamente son hombres, o nuevas subjetividades masculinas, hombres rudos y guerrilleros que mantienen relaciones con otros hombres. Se trata de un cuestionamiento de los géneros que supone una ejemplificación literaria de los planteamientos de la teoría *queer*.

Bibliografía

- Amicola, José, *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Beckford, Patricia Debor, *La realidad novelística de Manuel Puig*, Madrid, Vervuert, 1997.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Butler, Judith, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
- Echevarren, Roberto, *El arte andrógino*, Buenos Aires, Colihue, 1997.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, vol 1, México, Siglo XXI, 2001.
- KosofskySedwick, Eve, *Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998.
- Llamas, Ricardo, *Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- Martínez Expósito, Alfredo, "Desplazamiento semántico y escenificación: dos aspectos semióticos de la identidad sexual", en *Reverso*, 2 (2000), pp. 19-34.
- Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Madrid, Planeta, 2001.

¹⁹ *Ibid.*, p. 254.

²⁰ *Ibid.*, p. 229.

Doña Pito: el árbol comadre

ANTONIO DURÁN RUIZ Y ANAHÍ ARISMENDI RUIZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE CHIAPAS

Resumen

Este trabajo presenta el relato de cuatro mujeres habitantes de Simojovel, Chiapas, quienes establecieron comadrazgo con el árbol de pito a fin de que por su influencia sanaran sus hijos de enfermedades de la piel. En esa región existe la costumbre de realizar ceremonias para garantizar el comadrazgo con "Doña Pito", que es como le llaman al *Erythrina corallodendron* –conocido en Chiapas como *árbol de pito*, *pitillo*, *tzité*, *colorín*, *ukun*. Estos comadrazgos evidencian la ancestral relación espiritual entre el hombre y la naturaleza.

Abstract

This work presents the story of four women from Simojovel, Chiapas, who established comadrazgo with the pito tree in order that by their influence they would heal their children of diseases of the skin. In that region there are the custom of performing ceremonies to guarantee the comadrazgo with "Doña Pito", as call the *Erythrina corallodendron*, which in the state of Chiapas is known as *pito*, *pitillo*, *tzité*, *colorín*, *ukun*; These comadrazgos evidence the ancestral spiritual relationship between man and nature.

Palabras clave: árbol sagrado, curación, espiritualidad, Simojovel, comadrazgo.

Keys words: secret tree, healing, spirituality, Simojovel, comadrazgo.

Para citar este artículo: Durán Ruiz, Antonio y Anahí Arismendi Ruiz, "Doña Pito: el árbol comadre", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 81-94.

Simojovel es un municipio asentado en las montañas del norte de Chiapas, de clima cálido subhúmedo; sus ríos son Cuculhó, Jolhó, San Pedro y Portugal; al unirse forman el río Almandro; su población es de treinta y dos mil habitantes, aproximadamente, de la cual más de veintidós mil pertenecen a las etnias mayas tzotzil y tzeltal; también hay presencia de zoques, descendientes de los que conformaron la cultura olmeca. La principal actividad económica radica en los cultivos de café, maíz, frijol y plátano; se produce ganado porcino, bovino, equino, aves de corral, miel y trabajos artesanales de tallado y pulido de madera y ámbar. En la época prehispánica, el comercio y la tributación de esta resina fósil fue significativa en las relaciones que los habitantes de esa zona establecieron con los mexicas y chiapanecas.

En el *Diccionario enciclopédico de Chiapas*¹ se lee que, entre 1549 y 1580, al ser destruido el pueblo de Amaité, que era sujeto a Zinacantán, ochenta y seis de esas familias fundaron Simojovel; en 1620 apareció con el nombre de San Bartolomé y San Antonio Simojovel; la cabecera fue destruida por los sublevados tzeltales en 1712; al reconstruirse, cambiaron el lugar de asentamiento; en abril de 1831, un incendio acabó con la mayor parte del pueblo; en 1858, los partidos de Chilón y Simojovel, con los pueblos que les correspondían, integraron el nuevo departamento de Chilón con la cabecera en la villa del mismo nombre; en 1898 se creó el fundo legal de Simojovel;

se le confirió la categoría de ciudad con el nombre de Simojovel de Allende, y cabecera del departamento del mismo nombre, el 28 de octubre de 1912.

Ana Bella Pérez Castro² afirma que los misioneros reunieron a quienes vivían en asentamientos dispersos de los valles cercanos, a fin de facilitar la exacción del tributo, y formaron: Simojovel, con sus parcialidades San Bartolomé y San Antonio; Asunción Huitiupán, con sus parcialidades Siguatepeque, Guastepango y Oleta; así como San Pedro Huitiupán, San Andrés Huitiupán y Santa Catalina Huitiupán. De acuerdo con Pérez Castro, los tzotziles de Simojovel cuentan que:

los primeros habitantes de la región vinieron del alto Usumacinta buscando el lugar prometido que se caracterizaba por tener una pochota con 13 ramas, llegaron el 13 de junio de 1613, por eso el santo patrono fue san Antonio.

Esta ceiba plantada en el centro del poblado representaba el poder y los dominios indios porque guardaba su linaje en sus raíces, pero fue arrancada en la década de 1870 a fin de suprimir este símbolo de poder indígena como sanción por la participación de sus etnias en la lucha que encabezaron Pedro Díaz Cuzcat y Galindo (llamado el San Mateo-Salvador).

Este es un mundo, como dice Pérez Castro, "poblado con seres sobrenaturales, con infinidad de dueños de los cerros, de

¹ *Diccionario enciclopédico de Chiapas*, p. 53.

² Ana Bella Pérez Castro, "Bajo el símbolo de la ceiba...", p. 303.

la lluvia, de los animales”³; ahí, los santos patronos han respaldado y avivado rebeliones, o se han expresado a través de cajitas parlantes.

Sonia Toledo Tello⁴ dice que al finalizar el siglo XIX Simojovel se erigió en una de las regiones productoras de café de la entidad. El cultivo de esta planta modificó profundamente un espacio que hasta entonces había permanecido habitado casi exclusivamente por población indígena hablante de tzotzil y, en menor medida, por tzeltales y zoques; debido a la riqueza del café, parte importante de las tierras nacionales y las pertenecientes a los pueblos indígenas pasaron a manos de “mestizos” originarios de San Cristóbal de Las Casas y de Comitán, que se asentaron en la región agroexportadora. Desde entonces hasta los primeros años de la década de 1980, la población indígena quedó incorporada al sistema de fincas bajo distintas modalidades: acasillada, baldía o jornalera; durante varias décadas prevaleció el peonaje por deudas como método para asegurar la mano de obra requerida por las empresas cafetaleras, tabacaleras y ganaderas.

Simojovel y Huitiupán son pueblos donde se han generado realidades atroces; ahí también fulgura lo maravilloso; Huitiupán carga con la maldición lanzada por una temible bruja de que desaparecerá algún día bajo las aguas del río Catarinas; en Simojovel apareció, en 1712, un profeta a quien una virgen “había escogido como portavoz de sus deseos”; el pueblo también fue de-

vastado por los seguidores de la Virgen de Cancuc en este mismo año por no unirse a la rebelión, que sufrió, entre otras desgracias, epidemias: de cólera en 1778, y de viruela en 1910.

Para llegar a Simojovel de Allende partiendo de Tuxtla Gutiérrez, la capital del estado, se emplean alrededor de tres horas en coche a través de una carretera estrecha, generalmente húmeda y neblinosa, dañada por frecuentes deslaves y flanqueada por abismos; se pasa por los pueblos de Ixtapa, Soyoló, Bochil y El Bosque. Simojovel es la principal zona de producción de ámbar en México. A diez minutos está Huitiupán con su antigua y frondosa ceiba en el centro del pueblo, alrededor de la cual danzan en febrero los enigmáticos *Chuchinas*, niños considerados sagrados que para el ritual dancístico son untados de greda y hollín. Estos cinco pueblos cuentan con amplia presencia de indígenas mayas.

El ámbar se localiza también en El Bosque, Huitiupán, Totolapa, Pantelhó, Ocosingo y San Andrés Duraznal, aunque su mayor explotación se ha concentrado en Simojovel. En las inmediaciones de Huitiupán se hallan también las crestas del cerro Itzantún, donde se ocultan los vestigios arqueológicos de una población olmeca que, según Ludwig Beutelespacher⁵, se asentó ahí durante los periodos formativo y clásico.

En esa región ha existido la costumbre de realizar ceremonias para garantizar el comadrazgo con “Doña Pito”, que es como le llama la señora Mercedes Morales Vázquez

³ *Ibid.*, p. 305.

⁴ Sonia Toledo Tello, *Fincas, poder y cultura en Simojovel, Chiapas*, pp. 11-12.

⁵ *Exploraciones arqueológicas en Itzantún, Chiapas*, p. 69.

al *Erythrina corallodendron* –conocido en Chiapas con los nombres de *árbol de pito*, *pitillo*, *tzité*, *colorín*, *ukun*– de quien fue comadre por el año de 1975.

El 13 de abril de 2017, realizamos una entrevista con cuatro mujeres de Simojovel; para que la conversación se llevara a cabo –ya que los informantes pertenecen a una sociedad reservada en cuanto a la comunicación sobre su visión del mundo, sobre todo cuando el interlocutor es foráneo– fue muy importante la intervención de la joven Anahí Arismendi Ruiz, originaria de Simojovel, quien actualmente radica en Tuxtla Gutiérrez, y estudia la Licenciatura en Danza de la Universidad Autónoma de Chiapas, nieta de la señora Mercedes Morales Vázquez, hija de Mercedes Ruiz Morales y amiga de Ramona Hernández Hernández y Alejandra Fernández.

Como el lector podrá observar, los informantes se expresan en un español arcaico; el uso excesivo de diminutivos se debe a la influencia de las lenguas indígenas tzeltal, tzotzil, chol y zoque. Alejandra Fernández pertenece a la segunda de estas etnias y no domina cabalmente la lengua española, por eso mezcla los géneros gramaticales, como ocurre con la mayoría de los indígenas que tratan de hablar en español y aun con un buen número de mestizos chiapanecos.

Esto fue lo que dijeron las mujeres entrevistadas:

Mercedes Morales (78 años de edad):
Tan preguntando de Doña Pito; la mata de

pito es muy buena curandera; cuando tú tía⁶ Toña estaba chiquita, le salió un nacido en su ojito que casi no podía ver de tan grande que estaba; casi le estaba cerrando su ojo; ya sólo con un ojo miraba mi hijita; como no sanaba, me dijo tu abuelito Pancho que la llevara con su madrina para que la curara. Ese mismo día agarré una tortilla, un poco de café y le dije a tu tía que nos fuéramos a buscar a su madrina; en el camino le fui diciendo lo que iba a decir.

En ese entonces vivíamos todavía en el rancho, allá en El Porvenir. No tardamos mucho buscando; vi la mata de pito y le dije a tu tía: “Toñita, vamos a llegar y voy a saludar a tu madrina, como ya te dije; pero no te vayas a reír; después que le deje su tortilla y su café le vas a decir: “Buenas tardes, madrina, ya vine para que me cure usted de mi ojo”; vas a reclinar tu cabeza en el palo y te vas a quedar un ratito; que terminés, nos vamos.

Nos acercamos con Doña Pito, fue que le dije: “Buenas tardes, comadrita; la venimos a visitar; aquí le traigo a su ahijada y también le traigo su tortillita y su cafecito; ahí le encargo a su ahijada para que me la cure usted de su ojito.”

En ese momento jalé de la mano a tu tía, dio las buenas tardes a su madrina y reclinó su cabeza en el palo, como le dije; esperé un ratito a que terminara de hablar y volví a decir: “Bueno, comadrita, ya venimos a visitarla un ratito; ya nos vamos, ahí le encargo a su ahijada para que la cure usted; mañana vamos a volver a venir.”

⁶ La narradora se dirige a su nieta Anahí Arismendi.

Tú tía también dijo: “Hasta mañana, ma-drina.” Y regresamos a la casa. Al otro día volvimos hacer lo mismo, y le llevamos su regalito, su comidita. Se le lleva lo que tengás, si tienes pan, pan; o tortillas, agua, café, lo que se quiera llevar pero que se lleve algo.

Se le visita con mucha seriedad y respeto, nada de risa a la hora de hablar porque si se ríen ya no cura; y hay que hacerlo tres días seguidos. Gracias a Dios y a mi comadre, al poco tiempo ya se había quitado la bolita del ojo de tu tía. Los brujos también usan la semilla en sus ceremonias, la quemán, el humo huele a caca de niño.

Ramona Hernández Hernández (67 años de edad): Cuando mi hijo Arturo tenía 5 años le brotaron granitos en su cuerpo y no se le quitaban, al contrario más le salían; en aquel tiempo⁷ no teníamos posibilidades de llevarlo con el doctor; aparte no había muchos doctores, sólo uno o dos, era más fácil un curandero. Le mandamos a decir al curandero porque vivía por la carretera a La Pimienta⁸. A los dos días se apareció el curandero y pidió ver a Arturo y dijo que necesitaba otro tipo de curación; me dijo que fuera a buscar a mi comadre y que le pidiera que lo curara; que buscara un palo de pito grande, lo más grande que encontrara, mejor si ya tenía espina, porque a los árboles viejos le salen espinas; que llevara cargando a mi hijo cubierto con un rebozo; llegando le iba a pedir al árbol que curara a mi hijo:

Comadre, comadrita, ayúdeme usted, por favor; viera usted que mi hijo ya tiene días que le salen unos granitos y no se quiere componer; ayúdeme usted, por favor; yo sé que lo puede usted curar; está muy malito; hasta lo tengo que traer cargando. Aquí le voy a dejar sus galletitas; mañana voy a venir también.

Le amarraba yo la bolsa de galleta en una rama o donde quedara prensado, de ahí me regresaba a la casa hasta que pasaron tres días. El curandero ya no regresó; dijo que con eso se iba a sanar mi hijo pero si no sanaba era porque lo había hecho mal o algo vio el árbol que no le gustó; que iba a tener que buscar otra comadre; claro me dijo que iban a tardar en borrar los granos pero que se iban a quitar. El curandero no cobra, sólo se le da lo que uno quiera. Le dimos una gallina y \$10,000.00, la moneda tenía otro valor en ese tiempo. Llegué los tres días a visitar a mi comadre; y sí sanó mi hijo pero pasó tiempo.

Mercedes Ruiz (52 años de edad): Tu hermano⁹ tenía una bolita roja en su ojo que estaba creciendo; cuando la gente lo miraba me decía que le pusiera gotas del agua de no sé qué planta; ya ni me acuerdo; la verdad, probé de todo lo que me decían, hasta le pasé el culito de un pollito en su ojo de tu hermano pero no se le quitaba, hasta que mamá me dijo que le consiguiera su madrina; me explicó qué cosa se le dice y lo que se tiene que llevar.

Ahí arribita en el cerco de la esquina de la casa había un palo de pito; ahí llevé a tu hermano tres días seguidos; y al pito le llevé

⁷ Esto ocurrió por los años de 1968.

⁸ La Pimienta es una de las 123 localidades que rodean la cabecera municipal de Simojovel.

⁹ La narradora se dirige a su hija Anahí Arismendi.

pan, tortillas, tamales; le dije como mamá me aconsejó; a tu hermano le había enseñado qué iba a decir y a reclinar su cabeza en el palo. Así pasaron los tres días. Ese día llevamos a tu hermano; al poco tiempo, cuando vine a ver se le fue borrando la bolita hasta que se le quitó.

Alejandra Fernández (58 años de edad): Cuando le hablan al palo de pito, se lleva su pan y su vasito de café, para que sane tu nacido, la granazón que hay en tu cuerpo; hervís la cáscara y lo raspás para que lo enjuagués tu boca con un poquito de sal; es la cáscara que raspás y lo hervís; entonces medio tibiecito lo enjuagás tu boca, eso es para el dolor de muelas.

Y eso de que vas a hablar a tu padrino, vas a hablar que te sane, que te cure; y entonces te va a sanar el grano; es el pan nomás que le llevás, el pan y su medio vasito de café; vas a ir a hablar, vas a pedir favor: "Padrino, sáneme usté; toy enferma, tengo mucho grano, no me sano, cúreme usté, padrino", se dice; así vas a hablar con tu padrino y le ponés su regalito, su pedazo de pan, tres pedacitos le pones en su raíz y medio vasito de café; entonces ya queda; como tres veces vas a ir a hablar a tu padrino, que te cure; el padre del enfermo va con su compadre: "¡Hey!, compadre, me hace usted favor de cuidar a su ahijado." La visita al padrino se hace en la tarde; temprano también podés hablar con tu padrino pa que te cure.

Para el dolor de muela, sirve hervido la cáscara; lo comen la flor; cuando está en vainilla lo comen; ese frijolito lo vas a hacer frito; primero medio hervido que salga su

agua, y entonces lo hacés con huevo frito; da la flor ese su frijolito.

Llama la curiosidad el acto de la pasada, aunque fallida, del "culito de un pollito" sobre la parte afectada del niño. Esta acción remite a las ancestrales prácticas curativas mediante el roce de animales sobre los enfermos; por ejemplo, en Chiapas, era común curar la erisipela, con resultados eficaces, mediante el frotamiento de la panza del sapo; se le tomaba de las patitas delanteras y traseras y se friccionaba sobre la zona dañada como cuando se da "bola" a los zapatos; es común también el uso de gallinas o gallos negros; quizá por analogía, ya que se trataba de un niño.

En varios lugares de Chiapas, se frota el pene (nombrado coloquialmente "el pajarito") de un bebé sobre una inflamación del párpado producido por un absceso llamado "perrilla" o *turicuchi*; la señora Adela Toledo, originaria de los Chimalapas, fallecida en 2014, decía que "el pajarito del niño debía pasarse siete veces sobre el *turicuchi*". El siete era un número mágico entre las etnias chiapanecas.

El abrazo constituye un momento importante dentro de la ceremonia del bautismo en los pueblos chiapanecos. Como lo anota Eugenio Maurer, entre los tzeltales de Guaquitepec, poblado del municipio de Chilón, cuando nace un niño, la partera se dirige a Cristo diciéndole: "¡Toma en tus brazos a tu hijo, abraza a tu hijo!", al padrino le llaman *Jalaltat*, padre santo; y a la madrina *Jalalan*, madre santa; son los padres espirituales del niño¹⁰. "Aquí, en Chiapas, mucha

¹⁰ Eugenio Maurer, *Los tzeltales*, pp. 238-246.

gente nos curamos la tristeza abrazando a los árboles, sobre todo a los que son sagrados”, dijo Mayra Alegría, trabajadora de la Universidad Autónoma de Chiapas.

Los alimentos y las bebidas se ofrendan al espíritu del árbol, como suele hacerse con los compadres humanos. El árbol es un ser divino, con poderes, que escucha y agradece; de acuerdo con Robert Redfield, para los mayas “los sonidos nocturnos del monte eran considerados como la señal inequívoca de la presencia de los espíritus que lo habitan”¹¹. Morales Damián dice que “varios dioses se relacionan con el simbolismo arbóreo” y que las prácticas religiosas poseen un carácter simbólico, “en cada acto u objeto de culto se descubre un significado existencial que se encuentra dentro del creyente y no en el hecho”; no se venera al árbol sino a una hierofanía, “la realidad concreta es sólo la depositaria de una realidad metaempírica”¹².

Maurer dice que el padrino debe ejercer su rol específico de protector del ahijado. Antonio Gómez Hernández señala que entre los tojolabales, cuando ocurre un matrimonio, la aceptación del compadrazgo entre los progenitores de la pareja “se simboliza mediante una ceremonia cada vez más desusada, llamada *telb’ech*, en la cual parientes consanguíneos y rituales, se daban un abrazo”¹³.

¹¹ Damián Morales, *Árbol sagrado. Origen y estructura del universo en el pensamiento maya*, p. 30.

¹² *Ibid.*

¹³ Antonio Gómez Hernández *et al.*, “Breve glosario de algunas voces y conceptos tojolabales empleados en las narraciones”, p. 483.

El árbol de pito desempeña un papel importante en el *Popol Vuh*, el libro sagrado de los mayas-quichés de Guatemala, en el relato correspondiente al mito antropogénico. Después de fracasar con su intento de crear al hombre de barro, los dioses pensaron que la madera podría ser la mejor opción. Entonces recurrieron a los augures *Xpiyacoc* y *Xmucané* para que les dijeran si era la elección correcta. Los adivinos usaron semillas de maíz y de *tz’ité* para responder; el espíritu de los granos indicó que el hombre fuera elaborado de madera del *tz’ité*, y la mujer, de hojas de espadaña. Durante la suerte, los granos de maíz y los de *tz’ité* copulan, establecen una relación de apareamiento: “Tú, maíz, tú, *tz’ité*; tú, suerte; tú, criatura: juníos, ayuntaos!, les dijeron al maíz, al *tz’ité*, a la suerte, a la criatura”. En este libro, el *tz’ité* también recibe el nombre genérico de maíz.

Adrián Recinos¹⁴ dice que *Xpiyacoc* y *Xmucané* significan “el viejo y la vieja” y son equivalentes de los dioses mexicanos *Cipactónal* y *Oxomoco*, “los sabios que según la leyenda tolteca inventaron la astrología judiciaria y compusieron la cuenta de los tiempos, o sea el calendario”. Recinos agrega que, aunque en la leyenda quiché existían otras parejas abstractas, “*Xpiyacoc*, y sobre todo *Xmucané*, tenían un contacto más directo con las cosas de este mundo.”

En *Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k’ich’e*, Michela E. Cravery dice que la planta del *tz’ite’* se llama en México “colorín”, y que sus semillas se usan actualmente para hacer adivinaciones

¹⁴ Adrián Recinos, nota 4 al *Popol Vuh*.

en las comunidades mayas de Guatemala¹⁵. Diego Guarchaj informó a Cravery que los sacerdotes varones trabajan con *tz'ite'* y las mujeres con los granos de maíz, indicando la carga simbólica del maíz como principio femenino: el maíz destinado a *Xmukané*; y el *tz'ite'*, en relación con *Xpiyakok*. Las adivinanzas con granos de maíz (*ixim*) y semillas de *tz'ite'* son realizadas por los *Aj q'ij*, "sacerdotes del sol o del tiempo".

Adrian Recinos también apunta que el *tz'ité*, árbol de pito,

tzompanquahuitl en lengua mexicana, se usa en el campo para formar cercados; su fruto es una vainilla que encierran unos granos rojos parecidos al frijol, los cuales se usaban y usan todavía los indios junto con los granos del maíz en sus sortilegios y hechicerías.¹⁶

Y presenta lo que Sánchez Aguilar anotó en su *Informe contra idolorum cultores*: que los indios mayas echaban suertes con un gran puño de maíz y que "aún se observa que este rito llevado a cabo por los mayas-quichés es de respetable antigüedad".

Alen J. Christenson¹⁷ afirma que *Aj q'ij* sigue siendo el título usado por los sacerdotes *k'iche's* que adivinan la voluntad de los dioses mediante la cuenta ritual de los días del calendario sagrado. Como *Xmucané* y *Xpiyacoc* ayudaron en la creación del universo al comienzo del tiempo poniendo en

movimiento los ciclos interminables de día y noche, nacimiento y muerte, siembra y cosecha; ellos constituyen los intérpretes ideales de estos ciclos, "los cuales realizan por medio de la adivinación usando granos de maíz y de *tz'ité*, la semilla del palo de pito, que se parece al frijol, cuyo color es rojo brillante". Christerson observa que, de la misma manera que en el manuscrito del *Popol Vuh*, los sacerdotes *aj q'ij k'iche's* de hoy emplean el grano de maíz o semillas de *tz'ité* en estas ceremonias;

en Momostenango, lo ideal es que las parejas de casados actúen como agentes en estas ceremonias, siguiendo la tradición de *Xpiyacoc* y *Xmucané*; los sacerdotes *aj q'ij* modernos también hablan directamente al *tz'ité* al realizar sus ceremonias adivinatorias.

El árbol de pito, sus flores y hojas también son mencionados por Fray Bernardino de Sahagún con sus nombres nahuas:

Hay también unos árboles que se plantan en las florestas que se llaman *tzompanquahuitl*; es árbol mediano, tiene ramas acopadas, tiene la copa redonda y de buen parecer; tiene unas flores que se llaman *equimixóchitl*¹⁸; son muy coloradas y de buen parecer y no tienen olor ninguno; las hojas de este árbol se llama *equímitl*.¹⁹

¹⁵ Michela E. Craveri, *Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k'iche'*, nota 427.

¹⁶ Adrián Recinos, nota 33 al *Popol Vuh*.

¹⁷ Alen Christenson, notas 98, 104, 106 y 110 al *Popol Vuh*.

¹⁸ Ángel María Garibay dice, en "Vocabulario" (en Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, p. 335), que Fray Bernardino se refiere con la voz *equimítl* a "un árbol y sus hojas, usadas como medicamento. Es el 'colorín'. [...]. *Erithryna mexicana*".

¹⁹ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, p. 331.

En Guatemala existe el pueblo de Patzité, que significa “en los árboles del *tz’ité*”, municipio del departamento del quiché.

Richard Evans y Alberto Hofmann incluyen este árbol, con el nombre de *tzompanquahuitl*, en el grupo de las “las plantas de los dioses”. Dicen que es pequeño con ramas espinosas, que produce racimos de flores rojas; las vainas están superficialmente constreñidas entre las semillas y contienen frijoles rojo-oscuros; anotan que las semillas fueron empleadas como medicina y alucinógeno, y que “en Guatemala los frijoles de esta planta son empleados en la adivinación. Los tarahumaras consideran los frijoles de este árbol una medicina que utilizan para diversos fines”²⁰.

También aparece en el *Códice Florentino* (bajo la introducción y comentarios de Patric Johanson²¹), de acuerdo con el cual los guerreros nahuas así como las mujeres que morían de parto se iban al cielo para servir al sol, después de cuatro años se volvían hermosas aves, colibríes, pájaros sagrados y mariposas. Entonces:

[...] venían a la tierra a libar todo tipo de flores: *equimitl*, ‘hojas de colorín’; *tzompanquahuitl*, ‘colorines’; *xoloxóchitl* [...]. [Al cinalco iban los niños;] van a la casa de dios que se llama *Tona-caquauhtitlan*, donde hay todas maneras de árboles y flores y frutos, y andan allí como *tzintzones*, que son avecitas pequeñas de diversos colores que andan chupado las flores de los árboles.

²⁰ Richard Evans y Albert Hofmann, *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*, p. 43.

²¹ Patrick Johanson, “Día de muertos en el mundo náhuatl prehispánico”, pp. 173-174.

El comadrazgo con ciertos árboles se halla presente en el discurso de algunas mujeres pertenecientes al mundo rural. La señora Candelaria Ruiz Trujillo, habitante de una pesquería de Tonalá, Chiapas, dijo que en el año 2001 una mujer del ejido Tres Picos, perteneciente a este municipio, ante la gravedad de su bebé visitó, al caer la tarde, al árbol “pochota”²² (ceiba); hizo un orificio en su tallo en dirección al poniente y depositó ahí el ombligo del niño; dijo al árbol: “Ahora ya somos comadres, tienes contigo el ombligo de tu ahijado; sánalo de su enfermedad, te lo recomiendo mucho. El niño sanó al poco tiempo”. A este árbol le atribuyen funciones femeninas como el ser susceptible de embarazo; su nuevo hijo es el retoño.

Yolanda Palacios Gama afirma que en pueblos como Chiapa de Corzo, la antigua *Nandalumí*, el respeto por la ceiba es notable, además de que ha sido protagonista de diversos movimientos sociales en la historia de este lugar. A la ceiba “solicitan la salud propia o la de algún ser querido, le piden protección y cobijo y al ser concedidas las peticiones se establece un compadrazgo con ella”²³.

Palacios Gama dice que también observó un movimiento social en defensa de la pochota milenaria que se encuentra en la plaza central, durante el gobierno de Juan Sabines

²² La palabra *pochota*, viene del náhuatl *pochotli*; Ángel María Garibay dice que *pochotli* es la “Ceiba. Árbol tropical de gran ámbito. Se aplica por metáfora a los gobernantes”. Ángel Ma. Garibay en Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, p. 349.

²³ Yolanda Palacios Gama, *Niluyarilo, Paisaje ritual y memoria en el viaje de Los Floreros*, p. 166.

Guerrero (2006-2012). “Le habían cortado varias de sus ramas para que no obstaculizara la vista de un evento político.”

En su libro *Niluyarilo*, la autora no entra en más detalles, pero en confesión personal dijo que los pobladores se enojaron mucho y reclamaron al gobierno por esta acción; llegó una representante del gobierno a desairar a los inconformes; “llegó y abrazó a la pochota; la abrazo y dijo: ‘lo hago porque es mi comadre; ella curó a mi hijo de un incurable problema de acné’”.

Se sabe que la ceiba ha sido el principal árbol sagrado de los olmecas y de los mayas; sin embargo, poco se conoce sobre aquellos otros elegidos para el comadrazgo o compadrazgo con el propósito de rescatar la vida de un niño. La apelación al árbol ocurre después de haber agotado la curación por los métodos usuales, incluyendo la ciencia médica de tradición occidental.

Palacios Gama contó que en una ocasión llegó a Chiapa de Corzo Juan Sabinés Gutiérrez, quien fue gobernador del Estado entre 1979 y 1982, y una lugareña se le acercó para decirle que debido a ciertas actividades del gobierno a orillas del río su comadre estaba enferma; el gobernador le preguntó quién era su comadre; la señora le dijo que una pochota y que el agua liberada estaba carcomiendo la tierra de sus raíces y eso la estaba matando.

En la lógica del pensamiento de herencia mesoamericana, el árbol tiene la sabia secreta, llamada *itz*, que anima al cosmos. Manuel Alberto Morales Damián²⁴ dice que

la sabia es susceptible de identificarse con la leche que se guarda en el pecho de la madre, “es lo lleno de la vida”.

Uno de los rasgos de las flores y de las semillas maduras del árbol de pito consiste en su intenso color rojo oscuro; esta tonalidad se asocia con los rayos del sol naciente y con la sangre de la menstruación. Adrián Recinos²⁵ señala que el vigésimo día del calendario náhuatl es “*Xóchitl*, flor y sol, símbolo del dios sol o *Tonatiuh*”; *Ixquic*, la diosa madre del sol y la luna –según los maya-quiché– significa “sangre”, de acuerdo con la traducción de Allen J. Christenson²⁶. El color rojo es el color del embarazo, del nacimiento y de la maternidad; ahí también “la sabia del padre (el semen)” se halla potenciando la vida.

La relación íntima del hombre con ciertos árboles abunda en muchas partes de México; por ejemplo, Laurette Séujourné²⁷ señala que en Yaitépec, un pueblo del estado de Guerrero, continúa la costumbre de enterrar, amarrado a un retoño, el cordón umbilical de los recién nacidos en una elevación cima de los alrededores; el individuo así “sembrado” crece al mismo tiempo que el árbol que considerará como su doble. El cordón umbilical del anteriormente mencionado niño de Tres Picos significa que su ser se integró a fuerza y salud del árbol pochota.

En cuanto a la importancia del color rojo de la flora, Rosalba Díaz Vázquez apunta que en la zona náhuatl de Guerrero se lle-

²⁴ Manuel Alberto Morales Damián, *op. cit.*, p. 53.

²⁵ Adrian Recinos, notas al *Popol Vuh*, p. 83, nota 3.

²⁶ *Popol Vuh*, trad. y notas por Allen J. Christenson, pp. 180-182.

²⁷ En *Supervivencias de un mundo mágico*, p. 64.

va a cabo, dentro del ritual de petición de lluvias, el ceremonial de la pelea de tigres; sus participantes, los *tecuanis*, solicitan a los dioses, mediante la representación de una batalla, buena lluvia y fertilidad para la tierra, así como buen fruto de su unión con la mujer. Previamente, los que pelearán van a los cerros a cortar las flores rojas de *tomoxóchitl* que entregarán a sus prometidas el 2 de mayo; “era hasta hace unos años una estricta ceremonia prenupcial; se procuraba que las flores fueran grandes y *muy rojas*”²⁸.

Como se observa en el *Popol Vuh*, el *tz’ité* aparece asociado al maíz, sobre todo al maíz de color rojo; ambos eran vehículos a través de los cuales los dioses correspondían a los deseos de los adivinos y desempeñaban también el papel de amuletos; estas funciones se mantienen vigentes. En el caso del maíz, José Luis Sulvarán López dice que cuando las mujeres zoques tienen necesidad de salir, dejan a su criatura acompañada del maíz rojo para que no lo tiene el mal espíritu; una criatura que se queda sola en casa corre peligro porque la puede tentar el mal espíritu. Si la señora quiere ir a lavar al arroyo y no hay quien cuide a la criatura, la puede dejar acompañada del maíz rojo, éste es un buen acompañante del niño o de la niña.

En el corazón de las mamás se sentía que el maíz rojo era Jesús, Cristo, quien cuidaba a sus hijos. Así lo sentían y por eso nuestros abuelos y abuelas tenían la costumbre. Siempre que dejaban solitas a sus criaturas buscaban un maíz rojo

y lo colocaban a un lado de la cama o cuna. De esta manera la criatura quedaba con acompañante y no se sentía nada de miedo porque su hijo o hija estaba acompañado con el maíz rojo [...]. Cuando las criaturas no están bautizadas es necesario dejar la criatura acompañada del maíz rojo. Esta costumbre siempre ha existido, aún se conserva en nuestros días.²⁹

En Chiapas, actualmente las semillas del árbol de pito son usadas en las artesanías, generalmente de collares y pulseras. En los municipios de Simojovel, Huitiupán, el Bosque continúan desempeñando la función de amuletos, sobre todo como protectores de los niños ante las asechanzas de los malos espíritus y el llamado mal de ojo. Algunos pobladores también comentaron que habían escuchado que ponen a secar los frijolitos y los queman para limpiar los lugares de los malos espíritus, “ya que cuando lo queman sueltan una aroma desagradable; cuando dicen que hay malos espíritus y brujería, queman también el chile sobre todo el chile de Simojovel”³⁰.

En el Ejido Chiapas, que está en la cañada tojolabal, en el municipio de Las Margaritas, también le conceden poderes curativos al árbol de pito, ahí lo llaman *ujkun*. Los lugareños acuden a él para sanar granos de la piel infectados, a los que llaman “nacidos”, a través del ritual del compadrazgo. Yareth Cruz Gómez, mujer tojolabal, informa

²⁸ Rosalba Díaz Vázquez, *El ritual de la lluvia en la tierra de los hombres tigres*, pp 116-121. Las cursivas son nuestras.

²⁹ José Luis Sulvarán López, *Mitos, cuentos y creencias zoques*, pp. 167-168.

³⁰ El chile Simojovel adquiere su nombre de la localidad de la que es originario, es un pimiento pequeño y seco, de color rojizo y forma cónica.

que hay que visitar al árbol, llevarle estiércol para que coma, y decirle:

Compadre, ya te traje tu pan, tu pastel, tu comida; luego se pone el estiércol al pie del árbol, mejor si se cava para ponerlo en las raíces; y luego hay que abrazarlo pidiendo que quite las enfermedades.

La Maestra Angélica Altuzar Constantino, habitante de Comitán nos dijo que de las semillas del colorín también se hacen pulseras y collares, ensartando la semilla a una pieza de ámbar, y que algunas personas llevan consigo los granos dentro de una bolsita roja para que los libre de asechanzas.

El árbol de pito se incluye en el libro *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*, de Richard Evans y Schultes y Albert Hofman. Estos autores dicen que en el México antiguo se otorgó a ciertas plantas un carácter sagrado: que sirvieron para fines ceremoniales y mágicos, como sucedió con el nardo *omixóchitl* (*Polianthes tuberosa*), el pericón o *yauhtli* (*Tagetes lucida*) y el *cempoalxóchitl* (*Tagetes erecta*), y que por el fuerte perfume de sus flores han servido como medios de comunicación o atracción de los seres sobrenaturales, o como protección hacia ellos. Observan que el uso de plantas alucinógenas fue la mejor manera que tuvo el hombre de tomar contacto con el mundo espiritual; sus efectos psíquicos permitían la comunicación con lo sobrenatural; su estudio científico puede arrojar resultados benéficos en cuanto a los posibles usos de “estas plantas biodinámicas, ya que la mente del hombre al igual que el cuerpo, necesita agentes correctivos y curativos”.

Manuel Alberto Morales Damián³¹ dice que entre los diversos grupos mayas prehispánicos, coloniales y contemporáneos, las plantas son omnipresentes en la vida cotidiana. Ellos distinguen las que son útiles, benéficas o peligrosas, son omnipresentes en los rituales como el achiote cuyo tinte se identifica con la sangre; sirven para que el hombre se alimente, se vista, se transporte, habite, trabaje, se cure y se comunique con los dioses:

los sonidos nocturnos del monte eran considerados como la señal inequívoca de la presencia de los espíritus que lo habitaban. No solo el bosque o el monte, sino el árbol mismo puede ser la habitación de dioses o espíritus.

El árbol es quien se identifica más de cerca con el hombre, cada una de sus partes se describen como las equivalentes a una persona: “las raíces son los pies, las ramas son los brazos; las frutas son los ojos, los hongos son las orejas; el árbol tiene corazón o centro. Para los mayas los árboles son seres vivos”. Morales Damián también apunta que, como un árbol, el hombre se comprendió a sí mismo; se percibió como un elemento fundamental de una naturaleza viva y sagrada; “los animales, las plantas, las rocas, la tierra, el cielo, las estrellas, el viento o la lluvia fueron hierofanías: en ellos el hombre se descubrió a sí mismo y comprendió su mundo”³².

Dicen que hace tiempo el hombre hablaba con las cosas de la naturaleza, lo cual en-

³¹ Manuel Alberto Morales Damián, *op. cit.*, pp. 25-35.

³² *Ibid.*, p. 187.

cierra una verdad. El pescador de los esteros de Chiapas, Edmundo Durán Bracho, platicaba con las estrellas y los ruidos del mar, con los pájaros, sus cantos, vuelos y la altura de sus nidos; hablaba con las arrieras, los árboles y los ponientes; es decir, predecía el tiempo a través del lenguaje de la naturaleza, “ella es sabia”, decía; su madre, Josefina Bracho, platicaba con los muertos.

La fuerte relación espiritual del hombre mesoamericano con la naturaleza sufrió los embates del celo católico con “su dios único y verdadero”, como lo revelan, entre otros, las declaraciones de Hernando Ruiz de Alarcón³³ y Fray Diego de Landa³⁴. En lo que respecta al territorio chiapaneco, Carlos Navarrete³⁵ encontró un documento de 1597 en uno de sus viajes a Chiapa de Corzo a principios de los años setenta; se trata de una copia manuscrita de nueve páginas fechada en 1836. Ahí se lee que el 9 de abril de 1597, el Prior del convento de Santo Domingo, a requerimiento del Obispo de Ciudad Real, mandó juntar a algunos vecinos indios “de que se desia idolatraban y consultaban toda clase de hechicerías” para que declararan lo que sabían:

A todos los cuales se les volvió a dar rason de por que las preguntas que se ibban a asser i de la culpa i castigo que carga el que incurre en pecado de idolatria, i llevados al altar mayor se les exigio arrepentirse i endelante ser buenos chris-

tianos i abjurar de sus yerros y superticiones. [...]. Preguntados sobre ídolos i dioses los declarantes dixeron no saber nada dellos ni saber el nombre de ninguno, pero sabían por los viejos que tenían uno solo que era el sol i otros como sus criados en los cerros y cuevas i sementerías.

Estos celos católicos contribuyeron, paradójicamente, a la cosificación del medio ambiente de los mesoamericanos al suprimir su carácter sagrado. Ahí tuvo lugar el agravio a la “madre tierra”, su condena a no ser un lugar habitable.

Recuperar la espiritualidad del mundo es una tarea que parece perdida, pero la herencia que arraiga en los campesinos indígenas nos dice que la solución se oculta en el México profundo.

Cuando estuvimos en Simojovel, Huitiupán y el Bosque vinieron a nuestra memoria las palabras de Laurette Séjourné sobre los habitantes de Cuixtla, Oaxaca:

Mirando a estos seres que viven según un ritmo y una tradición que se remonta a edades desaparecidas, tiene uno de pronto la sensación de encontrarse en otro planeta. ¿Dónde situar estas comunidades en la evolución del hombre? [...]. ¿Es ésa una forma de vida mejor que la nuestra, [...], o un estado que debe superarse? Y, cualesquiera que sean su valor y su encanto, ¿qué destino está reservado a estos grupos que producen apenas lo necesario para vivir, para los cuales el tiempo no existe [...], en un mundo que crece vertiginosamente y donde el organizar racionalmente la producción es una cuestión de vida o muerte para todos?³⁶

³³ Hernando Ruiz de Alarcón, *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales desta Nueva España*.

³⁴ Fray Diego De Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*.

³⁵ Carlos Navarrete Cáceres, “La religión de los antiguos chiapanecas”, pp. 19-52.

³⁶ Laurette Séjourné, *Supervivencias de un mundo mágico*, p.56.

Chiapas es, retomando la metáfora de Carlos Fuentes³⁷, un espejo enterrado; en su dimensión profunda, continúa siendo una encomienda; bajo la encomienda late la herencia prehispánica, y encima, la ilusión moderna.

Bibliografía

Beutelspacher, Ludwig, *Exploraciones arqueológicas en Itzantún, Chiapas*, México, 1993.

Díaz Vázquez, Rosalba, *El ritual de la lluvia en la tierra de los hombres tigres*, México, 2003.

De Landa, fray Diego, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Porrúa, 1986.

Diccionario enciclopédico de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 2000.

Evans Schultes, Richard y Albert Hofmann, *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*, México, 2012.

Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado*, México, 1992.

Gómez Hernández, Antonio, et al., "Breve glosario de algunas voces y conceptos tojolabales empleados en las narraciones", en *Palabras de nuestro corazón. Mitos, fábulas y cuentos maravillosos de la narrativa tojolabal*, México, 1999.

Johanson, Patrick, "Día de muertos en el mundo náhuatl prehispánico", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 34, 2003, pp. 167-203.

Maurer, Eugenio, *Los tzeltales*, México, 1984.

Morales Damián, Manuel Alberto, *Árbol sagrado. Origen y estructura del universo en el pensamiento maya*, México, 2006.

Navarrete Cáceres, Carlos. "La religión de los antiguos chiapanecas", en *Anales de Antropología. Revista del Instituto Mexicano Antropológico*, vol. 1, 1974, pp. 19-52.

Palacios Gama, Yolanda, *Niluyarilo. Paisaje ritual y memoria en el viaje de Los Floreros*, México, 2016.

Pérez Castro, Ana Bella, "Bajo el símbolo de la ceiba: la lucha de los indígenas de cafecultores de las tierras de Simojovel", en Viqueira, Juan Pedro y Mario Humberto Ruz (eds.), *Chiapas. Los rumbos de otra historia*, México, 1995.

Popol Vuh, trad., introducción y notas por Adrian Recinos, México, 1984.

Popol Vuh, trad. del quiché al inglés, notas e introducción por Allen J. Christenson, México, CONACULTA-FCE, 2012.

Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k'iche', trad. al español, notas gramaticales y vocabulario de Michela E. Craveri, México, UNAM, 2013.

Ruiz de Alarcón, Hernando, *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales desta Nueva España*, México, Secretaría de Educación Pública, 1988.

Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia General de las cosas de Nueva España*, preparado por Ángel María Garibay, México, Porrúa, 2005.

Séjourné, Laurette, *Supervivencias de un mundo mágico*, México, 1985.

Sulvarán López, José Luis, *Mitos, cuentos y creencias zoques*, San Cristóbal de las Casas, Universidad Intercultural de Chiapas, 2007.

Toledo Tello, Sonia, *Fincas, poder y cultura en Simojovel, Chiapas*, México, 2013.

³⁷ Carlos, Fuentes, *El espejo enterrado*.

Magia y ritual en *Pobre negro* de Rómulo Gallegos

TOMÁS BERNAL ALANÍS | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO
SAMUEL RICO MEDINA | INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Resumen

La magia y el ritual juegan un papel muy importante en la cultura de la población de origen africano, cuya fuerza social fue decisiva en la formación histórica de Venezuela a partir del contexto de su independencia y del proceso azaroso de su identidad nacional. El arco temporal de la novela *Pobre negro* tiene por límites los años que van de 1812 a 1858; ambas fechas corresponden a dos etapas de la guerra, la primera por la Independencia, y la segunda, a la prolongada guerra civil. El ritual de los tambores marca el inicio de los momentos culminantes de la novela; la problemática del negro esclavo y su emancipación son el eje de esta historia.

Abstract

Magic and ritual play a very important role in the culture of the population of African origin, whose social power was decisive in the historical formation of Venezuela from the context of its independence and the random process of its national identity. The time span of the novel *black poor* has limits the years ranging from 1812-1858, both dates correspond to two stages of the war, the first for independence; and the second, to the prolonged civil war. The ritual of the drums marks the beginning of the highlights of the novel; the problems of the black slave and emancipation are the backbone of this story.

Palabras clave: magia, ritual, Mandinga, sincretismo religioso.

Key words: magic, ritual, Mandinga, religious syncretism.

Para citar este artículo: Bernal Alanís, Tomás y Samuel Rico Medina, “Magia y ritual en *Pobre negro* de Rómulo Gallegos”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 95-111.

Presentación

A pesar de que aún persiste la polémica sobre la utilidad de la literatura como fuente del conocimiento de la historia, no cabe duda que aquella resulta imprescindible para la reconstrucción histórica de una sociedad. El aporte literario, aunque en sí mismo es un testimonio y goce estético, se constituye en el espíritu de una época, y por ello es de gran valor para todo ser humano.¹ La diversidad humana, escribe el poeta Joseph Brodsky, constituye el material básico de la literatura y su razón de ser. Ello se explica “porque la literatura no es sino un diccionario, un compendio de significados para distintas circunstancias y las experiencias humanas. Es un diccionario de la lengua en que la vida le habla al ser humano”².

Con respecto al lenguaje literario, dice Alberto Manguel que éste es para Alfred Döblin, algo vivo que “no da cuenta” de nuestro pasado sino que lo “representa”. Dicho lenguaje, escribió, “obliga a la realidad a manifestarse, escudriña sus profundidades y presenta las situaciones fundamentales, grandes y pequeñas, de la condición humana”³. La novela *Pobre negro* cumple cabalmente con estos preceptos, es una representación literaria, en este caso de la historia de los negros y mulatos esclavizados, cuya cultura permea su relación con los amos. La historia no es solamente contexto o telón de fondo, sino que es parte fundamental de la narrativa del escritor Rómulo Gallegos.⁴

En el presente artículo comenzaremos con una obligada semblanza del autor, lo más destacado de su vida y de su obra, para proseguir con un breve señalamiento de los principales puntos de vista de los estudiosos de la antropología e historia de la ciencia. Cerraremos con una visión analítica de la magia y el ritual en la obra que nos ocupa.

¹ Enrique Canudas, “Historia y Literatura: faro de sabiduría”, p. 140.

² Joseph Brodsky, *Del dolor y la razón*, pp. 29 y 36.

³ Alberto Manguel, *La ciudad de las palabras*, p. 22.

⁴ Anota Grass: “Cuántas cosas pueden crearse teniendo imaginación. Nuevas perspectivas, constataciones, estructuras, aspectos, acentos; nada de todo ello existió jamás”, en *Ensayos sobre literatura*, 2014, p. 11. El elemento valioso de la creación literaria se encierra en dicha cita.

Semblanza del autor

Rómulo Gallegos nació en 1884 y murió en 1969 en la ciudad de Caracas, Venezuela. Hijo de humildes provincianos, hizo sus primeros estudios en el colegio Sucre. Cuando apenas contaba con doce años murió su madre. Ante tal fatalidad decidió ingresar al seminario, a lo cual se opuso su padre, quien le aconsejó que debía esperarse a su mayoría de edad para tomar una mejor decisión. Por su precaria situación hubo de costearse sus estudios de bachillerato con su trabajo de maestro de escuela primaria. En 1905 se graduó como bachiller e ingresó a la Universidad Central en la carrera de Derecho, la cual no pudo continuar por falta de recursos.⁵

Sus inquietudes políticas se manifestaron en el momento en que Juan Vicente Gómez derrocó a Cipriano Castro, pues llegó a concebir esta coyuntura como la oportunidad de su país para la construcción de un régimen democrático. Así, en 1909, él y un grupo de jóvenes hicieron la revista *La Alborada*, que debido a la censura tuvo corta vida, ya que tenía por objeto el combate a la dictadura y al caudillismo, el orden legal y el reforzamiento de la identidad nacional. En 1912 ocurren dos acontecimientos que marcarían su vida, contrae matrimonio con Teotiste Arocha y dos meses después fallece su padre. Su trayectoria como escritor inició en 1913 con *Los aventureros*, una recopilación de varios cuentos.⁶

⁵ Luz Fernández de Alba, "Prólogo a *Doña Bárbara*", p. 15.

⁶ *Ibid.*, pp. 16-17.

En 1927 emprende un viaje a los llanos e, impresionado por las lamentables condiciones sociales de dicha región, escribe *La Coronela*, donde ya se bosquejaba la novela *Doña Bárbara*, que fue publicada en 1929, cuya primera edición fue impresa en Barcelona por Araluce, lo que le abre las puertas de la fama.⁷

Por su popularidad como novelista fue designado senador por Juan Vicente Gómez; decepcionado de su gobierno renuncia al cargo y se exilia en Nueva York. En 1932 emigra a España. Durante su exilio español (1932-1935) escribe sus novelas *Cantaclaro* (1934), *Canaima* (1935) y gran parte de *Pobre negro*⁸, la cual fue publicada más tarde, en 1937.

Al morir Gómez en 1935, luego de una larga tiranía de 27 años, regresa a Venezuela. Llegó a ser ministro de Educación en 1936, cuando intentó llevar a cabo una profunda reforma educativa, pero fue frenado por congresistas partidarios de Juan Vicente Gómez; luego fue diputado, concejal y alcalde de Caracas. Como candidato presidencial en 1941 por el Partido Democrático Nacional que dirigía Rómulo Betancourt, resultó derrotado en las elecciones.

Posteriormente, pasó a dirigir el Partido Acción Democrática, bajo cuya bandera ganó las elecciones por una gran mayoría de votos en 1947. Duró sólo un año en el poder, ya que fue derrocado por un golpe

⁷ *Ibid.*, p.18.

⁸ Usamos para este artículo la edición mexicana de Aguilar de 1976 de la colección crisol literario. A partir de este momento, citaremos sólo la página entre paréntesis.

militar. Salió a La Habana y de ahí se trasladó en 1949 a México.

Cuando se establece en nuestro país, que para entonces era una potencia cinematográfica, directores mexicanos de esta época dorada ya habían llevado al cine sus novelas: *Doña Bárbara*, en 1943, dirigida por Fernando de Fuentes y protagonizada por María Félix y Julián Soler; *La trepadora*, en 1944, con María Elena Márquez y dirigida por Gilberto Martínez Solares, y *Canaima*, en 1945, estelarizada por Jorge Negrete y Gloria Marín dirigidos por Juan Bustillo Oro. Ese mismo año, se estrena también *Cantaclaro* con Antonio Badú y Esther Fernández, bajo la dirección de Julio Bracho.⁹ Incluso, el propio Gallegos participó en la adaptación del argumento cinematográfico de *Doña Bárbara*, la cual se rodó en el puerto de Veracruz.

En 1950, durante su exilio en la Ciudad de México, murió su esposa, con quien estuvo casado por 38 años. De 1952 a 1955 vivió en Morelia, donde escribió *La brizna de paja en el viento*. En la Ciudad de México publicó *La doncella y el último patriota* en 1957. Retornó a su país en 1958, tras el derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. El reconocido escritor murió el 5 de abril de 1969 en Caracas, a los 84 años de edad.¹⁰

⁹ Humberto Musacchio, *Diccionario enciclopédico de México*, p. 683.

¹⁰ Luz Fernández de Alba, *op.cit.*, p. 18.

Sobre magia y ritual

A partir de las sociedades primitivas se atribuyeron poderes a ciertas personas, animales u objetos que desde entonces se consideran sagrados; objetos que tenían un *maná*, potencia o virtud latente, por lo que se convertían en talismanes, amuletos o fetiches.¹¹ Según José Babini, el hombre primitivo dotó al mundo de “una especie de conciencia viva”, poblada de seres malignos y benignos, así como de fuerzas invisibles que provocaban aflicciones, enfermedades, plagas y calamidades. De ahí, una serie de prácticas “mágicas”, mediante las cuales el hombre trató de manejar aquellas fuerzas sobrenaturales, asegurando la protección de los buenos espíritus y su defensa de los malos. Dichas prácticas se vincularon con objetos materiales –fetiches, amuletos o talismanes–, así como con prohibiciones, tabúes, y con seres humanos dotados de ciertos atributos: adivinos, magos, hechiceros.¹²

Para Ernest Becker, la invención y la práctica del rito constituye una técnica para lograr la renovación de la vida y evitar el mal. El rito es un medio para producir vida. El hombre primitivo imaginaba que podía transferir la vida de una cosa a otra en beneficio de su comunidad. En la actualidad, es difícil entender este ceremonial porque “no sabemos lo que es participar en una danza, en un cántico, en un hechizo, en una dramatización comunal de las fuerzas de la natura-

¹¹ John Bernal, *La ciencia en la historia*, p. 94.

¹² José Babini, *El saber en la historia*, p. 9.

leza, al menos que pertenezcamos a una comunidad religiosa”¹³.

El destacado antropólogo inglés Max Gluckman en sus elogiosos comentarios al libro de Evans-Pritchard, *Brujería, oráculos y magia entre los Azande*, señala que aunque la investigación se basa en Sudán, la argumentación general es aplicable a todas las tribus africanas que creen en esos fenómenos.

No hay prueba contundente de que existan diferencias notables en los cerebros de distintas razas, lo que cuenta es su historia y sus contactos con otras culturas. El tipo de sociedad se define en función de sus factores sociales y sus mentalidades. El africano ha nacido en una sociedad que cree en la brujería y su pensamiento, desde su infancia, se compone de ideas mágicas y místicas. No se culpa a la providencia ni a la mala suerte de una desgracia, ésta se explica por la brujería, por la acción de un brujo o hechicero. Se considera racional y lógica la enfermedad o la ruina, pero es, al mismo tiempo, una prueba irrefutable de que un brujo está actuando con mala intención. Concluye Gluckman con que las acusaciones de brujería solamente pueden existir en una sociedad primitiva y, en pequeña escala, en las que las relaciones son muy profundas.¹⁴

Lo anterior se esclarece desde el punto de vista sociológico. En *Las formas elementales de la vida religiosa*, Emile Durkheim señala los rituales de aborígenes australia-

nos en donde se llega a una especie de *efervescencia colectiva*:

...Una vez que se han reunido, su congregación genera una suerte de electricidad que pronto los transporta a un nivel de exaltación extraordinaria. Esta emoción ritual compartida brinda de ese modo identidad al grupo¹⁵.

El pensamiento de los “salvajes” no es tan primitivo ni tan burdo, tiene su propia complejidad, al igual que el de cualquier otra sociedad. Clifford Geertz está de acuerdo con Claude Lévi-Strauss cuando observa en su *La pensée sauvage* (El pensamiento salvaje) que la explicación científica no consiste en la reducción de lo complejo a lo simple, antes bien, sustituye una complejidad más inteligible por una complejidad que lo es menos.¹⁶ De tal modo que el consabido atraso que Occidente atribuye a los países “subdesarrollados” es resultado de un prejuicio relativo.

Magia y ritual en *Pobre negro*

Habían transcurrido ocho años de su consagración con *Doña Bárbara* cuando Gallegos publicó *Pobre negro* en 1937. En esta obra magistral se observa un cambio en la manera de abordar la problemática de las mentalidades religiosas por parte de nuestro autor: se visualiza con mayor sensibilidad y complejidad la cultura de origen africano,

¹³ Ernest Becker, *La lucha contra el mal*, pp. 25 y 37.

¹⁴ Max Gluckman, “La lógica de la ciencia y la brujería africanas”.

¹⁵ Citado por Randall Collins, *Cadenas de rituales de interacción*, p. 57.

¹⁶ Clifford Geertz, “El impacto del concepto de la cultura en el concepto del hombre”, p. 61.

misma que se remonta a la primera mitad del siglo XIX.

En *Doña Bárbara*, Gallegos considera tajantemente a las supersticiones y a la brujería como un pesado lastre para el desarrollo de su país. Según Luz Fernández de Alba, el abusivo poder que ejercían los terratenientes y caciques sobre el campesinado del llano venezolano, que aun creía en la brujería —en las pociones que debilitan la voluntad y en otros ritos mágicos—, era interpretado por muchos como producto de la misma brujería. Todo esto cobra vida en la novela *Doña Bárbara*, quien representa a la “Barbarie”¹⁷, un obstáculo para el camino de la modernidad, basado en la ciencia y la tecnología. De hecho, el mismo *Mandinga* ayuda a Doña Bárbara, “la Cacica del Arauca”, quien afirma que aquel es su “socio”, es decir, su familiar que le otorga ocultos poderes.¹⁸

El contexto histórico de *Pobre negro* va de la guerra de Independencia, 1812 a los inicios de la guerra civil de 1858. Los personajes principales son el mulato Negro Malo, Ana Julia Alcorta, blanca aristócrata, de la primera generación, el mulato Pedro Miguel, hijo de dicha pareja, y Luisana Alcorta sobrina de aquella. La magia ocurre cuando Negro Malo escapa una noche en vísperas de San Juan, “noche de embrujamientos” en que se les prohibió la danza, y cuando deambulaba por la Casa Grande, se encuentra con la mantuana Ana Julia en actitud encantada. De aquí surgirá la leyenda del romance de La Blanca y el Negro Malo.

¹⁷ Cfr. Luz Fernández de Alba, *op.cit.*, p. 13.

¹⁸ Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, p. 100.

La historia inicia con el ritual de los tambores:

...en las sentinas de los barcos negreros, vino el tambor africano: tambor de San Juan, tambor de San Pedro, tambor de la virgen de la Coromoto. Allá se quedaron las divinidades bárbaras, pero el alma pagana aquí también celebra con danzas sensuales las vísperas santificadas... Por las minas de Buria y de Aroa, donde el negro abrió el socavón; por Barlovento y la Costa de Maya, donde el negro sembró el cacao; por los valles de Aragua y del Tuy, donde el negro plantó la caña, bajo el látigo de los capataces. (17)¹⁹

El negro esclavo “cristianizado” acostumbraba llevar:

¹⁹ Cabe aquí aprovechar el autorizado punto de vista de Gilberto Freyre, ya que es posible parangonar el sincretismo religioso venezolano con el fenómeno del Brasil:

En la cristianización del aborígen por medio de la música, del canto, de la liturgia, de las procesiones, fiestas, danzas religiosas, misterios, comedias; de la distribución de verónicas con Agnus Dei, que los indios colgaban al cuello, y de cordones, de cintas y de rosarios; de la adoración de reliquias de la Santa Cruz y de cabezas de las Once mil Vírgenes. Muchos de estos elementos, aunque al servicio de la obra de europeización y de cristianización, impregnados de influencia animistas y fetichista, procedieron quizá de África... porque en los propios Ejercicios Espirituales, parece que [Ignacio de] Loyola los hubiese asimilado de originales africanos: son, por lo menos, productos del mismo clima místico o religioso que las manifestaciones del voluptuoso misticismo árabe. Gilberto Freyre, *Casa grande y Senzala*, pp. 94-95.

El investigador acota más adelante: “...entre los negros —los puros, inmunes de influencia musulmana— eran más frecuentes y fogosas las danzas eróticas que entre amerindios y los portugueses”. *Ibid.*, p. 119.

...al pecho, sobre la franela, terciado el escapulario de la Virgen del Carmen, junto con la mugrienta almohadilla del amuleto donde cada cual lleva un trozo de su propio cordón umbilical disecado, para que lo libre de daños y peligros la madre, viva o muerta, a la que siempre se mantiene unidos (18).

En el año de 1812, terrible por un terremoto y por la cruenta guerra de Independencia, Ana Julia Alcorta vive durante su infancia un episodio traumático que transformará su vida: le tocó observar desde la puerta de su casona de Caracas cuando llevaban a un negro de estatura descomunal con rumbo al patíbulo. Desde entonces sintió aversión a la comida guisada por negras y con todo lo que había pasado por sus manos. Sintió remordimiento por ello:

...vio pecado de soberbia en el amor de su blanca y su limpieza y le pidió a Dios, ardientemente, que le inspirase amor a los negros, que la volviera negra a ella misma, como a Santa Ifigenia (26).

Años después, en un “arrebato místico”, tomó la determinación de recluirse en un convento. Las esclavas domésticas aconsejaban a Don Carlos Alcorta, padre de Ana, que se dejara de “tanto médico y tanto menjurje y se la llevara al brujo del Alto de Macanilla para que la ensalmara”(23). Sus padres, quienes estaban convencidos de que el “embrujo” que padecía su hija se solucionaba con un casamiento conveniente, le propusieron que antes de irse al convento pasara unos días con ellos en su hacienda de cacao.

Aquí ocurre lo insólito. En vísperas de San Juan, una noche de luna llena, cuando el zambo capataz Mindonga humilla y burla a los esclavos al estimularlos a trabajar arduamente para que dejaran limpio el patio para el baile del tambor “donde el negro olvida todas sus penas”(30), y les perdona el rezo del rosario de esa noche (33). No obstante, llegado el momento los manda a su *estera*, es decir, a dormir, en lugar de permitir la fiesta, porque según él “el amo no consiente más tambores en lo suyo”. Los negros protestan a regañadientes, pues les “privan hasta del baile de tambor, que es la única alegría del pobre negro” (34).

Negro Malo juró por la cruz bailar el tambor esa misma noche, “ansina sea Mandinga quien lo ponga en la puerta de sus infiernos”(36). Una vez que los negros se habían recogido en los dormitorios comunes del repartimiento, Negro Malo escuchó el sonido de tambores lejanos. Atraído por el sonido abandonó su estera, llevándose consigo una muda limpia. (37) En su escapatoria escucha el “canto de una pavita”, por lo que “se llevó la diestra al amuleto terciado sobre su pecho, para conjurar el maleficio de las aves agoreras”. Creyó ver:

espantos que se movían entre los árboles, acaso almas en pena de los antiguos esclavos de la finca [...]. Se estremeció y oprimiendo entre su diestra la mugrienta almohadilla donde iban encerradas las virtudes protectoras del trozo de su ombligo y murmuró la plegaria del conjuro [dirigido con fervor a la *madre santa*]. (38)

Así se dió valor para atravesar el “embrujo cacaotal”, cuando descubrió que

estaba en camino de la Casa Grande y que tenía enfrente una sombra blanca. (40) Rezó la Magnífica, por si acaso era un espanto. “Avanzó contra su voluntad, ya bajo el impulso del encantamiento. Sonaba el tambor misterioso en el latir de sus sienas.” (41) Se llevó gran sorpresa cuando identificó que la sombra era La Blanca, Ana Julia, quien gemía de dolor.

Allí estaba ahora, ausente el alma, tendida en medio del camino del esclavo temerario [...] que divina cosa había ocurrido en la vida del tránsfuga, quien sintió que pisaba aire, en vuelo suave. Y así se fundó en la gloria del amener... Un hombre que ya no era negro, que nunca había sido esclavo. (42-43)

Después del encuentro de “ensueño” con la bella Blanca despertó Negro Malo a la realidad de que había traspasado los límites, y tenía que huir de la persecución que en su contra organizó Mindonga, acompañado de los mismos negros de La Fundación y perros de presa. El fugitivo “cogió el monte”, se deslizó entre las breñas de la loma. Nadie en sus cabales arriesgaría la vida lanzándose en aquellos desbarrancaderos. Por ese motivo, cuando el negro Tapipa, a la cabeza de los perseguidores, encuentra tirado el talismán de Negro Malo lo dio por hombre muerto. (44-45)

Cuando regresaron a La Fundación, Mindonga entrega a don Carlos la reliquia que perteneció a Negro Malo, como prueba de la muerte de éste. El señor Alcorta le ordenó que tirase eso. Tapipa interviene a fin de apoderarse del amuleto para pedir permiso para enterrarlo cristianamente, por tra-

tarse de cosa sagrada. De ahí surgió la leyenda de que al Negro Malo se lo llevó el Diablo por haber jurado en vano (46).

Para evitar maledicciones de los mantuanos de Caracas, Ana Julia permaneció encerrada en Casa Grande durante el embarazo y, cuando nació la criatura, su hermano mayor, Fermín, la llevó a El Matajey, un sitio de cañaveral, propiedad de los Alcorta, del que se encargaba un mestizo mediero, José Trinidad Gomárez, casado con la mulata manumisa Eufrasia, para poner al recién nacido bajo su cuidado. (47) Fermín les oculta la verdad sobre quién era la madre y les explica que había traicionado la confianza de su esposa con un desliz vulgar, de cuyo resultado vino al mundo el mulatito. Les suplicó que le guardaran ese secreto. (48) En premio de ese favor recibieron la plena propiedad de El Matajey. (49)

Desde la noche de San Juan “no volvió por completo el Alma de Ana Julia”. Durante su embarazo permaneció sumida en la melancolía.

Así llegó a los trances finales de su vida... La asistió el Licenciado Cecilio Céspedes, cuñado de Fermín... Murió dos días después del parto y en pos de ella la pesadumbre del infortunio se llevó pronto a sus padres. (48-49)

El hijo de Ana Julia Alcorta fue bautizado con el nombre de Pedro Miguel y creció rodeado del cariño de los Gomárez. El niño por su carácter arisco fue apodado Cachorro. Solía visitarlo la negra Nazaria, quien fuera nana de la madre del “repudiaíto”, como le llamaba la negrada, que sabía el trasfondo de los hechos. Nazaria le llevaba

golosinas y le contaba cuentos para sacarlo de su ensimismamiento.

Le contó una leyenda piadosa cuando el niño le preguntó qué era la Luna. Le contestó que era una niña bonita y blanca, quien en una noche oscura se levantó sonámbula de su cama porque escuchó quejidos a lo lejos. Era papá Dios. La niña, que se llamaba Ana Julia, le preguntó qué le pasaba. Él le contestó que el Sol se le había caído al mar y no hallaba el camino para regresar al cielo y le pidió que ella lo alumbrara. Ella le respondió que no llevaba candil ni vela. Dios le dijo que bastaba su blancura para ponerle Luna a la noche. La niña se quedó quieta y, ante la mirada divina, se fue poniendo cada vez más brillante y así se remontó a los cielos. (50-51)

También el negro Tapipa visitaba con frecuencia al niño. Aquél sabía que Negro Malo no había muerto, porque él conservó la reliquia que supuestamente debió enterrar. Le comentó a Eufrasia que el amuleto tenía vida y que aún se escuchaba el latido, “cuando se le arrima al oído”, y que por las montañas de Capaya andaba un negro alzado, justo para donde acostumbraba dirigir la mirada el niño Pedro Miguel. Además, le dio la noticia de que en los corredores de la Casa Grande por las noches se aparecía La Blanca. (52-53)

Sabedor de la verdad, José Trinidad Gómez se presentó ante Fermín Alcorta para avisarle que ponía a su disposición El Matajey y, como pretexto, le afirmó que debía hacerse cargo de una hacienda por los lagos de San Francisco del Yare. Le dio a entender que deshacía el trato porque no le había hablado con la debida franqueza. Días después

los Gómez abandonaban El Matajey, con sus tres hijas y Pedro Miguel. (54-56)

Diez años después de la muerte de Ana Julia, regresa a la Casa Grande el Licenciado Cecilio Céspedes con motivo de la muerte de su hermana Amelia. El latinista amaba en secreto a la difunta Alcorta, después de cerrarle los ojos y darle un postrer beso de adiós en la frente, abandonó Casa Grande y emprendió un viaje para recorrer a pie todos los caminos del país. (56-57)

El Licenciado Céspedes, por motivos afectivos y justicieros, entregó en donación sus tierras de El Altozano a Pedro Miguel, hijo de la mujer amada, de común acuerdo con su sobrino Cecilio Alcorta Céspedes. (67) Y no sólo eso, quería hacerse cargo de su educación y su porvenir. (68) Su benefactor e instructor comenzó con la lectura de *La Iliada*. (72) Cuando el discípulo cumplió los quince años le ordenó que se adueñara de su biblioteca y escogiera a su gusto y le dio su última lección:

Se avecinan tiempos difíciles para nuestra patria y particularmente para las familias que, como los Alcorta y los Céspedes, empezaron a perder su preponderancia social y política con la guerra de independencia... que destruyó algo que no era realmente nuestro... La Colonia, con su espíritu de orden... no la produjo este suelo... Era un jardín de plantas exóticas, muy apacible, muy señorial... pero postizo y por tanto precario. En cambio lo que esa guerra puso en pie es lo genuinamente nuestro: la democracia del campamento, el mantuano junto con el descamisado comiendo del mismo tasajo, el señorito Bolívar, codo a codo con el Negro Primero. (75)

Cuando Pedro Miguel contaba 14 años, el mismo día que Cecilio Alcorta salió para Caracas a continuar sus estudios (79), recibió una afrenta oprobiosa en La Fundación. Se encontraba allí, porque era aficionado al trabajo y cuando en El Matajey no había que hacer arrimaba el hombro a los esclavos de La Fundación. (81) Al momento que se encontraba rastrillando cacao, justo a la sombra de un guamo, sorprendido observó que se le acercaba Luisana Alcorta, quien ya sabía que aquél era su primo. Ella, para entablar plática, se dirigió a Pedro Miguel por su apodo. “—Cachorro, túmbame unas guamas.” Pero en respuesta repuso con aspereza “—Ahora no puedo. ¿No me ve ocupado? Además yo tengo mi nombre, como usted el suyo.” “—¡Altanero! —protestó Luisana... sin indignación—. ¿Cómo te atreves a contestarme así?” En eso llegó el militar Antonio Céspedes, novio de ella, fusta en mano. Fue brutal el castigo. Pedro Miguel sostuvo bravamente la mirada de su agresor y abandonó el patio con la mejilla herida. Luisana riñó al novio y fue en busca del mulato, internado en los cacaotales, para curarlo, a lo que se negó en un principio para después ceder ante la insistencia de ella. (82-86)

Ya de camino rumbo a Caracas, los primeros comentaban sobre el suceso. Cecilio repuso al militar que no estaba de acuerdo con el escarmiento dado a Pedro Miguel y que éste “no era el fruto vulgar de unos apetitos ciegos en ocasión propicia, ni solo del trastorno de un alma pura, sino la criatura dramática de un plan que tenía que cumplirse, de una Idea que buscaba su Forma” (86-87).

Otro mentor del aludido era el cura Rosendo Mediavilla, quien le inculcaba ideas liberales y ponía en sus manos periódicos de oposición a las ideas de los *godos* (los conservadores) como *El Sin Camisa*, *El Trabuco*, *El Rebenque* y *La Avispa*, que El Cachorro leía a los esclavos de La Fundación (94-96). Dicha situación no tardó en remover los rencores de los esclavos y concluyó predicando: “—Hay que echarse al monte contra el mantuano, con la guerra por delante... su ya numeroso auditorio lo aclamaba” (103).

En la casa de Caracas, Luisana supo que Pedro Miguel estuvo a punto de levantar a los esclavos de las haciendas cercanas a La Fundación, pero su tutor, José Trinidad, se enteró a tiempo y lo mandó a San Francisco a la casa de una hermana suya. (118)

Cuatro años después, se reencuentran los dos ilustrados Cecilios. El viejo andariego con el joven, justamente cuando éste había sido designado secretario de una misión diplomática ante la corte de Inglaterra, alta encomienda que no pudo cumplir porque se vio aquejado por una terrible enfermedad que truncó su carrera. Esta desgracia sería aprovechada por Luisana para deshacer su añeja promesa de matrimonio con el capitán Antonio Céspedes, ya que se dedicaría a cuidar de su hermano, enfermo de lepra. (119 y 137)

Transcurría el año de 1847. Era inminente que había fracasado “la tentativa del civilismo, predominó la tendencia caudillista del General Páez y subía al poder el General Monagas, perdiendo así la jornada electoral tanto los oligarcas como los liberales” (124). Fermín Alcorta se presenta en la casa

parroquial para reprocharle al padre Mediavilla: “¡Han fusilado al congreso! Se acabaron las libertades políticas, se hundió para siempre este pobre país”. (124)

El día de la Santa Cruz, cuando volvieron Luisana y su hermano Cecilio a La Fundación, donde éste pasaría los restantes diez años de su vida, se celebraban las fiestas de mayo. Plantadas las cruces de palo en los patios de las haciendas se llevaban a cabo concursos de décimas y cantos de fulías. Competían La Fundación de Arriba, representada por Coromoto el joven, hijo de Roso el tamboreiro, quien se mediría contra el viejo Pitirri de La Fundación de Abajo. (145) Nos ilustra el autor con el siguiente comentario:

Desde el antiguo romance castellano viene la candorosa décima criolla, pero surge como espontánea de la música popular y sorprende que la rústica encarnación, plagada de galimatías, reproduzca todavía la forma original. (146)

Frente al portalón de la hacienda se instalaron tres bancas: una para los cantadores de fulías, otra para los músicos y otra más para las negras. Destacaban “dos viejos sillones frailunos, de respaldares de cordobán estampados con las águilas de Carlos V, sentados desde ahí Cecilio y Luisana presenciaban la función” (148). Entre el público contemplaba taciturno Pedro Miguel, quien venía de San Francisco del Yare para asistir a la boda de la morocha, su hermana de crianza. (148-149)

Esa velada trajo consecuencias en los sentimientos de Pedro Miguel: no sabía que le pasaba y no quería aceptar la atracción

que sentía por Luisana. (166) El joven Cecilio le revela su plan a su padre Fermín.

[Aunque] “los esclavos de su casa disfrutaban de unas condiciones de vida más tolerables... gracias a la influencia de las leyes... aún carecían de... una forma de existencia realmente humana... había que darles... tierras en medianería para comenzar, a fin de crearles, junto con el hábito de trabajo responsable, una fuente economía individual. (167)

Los negros—según el joven de ideas avanzadas— debían ser incorporados al “alma nacional”, puesto que había mucho que agradecer al negro:

Ellos nos cultivan la tierra y nos explotan la mina; ellos nos sazonan la comida, nos dan la leche de sus pechos, cuando a los de nuestra madre les falta, nos sirven y nos cuidan amorosamente, y de niños nos duermen con el cuento ingenuo, por donde empieza la formación de nuestra alma. (168)

Cecilio y Luisana decidieron impartir educación a sus esclavos, enseñando lo necesario para convertirlos “en seres humanos, propiamente” (169). No fue fácil la tarea, ya que Pedro Miguel obstaculizaba sus propósitos. Cecilio lo mandó llamar para pedirle una explicación de porqué había dicho a los negros que con la medianería se estaba eludiendo la obligación de mantenerlos. (171) Durante la plática, Cecilio le confesó a Pedro Miguel sobre su origen, le dijo que era hijo de Ana Julia Alcorta y de Negro Malo que tenía derecho a recibir su herencia.

(174) Pedro Miguel le contestó que si no lo volvía a ver sería el resultado del mal que le causó la revelación, luego abandonó la casa de sus padres adoptivos. (176)

En un momento en que Cecilio escribía en su despacho, llegó su padre indignado con la noticia del decreto de la abolición de la esclavitud firmado por José Gregorio Monagas: “—No es una conquista del liberalismo, sino un robo a mansalva que nos han hecho” (178). Quedaron sin brazos las haciendas...

Pronto sin embargo enmudecieron los tambores [de la abolición]. Al volver de su aturdimiento a la dura realidad, los negros se habían encontrado con el hambre y la desnudez y la noche sin techo y el desamparo absoluto, porque el decreto famoso solo había dicho: —¡Eres libre! (180-181)

Propietarios intransigentes no quisieron aceptar al jornalero libre que había sido su esclavo. Comenzó:

la romería de la mendicidad y hubo cunetas de caminos donde aparecieron negros muertos de hambre, mientras los más animosos andaban alzados por los montes, viviendo del merodeo y la rapiña (181).

A su regreso a Casa Grande, don Cecilio Céspedes urdió un plan, que dará paso al desenlace de la novela. Hizo saber a Pedro Miguel —por medio de José Trinidad Gomáraz— que el joven Cecilio por su delicada salud no podría hacerse cargo de la hacienda y podía irse a la ruina. Pedro Miguel se presen-

ta ante el leproso para ponerse a sus órdenes, no para reclamarle las tierras, sino para servirle como su fiel mayordomo. (192-193)

No todos los negros volvieron al trabajo después de la abolición de la esclavitud [1854]:

...rotos los diques que contenían la libre y genuina manifestación de sangre negra —Africa yuxtapuesta a América— no incorporada a la vida espiritual de la Colonia, que se prolongaba en la naciente República... unos se dedicaron al merodeo... otros los de edad madura... se internaron en los montes... dando origen a la legión de los brujos, adivinos y ensalmadores que pronto se hicieron famosos por todas partes. (202)

Uno de los brujos más famosos fue el viejo negro Tapipa, quien siendo visitado por el Licenciado Cecilio, le auguró, luego de escuchar “el piélagos proceloso de la república... que la guerra viene resonando...” Días después Tapipa fue visitado por el negro Roso Coromoto pues no hallaban el modo de “componer a Pedro Miguel con una muchacha de buena proporción”, que se prendió de él. Se hallaba presente de nueva cuenta el Licenciado, a quien explicó “que el mozo tiene contras para todas las composiciones” y que incluso cortó la de las tres raíces y las siete yerbas. “Que no manca”. Cecilio el viejo pensaba: “...no hay sobre la tierra criatura más inocente que un negro brujo”. (202-203)

Camino a la Casa Grande, el Lic. Céspedes se encontró en un caserío una manifestación del delirio colectivo o pánico,

hombres y mujeres habían asesinado a machetazos a un amigo suyo, por parecerles que era un brujo “echando un daño”, lo sorprendieron cuando enterraba una mezcla de jabón, vela de sebo y sal. (204-205) Luego comprobó que Pedro Miguel, al despertar, encontraba las alpargatas en un lugar distinto de donde las había dejado, y que por ello llegó a amenazar a sus peones que él no consentiría brujos. Sin embargo, de todo ello supuso que Pedro Miguel estaba enamorado de Luisana.

En un momento de un día de campo que el licenciado Céspedes compartió con su sobrina Luisana, ésta le dijo que ya no la tratará como una niña, que ya estaba por cumplir 30 años. (215) Luego de observar su rostro, llegó a la conclusión de que ésta “era La Blanca reaparecida... Era, en espíritu puro, la paz y el colmo de la ternura a que aspiró la carne atormentada de Ana Julia Alcorta, que en ella se prolongaba ahora...” (216). Y se las iba arreglar a su manera para componer a esta pareja, ya que así podría cuidar de los intereses de su sobrina, luego de la anunciada muerte de Cecilio el joven.

Cuando Luisana, la consejera de la familia, “vivía su momento sentimental” llega a la Casa Grande la noticia de la caída del gobierno del general Monagas, derrocado por una coalición de liberales y conservadores. Tío Cecilio, frente a sus sobrinos, trazó en una pared con carbón cuatro cifras: “—Mil ochocientos cincuenta y ocho. ¡Año del Gran Sembrador! ¡Empieza la gran cosecha de nuestro señor el desorden!” (221-222)

En el día de Corpus Christi, en el patio del templo, al son de los tambores que

acompañaban la danza de los *agazapamientos*, el padre Mediavilla, Juan Coromoto y un mulato extraño mal encarado tratan de convencer a Pedro Miguel de que los negros rebeldes necesitaban de un jefe que los guíe: “¡La regla no manca! Donde hay buen jefe hay buen soldao”... “Tienes pueblo”... “El hombre de las circunstancias.” (245, 249)

Poco después, se aparece en La Fundación el extraño mencionado —era el temible *Mapanare*— para invitarlo a que se uniera él y su gente a “la fiesta”, es decir, a la guerra por parte de los federalistas. Pedro Miguel rechaza su insinuación, a pesar de que le dijo que se lo había recomendado el padre Mediavilla y porque pensaba que él era amigo de los “camisa de mochila”. No obstante, *El Mapanare* sembró la inquietud en Pedro Miguel. (251, 255)

En las peligrosas circunstancias de “monotoneras ya en armas y soldadesca por doquier”, La Blanca, como llamaban a Luisana, se dirigió con decisión a la iglesia para pedir de propia voluntad un favor al padre Mediavilla, ni más ni menos que un grado militar para Pedro Miguel. El padre, que sospechaba un romance, le entregó un grado de capitán, “firmado por el propio general Juan Crisóstomo Falcón, jefe del Movimiento Federalista Nacional”. (275, 281)

No hubo necesidad que le entregara el nombramiento. A Pedro Miguel, un hecho le recordó una vieja afrenta, un pelotón al mando del comandante Antonio Céspedes se instaló en La Fundación. (283) Al encontrarse con Luisana, a quien ya estaba seguro de que amaba, le comunicó que iba a entregarle cuentas a su hermano Cecilio y que se

marchaba. Rechazó el nombramiento, seguro de que ella lo había hecho por su cuenta y le pidió que entregara los documentos a su hermano. Pedro Miguel se alzó esa noche con toda la peonada. (290)

Ya estaba en pie de guerra la Venezuela cuartel... sería el duelo de la muerte entre la barbarie genuina en que continuaba sumida la masa popular, con sus hambres, sus rencores y sus ambiciones, y la civilización de trasplante –códigos y constituciones aparentemente admirables– en que venía amparando sus intereses la clase dominante. (293)

“La Federación es el monte contra la ciudad”, se pasaba cuchillo a todo el “mantuanaje”. Boves, quien fuera el terror de los insurgentes de 1812 a 1814, había vuelto. (294-295) El osado Pedro Miguel se convierte en el gran guerrillero legendario de Las Mayas con el nombre de Pedro Miguel Candelas. “Todas las haciendas de Barlovento y de los valles del Tuy iban convirtiéndose en pasto de las llamas”. (315-316) Pedro Miguel no practicaba el pillaje, por el contrario, lo tenía prohibido y tampoco concedía importancia a la disciplina militar. (320, 323)

Pedro Miguel ya se había encontrado a sí mismo en la Guerra, como se lo aseguró Luisana: era el “arrebato de todo un pueblo, que se está arrojando en brazos de la muerte, por no encontrar el camino de su vida” (328). No tardó en llegar la oportunidad de que las tropas de Pedro Miguel se enfrentaran con las fuerzas del Comandante Céspedes. Tuvo que buscar refuerzos incluso allí donde no deseaba hacerlo, unirse a partidas como las del bandido *El Ma-*

panare para pactar finalmente con éste. (329) Cuando Pedro Miguel se encuentra con el más nefasto de los bandidos, se entera de que llevaba consigo un niña de trece años que había sido secuestrada, a quien rescata; se entera también que el cura Mediavilla era capellán de bandidos, que se encontraba afectado de sus facultades mentales y que el padre de su aliado fue “un negro alzado que no cargaba amuleto”. (342) “Por fin iba a medirse el guerrillero improvisado con el militar de escuela, por otra parte, Pedro Miguel con el mantuano que un día le cruzo la cara con su fusta”. Pedro Miguel tuvo la oportunidad de rendir a su enemigo, de quien pensaba que era además su rival de amores, pero su ofuscamiento personal de enfrentarlo cara a cara, frustró una operación bien concebida y, de ese modo, hizo fracasar a sus hombres. (352)

La reducida tropa desmoralizada murmuraba de Pedro Miguel, que no se había lanzado a la guerra (que ya llevaba cuatro años) por amor al pueblo, sino para ahogar en sangre el amor de Luisana Alcorta. El jefe se había convertido en un bandolero más, como *El Mapanare*. (360-361) Cuando se halla cerca de La Fundación de los Alcora, que no había sufrido daño por parte del fuego bélico, se entera de la muerte de Cecilio y no vacila en encaminarse hacia allá para asistir al funeral. En ese momento, tiene un altercado con *El Mapanare* (365) y con su fiel Juan Coromoto, quien le reprocha su desinterés por los ideales que los llevaron a levantarse. Enardecido, le dice que se vaya, antes de que reciba cuatro tiros por la espalda, como corresponde a un desertor, y con la espada desenvainada, se dirige

en busca de Luisana; guarda su espada cuando distingue al Cecilio el viejo en el corredor, quien ya lo espera para compartir juntos el duelo por el joven amo. (367)

De pronto, se escuchan disparos, cuando sale ve caer muerto a Coromoto; víctima del fuego cruzado entre los hombres de *El Mapanare* y una avanzada de las tropas con que volvía el comandante Céspedes. Pedro Miguel, también es alcanzado por el fuego. (368) Dos de su hombres que se mantuvieron fieles ayudaron al licenciado Cecilio a recoger a Pedro Miguel para que Luisana le brindara los primeros auxilios.

En seguida, enterraron al joven Cecilio en el prado favorito, donde el Licenciado le pidió a Pedro Miguel que lo sepultase. Posteriormente, emprendieron la fuga, ya que *El Mapanare*, vencedor del sitio, los perseguía con las peores intenciones. Dos negros fieles conducían en hamacas a Pedro Miguel, y a Cecilio el viejo y a Luisana a pie. Los hombres de su perseguidor, que se habían adueñado de todo Barlovento, no le dieron tregua por varios días. (369)

En el rancho de un pescador, donde convalecía Pedro Miguel en espera de un falucho que los sacaría de la costa rumbo a la isla de Margarita, no se apartaba de su mente Juan Coromoto...” el pobre negro, que es todo un pueblo abandonado por él de espaldas al golpe artero... recitaba décimas en los velorios de cruz y entonces parecía un negro feliz...” (370-371).

Hacia la isla de Margarita habían emigrado ya casi todos los mantuanos y ésta era la salida que buscaba el licenciado Céspedes. Cuando iban a abordar el falucho, Pedro Miguel les dijo: “Las gracias no les doy, porque

con palabras no se pagan obras”... “La vida que salvó Luisana a ella le pertenece”. La pareja ya estaba a bordo del barco, cuando el tío Cecilio pidió al pescador que lo regresara con él en su cayuco, quiso regresar al prado, donde reposaban los restos de su sobrino. Había cumplido su misión protectora. (374)

Sobre el mar infinito y bajo el viento libre... de nada era criatura [Luisana] sino de su propia voluntad de encararse con la vida... No la mujerona desviada hacia los caminos del hombre... sino la mujer auténtica, con femenil espíritu aventurero... nunca se había sentido tan enamorada como ahora del hombre que la acompañaba... Era la *capitana*, pero de su amor, por fin sin mezcla de sacrificio.

Consideraciones finales

Rómulo Gallegos en ningún momento adopta una actitud de superioridad hacia los negros y sus creencias religiosas; toma con seriedad sus ritos y supersticiones. Existe empatía con sus ancestros y, en esta obra, tiene consideraciones con ellos. Prevalece en el autor un sentimiento de identificación, pero –al mismo tiempo– de respeto a la diversidad cultural.

Con esta obra, Gallegos no solamente otorga relevancia al tema de la negritud de Venezuela, sino que resalta la injusta situación de marginalidad en la que habían vivido. No cae en anacronismos, entiende bien el marco histórico de las pautas culturales de la época, sobre la cual hace una magnífica representación, digna de ser considerada por el historiador más exigente. El autor enfatiza un mestizaje incluyente para forjar

la nacionalidad, donde la raíz negra es preponderante, como ya vimos. Gallegos resalta la importancia de la población negra en la formación nacional de su país. El pobre, no sólo es el negro, también lo es el país, formado sustancialmente de negros y mulatos.

Con la consumación del amor de Pedro Miguel y Luisana en 1862, cierra esta historia el escritor, pero la Guerra Civil parecía no tener fin. El suelo venezolano se tiñó de sangre, y de mucha sangre negra, durante una década sangrienta (1858-1868). Por eso, salva un amor promisorio, que no podría vivir en tiempos de guerra fratricida.

Las uniones en que se funden dos razas encontradas son propiciadas por el amor sublime, y este ocurre por su magia, de manera más providencial que por obra de las circunstancias, entre Negro Malo y Ana Julia Alcorta, y del mulato Pedro Miguel con la criolla Luisana, parejas de dos generaciones que representan el proceso necesario del mestizaje venezolano.

Gallegos festeja esos momentos de la fiesta ritual que celebran los negros en diferentes fechas marcadas por el santoral católico, momentos de catarsis, válvula de presión y de éxtasis de los esclavos que se funden como grupo y que, por lo mismo, renuevan sus vínculos identitarios. Son esos instantes que rompen la cotidianidad del esclavo y de las largas jornadas del trabajo rutinario en las minas, los cañaverales y las plantaciones de cacao. Son esas ansiadas noches de fiesta que dan al esclavo la apariencia de “un negro feliz”.

Bibliografía

- Babini, José., *El saber en la historia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971. (Colección Biblioteca Fundamental del hombre moderno, núm. 26)
- Becker, Ernest, *La lucha contra el mal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Berger, Peter I., “Religión y construcción del mundo”, en: Vendrell Ferré, Joan. (Compilador), *Teoría social e historia. La perspectiva de la antropología social*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005. pp. 107-136.
- Bernal, John D., *La ciencia en la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Editorial Nueva Imagen, 1986.
- Brodsky, Joseph, *Del dolor y la razón*, Madrid, Ediciones Siruela, 2015.
- Canudas Sandoval, Enrique G., “Historia y Literatura: faro de sabiduría”, en *De rebus gestis. Revista de Humanidades y Ciencia*, Año 1-Número 1, México, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, enero-junio de 2017, pp. 86-152.
- Collins, Randall, *Cadenas de rituales de iniciación*, Barcelona, Anthropos-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco-Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- Fernández de Alba, Luz, “Prólogo a *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos”, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2014.
- Freyre, Gilberto, *Casa-Grande y Senzala*, Buenos Aires, Emecé Editores, tomo 1, 1945. (Colección Grandes ensayistas, 3).
- Gallegos, Rómulo, *Pobre negro*, México, Editorial Aguilar, 1976. (Colección Crisol Literario, 37).

———, *Doña Bárbara*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2014.

García de León, Antonio, *Tierra adentro, mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a So-tavento. 1519-1821*, México, Fondo de Cultura Económica-Universidad Veracruzana, 2011.

Geertz, Clifford, *El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005, pp. 61-105.

Glukman, Max, "La lógica de la ciencia y la brujería africanas", en *Ciencia y brujería*, Barcelona, 1978. Disponible en: <www.ciesas.edu

mx/publicaciones/clasicos/articulos/max_gluckman.pdf> [fecha de consulta: 15/04/2016].

Grass, Günter, *Ensayos sobre Literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014. (Colección Breviarios, 515)

Manguel, Alberto, *La ciudad de las palabras*, México, Editorial Almadía, 2010.

Musacchio, Humberto, *Diccionario enciclopédico de México*, México, Andrés León Editor, 4 volúmenes, 1990.

Uslar Pietri, Arturo, *et al., Testimonio de la época emancipadora*, Caracas, Academia Nacional de Historia, 1961.



Foto del encuentro de Rómulo Gallegos y William Faulkner, correspondiente al año de 1961, un año antes del fallecimiento del nobel norteamericano.
www.12-rc3b3romulogallegos-faulkner

El espacio urbano en *La negra Angustias*

TERESITA QUIROZ ÁVILA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

La novela de Francisco Rojas González *La negra Angustias*¹ versa sobre una joven negra hija de Antón Farrera, un ladrón temerario en su juventud. Ella asume su destino como coronela en el movimiento revolucionario de México, con un porte masculino y teniendo como bandera de lucha disminuir la pobreza y las desigualdades, así como los agravios de violencia sexual de los hombres contra las mujeres. La novela se desarrolla en el ámbito rural y serrano de la provincia morelense. El paisaje agreste de la sierra y la altivez del padre son el soporte a partir del cual Angustias conforma la nueva imagen de valentía y liderazgo. Ella se enamora de un ciudadano educado que participa en la lucha, al quedar deslumbrada por su discurso y los recursos culturales que éste maneja. Al final de la historia, Angustias asume un rol tradicional de mujer sumisa y el joven la lleva a vivir a un barrio pobre de la Ciudad de México donde no queda ni rastro de la mujer militar que lideró un ejército. En esta novela Francisco Rojas establece una comparación entre los barrios pauperizados de la capital y las condiciones de las mujeres sumisas, frente a los espacios serranos que liberan el potencial de Angustias hasta que la cultura de un hombre la seduce. La idea es revisar los espacios urbanos como analogía de la segregación femenina.

Abstract

The novel by Francisco Rojas González *La negra Angustias* is about a young black girl, daughter of Antón Farrera, a reckless thief in his youth. She assumes her destiny as a colonel in the revolutionary movement in Mexico, with a masculine demeanor and

¹ *Angustias*: Palabra latina *angustus*, se refiere a un desfiladero profundo y estrecho que había que saltar. La sensación provocada por el hecho de estar junto al vacío pasó a llamarse *angustus*, es decir, angustia; se pasó de un significado concreto (lugar físico) a un significado abstracto (sensación). *Angustia* es sinónimo de *obscura*.

having as a fight flag to diminish poverty and inequalities, as well as the grievances of men's sexual violence against women. The novel is developed in rural and mountain areas of Morelos province. The wild landscape of the mountains and the haughtiness of the father are the support from which Angustias shapes the new image of courage and leadership. She falls in love with an educated citizen who participates in the struggle, being dazzled by her speech and the cultural resources that she manages. At the end of the story, Angustias assumes a traditional role as a submissive woman and the young man takes her to live in a poor neighborhood in Mexico City where there is no trace of the military woman who led an army. In this novel, Francisco Rojas establishes a comparison between the pauperized neighborhoods of the capital and the conditions of the submissive women, in front of the mountain spaces that release the potential of Angustias until the culture of a man seduces her. The idea is to review urban spaces as an analogy of female segregation.

Palabras clave: Francisco Rojas González, *La negra Angustias*, Ciudad de México, 1914, zapatistas, negritud, historia cultural urbana.

Key words: Mexico City, negritude, urban cultural history.

Para citar este artículo: Quiroz Ávila, Teresita, "El espacio urbano en *La negra Angustias*", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azacapatzalco, pp. 113-130.

*Para Andrés y Ana María Medina,
mí raíz negra en Michoacán*

Francisco Rojas González, autor de la novela que nos convoca, tiene una trayectoria académica que determina su creación literaria. Nace en Guadalajara, Jalisco, en 1904 y muere en 1951. A los cuarenta años de edad, es reconocido con el Premio Nacional de Literatura (1944). Max Aub en *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*² da algunos elementos importantes de su biografía, factores que enriquecieron su universo intelectual y narrativo. Tuvo una formación como etnógrafo y, en su faceta como an-

² Max Aub, *Guía de narradores de la Revolución mexicana*.

tropólogo, destacó su vínculo indigenista.³ Tal bagaje le permitió conocer a numerosas comunidades de grupos nativos del México autóctono que le dieron inspiración y conocimiento para la personalidad y contexto de sus personajes. Además, desempeñó algunos cargos diplomáticos. Entre su obra se encuentran, dentro del género novela, *La negra Angustias* (1944) y *Lola Casanova* (1947), ambas llevadas al cine bajo la dirección de Matilde Landeta; los ensayos *Sobre la literatura de la Literatura de la Revolución* (1934), *El cuento mexicano, su evolución y sus valores* (1944), así como los cuentos recogidos en *El diosero* (1952), libro póstumo y del cual se han realizado numerosas ediciones. Es también el que le ha dado mayor prestigio, como consta la publicación de *Cuentos completos* (1971). Su producción se sitúa en la corriente indigenista de los grupos existentes y no de los ancestros míticos previos a la Conquista. Preocupado por las minorías étnicas, coincide con la institucionalización de la etnografía en México que se arraiga en las propuestas posrevolucionarias. “Es ejemplo de un género híbrido que corre ahora por el mundo con merecida suerte y del que Ricardo Pozas y Oscar Lewis son muestras difíciles de no tener en cuenta.”⁴

³ “Una vigorosa corriente indigenista, que daría sus mejores frutos en los años cuarenta, produjo en las veinte obras como *La tierra del faisán y del venado*, de Antonio Mediz Bolio, y *Los hombres que dispersó la danza*, de Andrés Henestrosa, un compendio de cuentos y mitos zapotecas.” Luis Aboites y Engracia Loyo, “La construcción del nuevo Estado, 1920-1945”, p. 610.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

Cabe señalar que el trabajo de Gonzalo Aguirre Beltrán *La población negra en México* (1946) es reconocido como la obra pionera en el análisis etnohistórico de la comunidad afroamericana⁵. No obstante, hay que señalar que, dos años antes, Francisco Rojas González ya marcaba, a través de su novela *La negra Angustias*, una serie de elementos —extraídos de la historia reciente— que dan cuenta de su percepción sobre la negritud y los problemas de asimilación de los negros, en particular de la mujer negra, tanto en la colectividad de la sierra de Morelos como en la capital mexicana.

La novela que nos convoca fue publicada en 1944 y es la única de las obras de Rojas González que se considera dentro de las denominadas novelas de la Revolución Mexicana. Ésta se desarrolla fundamentalmente en la provincia intrincada de Morelos; en ese paisaje campirano de la tierra caliente nace, crece y vive sus años de infancia y guerrillera Angustias Farrera. Dicha hembra, huyendo de las agresiones sexuales y los agravios masculinos, se convirtió en la fiera guerrera que ordenaba se capara a los violadores. La joven guerrillera se unió al *Atila del Sur*, se fue a *la bola* con los “probes” siguiendo los preceptos revolucionarios de *Tierra y Libertad*, pero principalmente haciendo justicia al género femenino por los ultrajes históricos de violencia sexual contra las mujeres.

En los años ochenta del siglo pasado Julia Tuñón⁶ hacía una revisión histórica de las

⁵ Salvador Vázquez Fernández, “Las raíces del olvido. Un estado de la cuestión sobre el estudio de las poblaciones de origen africano en México”.

⁶ Julia Tuñón, *Mujeres en México*.

mujeres desde las *Adelitas* hasta las de alto mando que comandaron ejércitos durante la Revolución de 1910. Ahí señala que muchas mujeres vestían con atuendos de hombre a manera de camuflaje para ocultar sus características femeninas y así evitar agresiones a causa de su sexo, o bien, con la intención de imponer su presencia en la lucha en condiciones de igualdad. Minuciosos trabajos de especialistas rastrean los antecedentes del personaje y las similitudes entre generalas, coronelas y capitanas, pues:

...hubo mujeres que se disfrazaron de hombres para participar en la lucha. Las hubo que comandaron tropas (Margarita Neri y Carmen Alanís, por ejemplo, Juana Belén Gutiérrez de Mendoza y Dolores Jiménez de Muro [quienes] ostentaron el grado de coronelas).⁷

Con rango de mando también podemos mencionar a Lucía Blanco y a *La China*. En este sentido, cabe señalar los estudios sobre historia de las mujeres y de género; por ejemplo, sobre las coronelas zapatistas Remedios Farrera o Amelia Robles, la cual vestía de varón, se cambió de nombre, contrajo nupcias y mantuvo su afinidad masculina hasta la muerte en los años sesenta, caso que ha sido investigado por Ana Lau Jaiven y Carmen Ramos (2014), quienes señalan que posiblemente este personaje, Amelio Robles, inspiró a Francisco Rojas para su *negra Angustias*.

En relación con *La negra Angustias*, desde el psicoanálisis destacan los trabajos

de Antonio Lorente Medina, quien “analiza la compleja personalidad, tensionada por su aversión al sexo masculino y por la asunción de la violencia paterna”⁸. Montes de Oca Navas, en su libro *Protagonistas de las novelas de la Revolución mexicana*⁹, ya analizaba al personaje femenino desde la literatura.

Desde los estudios de negritud están, como antecedente, los trabajos de Riva Palacios *Los 33 negros. Resistencia negra en la Ciudad de México y Veracruz*, que hacen referencia al siglo XVII, así como el estudio mencionado de Gonzalo Aguirre de los años cuarenta. Después hay un impase en el cual las políticas públicas privilegiaron la presencia de los indígenas y mestizos como la “raza cósmica” dejando de lado otros grupos. La vertiente de la *tercera raíz* se ha integrado recientemente a la historiografía del país. Es desde ahí que se puede analizar la presencia de los afroamericanos en el pasado nacional, en el movimiento armado de 1910 y la invisibilidad de las mujeres negras.¹⁰ Aún más recientes son los trabajos sobre la novela que nos ocupa, donde se inscribe a este personaje como parte de la población negra.¹¹

No se pueden olvidar los abundantes estudios que, desde la cinematografía, versan

⁸ Antonio Lorente Medina, “De la subversión del orden patriarcal a la sumisión en la *Negra Angustias*”.

⁹ Montes de Oca Navas, *Protagonistas de las novelas de la Revolución mexicana*, p. 143.

¹⁰ Véase Salvador Vázquez, “Las raíces del olvido...”; María Elisa Velázquez, *Afrodendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*; Francisca Gargallo, *Las mujeres en la Revolución mexicana*.

¹¹ Colombón, Anahí. “La negra Angustias y el papel de la mujer”.

⁷ *Ibid.*, p. 134.

sobre la película *La negra Angustias* de la directora Matilde Landeta, filmada en 1949 con el papel protagónico de María Elena Marqués como la coronela Farrera.¹² Interesante es recalcar que la cineasta Landeta mantiene el guion apegado a la novela, pero corta el final de la historia y cambia el destino de Angustias, pues ésta —en la cinta— conserva su participación de combatiente zapatista y se va al monte con su ejército.

La novela tiene un final distinto. En ella se observa el oportunismo del hombre de clase media y el abandono a la mujer en los barrios pobres de la ciudad. Los arrabales paupérrimos de la capital mexicana¹³ son el lugar donde va a recalar la figura, ya subsumida por el amor y la maternidad, de *La tigresa de Morelos*, la brava coronela zapatista, la implacable negra hija del bandolero Farrera, esa mujer que controló regimientos en la agreste meseta de El Aire, en el cerro de El Jilguero y en la sierra morelense. Los estudiosos de esta trama, desde el ámbito literario, histórico, psicoanalítico, de género, de la negritud o cinematográfico sitúan los acontecimientos de acción revolucionaria de este personaje entre 1911 y 1914.

¹² Ilse Mayte Tenorio, *De la Revolución a la pantalla: la representación de la mujer revolucionaria en La negra Angustias de Matilde Landeta*.

¹³ En los barrios donde Mariano Azuela ha situado sus novelas urbanas de los años posrevolucionarios, escenario populoso de la capital mexicana, zona que se mantiene intacta en las precariedades habitacionales hasta los años sesenta, donde la vecindad sin servicios es la *reina* del espacio cuasi vivible. Ahí mismo, Francisco Rojas ubica el final de la novela *La negra Angustias*. Véase Mariano Azuela, *Obra completa*; también Teresita Quiroz Ávila, *La mirada urbana en Mariano Azuela*.

Sin embargo, aunque en estos estudios se mencionan los paisajes y lugares donde se desarrolla, la novela no se ha realizado un análisis particularizando de estos escenarios. El texto que ahora presento es un primer acercamiento, desde la historia cultural urbana, por ubicar los espacios ciudadanos que aparecen en la novela *La negra Angustias*.¹⁴ Los capítulos donde se muestran los espacios urbanos son los que, en especial, me interesa resaltar, pues las referencias ciudadinas y la experiencia urbana de los personajes muestran la mirada de Francisco Rojas González sobre el papel, en el movimiento revolucionario, del entorno metropolitano, urbe que desplaza al campo. Así las ciudades simbolizan escenarios fundamentales en el proceso civilizatorio de los protagonistas revolucionarios. Para el caso de la novela, el autor solamente dedica un par de capítulos a estos ambientes, dichas localidades son la capital del estado de Morelos, Cuernavaca, y la Ciudad de México en los años de 1904 y 1914.

Ciudad de México 1904

En el capítulo XI, es un personaje el profesor Manuel de la Reguera y Pérez Cacho oriundo de Cuernavaca, hijo único del administrador de una hacienda azucarera, hombre que con esfuerzo mandó a su descendiente

¹⁴ Véase Teresita Quiroz Ávila, Programa de investigación “Ciudad de México en el siglo xx. Representaciones del pasado para la historia urbana”, adscrito al Área Historia y Cultura en México, Departamento de Humanidades, UAM Azcapotzalco (se presentó para su aprobación al Consejo Divisional en junio de 2016).

a estudiar a la Escuela Normal de la Ciudad de México y fue recibido por un prominente pariente de buen puesto en la Secretaría de Fomento del gobierno porfirista.

Manolo era el producto único de aquel matrimonio de dos representativos de ese conglomerado social que se llama la clase media, tan dúctil en la mano de los poderosos y tan útil para alzarlo como valladar entre los elegidos y la masa palpitante, gusanera que bulle igual en las hondonadas de los campos que en los nauseabundos suburbios de las ciudades.¹⁵

La estancia en la capital del joven provinciano es de diez años, en los cuales se apega a la vida disciplinada del tío Demetrio, a quien admira por su nivel de vida. Parientes de los que también aprende las rutinas y costumbres ciudadinas. Así se mencionan los siguientes lugares que frecuentaba muchacho en su camino diario a la escuela y el día domingo: el bosque de Chapultepec, la Alameda, iglesia de Santa Clara, la Profesa, calle de Manrique (heladería El Cazador), Teatro Circo Orrin, Teatro Hidalgo, plaza México, Salón Rojo, calle de Plateros, Zócalo, la plaza Guadiola, y observaban a los asistentes al Jockey Club.

El invariable programa dominical era esperado con ansia por el estudiante. Cuando la esquila de la iglesia de Santa Clara llamaba a misa de cinco, ya Petra la criada otomite, andaba en trajines calentando el agua para el baño del oficial primero de la Secretaría de Fomento. A las siete,

don Demetrio acababa de cepillar su sombrero "bombín" y el jaquet gris oscuro cortado por la mágica tijera de Duvernard. La impecable camisa blanca, salida de manos del camisero de moda: San Pablo, esperaba los tiesos aditamentos, cuello y puños, que acostumbraba ponerse una vez abotonados los botines de charol y ante, prodigio de la maestría de Miguel González Muñoz, el más famoso zapatero de las calles de Plateros. La corbata de discretos colores, ancha y cuidadosamente anudada al cuello de palomita, llevaba sobrepuesta la marca de prestigio: "Paul Mornat", y en el airoso lazo, una perla de exóticas tonalidades, adquirida en La Esmeralda. [...] La tía, metida entre el fru-fru de un negro traje de gro, lucía sobre su pecho una larga cadena de bejuco, de la que sostenía un relojito de oro con incrustaciones de pedrería, prendido coquetonamente a la altura del corazón; tocábase la dama con mantilla sevillana... Fragancias de "Pompeia de Piver".¹⁶

Después de su estancia de una década en la capital mexicana, Manuel de la Reguera y Pérez Cacho regresa a casa de sus padres con el título de maestro normalista, una instrucción de la moderna educación que promovió el régimen científico porfirista, pues "los años previos a la Revolución fueron testigos de una multiplicación de las corrientes alternativas y pusieron de manifiesto la existencia de un pluralismo cultural al México".¹⁷ En bien de la patria se crearon escuelas de diversos niveles y en "nombre de la integración se impuso el castellano y se pro-

¹⁵ Francisco Rojas González, *La negra Angustias*, pp. 127 y 128.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 130-131.

¹⁷ Sandra Kuntz y Elisa Speckman, "El porfiriato", p. 535.

hibió la enseñanza en lenguas indígenas”¹⁸. Así el tío bien afrancesado, católico y hombre del régimen señala a su sobrino:

–Me parece de perlas que dejes esta metrópoli corrupta y falsa. En Cuernavaca podrías establecer una escuelita particular, que se encargara de contrarrestar, en lo posible, los desquiciadores efectos de la enseñanza laica que imparte el Gobierno. Volverías a los clásicos sistemas educativos en que abrevamos tus antecesores y a los que debemos, además de nuestra modesta cultura, la honestidad y la honradez.¹⁹

Sin embargo, el mocetón, un joven maestro, un engreído que no sabe ganarse la vida y anhela la protección del patriarca, confortablemente regresa al seno familiar, y se establece bajo la protección del padre y los mimos de la madre hasta el día en que fallece el progenitor y la pequeña familia se encuentran sin recursos y a su suerte.

Cuernavaca, Morelos 1914²⁰

Francisco Rojas dedica a la estancia de los zapatistas en Cuernavaca seis capítulos (del XII al XVII), los cuales abarcan desde la entrada de las huestes de Atila a la población, pasando por su permanencia en la capital del estado, hasta que son expulsados con la irrupción de los ejércitos federales. La historia de la coronela Angustias y su milicia son

convocadas en esta circunstancia después de la batalla de Cuautla (principios de 1914), cuando se instalan en Cuernavaca.

La tigresa de Morelos y su ejército son percibidos como bárbaros que se unieron a *la bola* y toman la justicia por su mano sin entender claramente qué pretendía el movimiento revolucionario en su estrategia política. Los campesinos y lugareños de la sierra se unieron a la Revolución por hartazgo y venganza contra los agravios históricamente recibidos por parte de los poderosos que los mantenían en la pobreza y la humillación:

Cuernavaca hervía; miles de campesinos transitaban en grupos alucinados. Marchaban por media calle silenciosos y llenos de aturdimiento. El campo se había volteado sobre la ciudad pequeña e inadaptada para recibir aquella afluencia. Los primeros en llegar se posesionaron de los cuarteles, del Palacio de Cortés, de los edificios públicos y hasta de algunos caserones particulares. Allí, en las alcobas, en las salas, en los pasillos y en los corredores, tendíanse durante la noche, y en el día formaban tertulias tristes y nostálgicas, donde la conversación palpitaba apenas en labios de los jóvenes mestizos, ante un auditorio de hombres taciturnos y herméticos como ídolos de pórfido. Eran estos últimos los campesinos que habían dejado fecundadas la tierra ajena y a la mujer propia, los ganados sueltos y el colmenar escurriendo miel, en busca de la libertad que ahora empezaban a disfrutar y que quizá por eso les dolía en la misma forma en que les molestaban los zapatos nuevos y rechinadores con que muchos atormentaban, por primera vez en la vida, sus desfigurados pies.²¹

¹⁸ Véase *ibid.*, pp. 527-535. “De las normales para profesores, escuelas técnicas y profesionales (34 en 1878 y 57 en 1907)”, p. 529.

¹⁹ Francisco Rojas González, *op. cit.*, p. 134.

²⁰ Véase *ibid.*, capítulo XI al XVII.

²¹ *Ibid.*, p. 136.

En Cuernavaca, los “bárbaros” zapatistas “bandoleros y juilones... ¡Liebres blancas!”²², con sus maneras básicas de expresión y sobrevivencia se enfrentaban a códigos que no entendían, en este espacio urbano con características distintas a las que enmarcaban la vida en sus terruños.

Ubico que Rojas González enfatiza la “pequeña ciudad” como un lugar en el cual los guerreros analfabetos se confrontan, ante la incapacidad de poseer la lectura y la palabra escrita, con la necesidad de saber y poder entender los lenguajes excéntricos de los políticos, ideólogos y documentos. Entonces, están marginados pero entienden la importancia de la narración de los derechos, las demandas y la cuantía que significa decir, a través de la escritura, una nueva lucha por aprender y adquirir conocimiento para entender. Tres anécdotas son a mí parecer fundamentales y representan el valor de los documentos, lo cual muestra la transcendencia que tienen los manuscritos y los papeles con letras.

Primero, la determinante del archivo municipal como lugar donde se guardan las palabras en papel, con aquellos contenidos en legajos que autorizan la propiedad de la tierra e incriminan a los pobres en infinidad de delitos; entonces y en consecuencia, dado que no los saben leer, entienden que en esos documentos está plasmada la marginación, por lo cual los destruyen y queman los archivos municipales, acción de protesta, venganza y reivindicación en la que borran la historia: pasado escrito que es aniquilado.

²² *Ibid.*, p. 137.

Segundo momento, los carteles pegados en las paredes y edificios de la ciudad, hojas inmensas con mensajes que nadie sabía interpretar:

En una esquina mohosa de un barrio de Cuernavaca, adherido al muro con plastas de engrudo, el papel de un “manifiesto” se tostaba al sol. Algunos hombres veíanlo atentamente.

La negra Angustias, el Güitlacoche y los Cruces llegaron hasta la esquina y miraron aquella sucesión de líneas negras, mudas, impenetrables para ellos.

Los serranos veían con envidia cómo hombres semejantes a ellos eran poseedores del difícil arte de entender lo que “decía” el papel. El Güitlacoche acercóse hasta rozar con la falda de su sombrero de zoyate la cara lisa del “manifiesto”, tratando de arrancarle su secreto. Cuando uno de los lectores dio media vuelta, la Angustias lo detuvo.

—Oiga, amigo, por favor díganos qué diantres dice eso...

—Cosas de la revolución —respondió el hombre dándose importancia.²³

Independientemente de la jerarquía zapatista, muy pocos sabían leer y, por tanto, eran vencidos, no en el combate y la toma de haciendas, no ante el grito de “Tierra y libertad”, sino como consecuencia de la incapacidad de argumentar o entender los planteamientos de la revolución científica, la lucha política, la transformación de las ideas. Entonces la negra Angustias reflexionó ante aquel panorama de las letras en la

²³ *Ibid.*, p. 150.

calle y los discursos en papeles, a pesar de los argumentos del Güitlacohe, ella señaló y consiguió un maestro especializado en pedagogía en la misma capital:

–Hay que saber para saber... Bien dijo el ca-trín que ayer nos echó el discurso. Nosotros así como estamos no semos para el caso... ¡Hay que saber para saber! [...]

–Mira, capitán, p’mañana quero que me tenga arreglado un maistro que me enseñe a ler... [...]

–Casualmente es lo que busco... Yo quero saber ler en papeles de todos, grandes y chiquitos, y escribir cartas y pintar en las paredes cosas como esas que hay por ahí... Si el joven se resuelva a enseñarme todo eso, no me daré por mal servida...²⁴

Efectivamente, en este proceso civilizatorio, en la medida que lo plantea Norbert Elías,²⁵ los guerreros se acortesanan, dejan sus antiguas formas y se educan:

En este tránsito se experimentan procesos civilizatorios que Norbert Elías denomina “acortesanamiento de los guerreros”: los sujetos, a nivel individual y colectivo, refinan sus estilos de vida, se educan y se urbanizan, en tanto aprenden códigos de relación más meticulosos; desarrollo en el cual se produce una disminución de los contrastes entre grupos sociales y en consecuencia hay un aumento de la sociedad, en este sentido la población tiende a la homogenización; así, se sucede una mayor dependencia

hacia la clase alta y mayor ascenso de la clase baja, lo que lleva a que los grupos colocados en el nivel inferior se sometan y reproduzcan los modos de vida de aquellos que se localizan en la parte superior de la escala social; de este modo algunos sujetos, al parecerse al grupo superior, se mimetizan y advierten mejoras en su nivel de vida. El planteamiento de Elías concede luces para explicar los procesos de movilidad social que experimentan los personajes de la novela; además establece muy adecuadamente el sustento sociológico de la fantasía colectiva sobre cómo todos los individuos pueden ascender en la pirámide social y económica [...]. Las guerras, las tragedias naturales o las modificaciones violentas de la cotidianidad y con mayor impacto las de dimensiones sociales, en este caso la Revolución Mexicana y sus consecuencias, propiciaron cambios muy acelerados en la estructura cultural de la población, modificaciones que en tiempos de paz tardarían mucho más tiempo en desarrollarse o quizá no se llevarían a cabo.²⁶

Para el caso de Angustias, su estancia en Cuernavaca es el periodo en que vive una fase de aprendizaje más intensa, no sólo en el ámbito de la educación formal, que se manifiesta al aprender a leer y a escribir bajo la metodología del profesor normalista, sino también en la experimentación de una serie de aprendizajes que tienen implicaciones en el consumo de alcohol como una forma de relación social de los zapatistas o bárbaros y en las maneras en cómo debe asumir una mujer su femineidad. Cito a continuación

²⁴ *Ibid.*, pp. 153-154.

²⁵ Norbert Elías, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*.

²⁶ Teresita Quiroz Ávila, *La mirada urbana en Mariano Azuela*, pp. 41n-42n.

algunos fragmentos donde el profesor de la Reguera y Pérez Cacho refiere a su alumna sobre los comportamientos no correctos que debería evitar la coronela Angustias dada su jerarquía y su papel de mujer:

—¿No le da a usted miedo, Angustias, andar metida en estos laberintos revolucionarios? [...]

—Sin embargo, el oficio que usted ha escogido no es propio para mujeres... ¡Deje usted a los hombres que arreglen el mundo!... [...]

—El alcohol es un vicio antisocial, contraindicado para las gentes que como usted deben poner ejemplo...²⁷

Angustias mostró importantes avances en la dicción, corrección de palabras (“nosotros así semos –digo somos”), lectura ágil, limpieza de la cuadra que servía como salón de clase y arreglo femenino. Al mismo tiempo, siguió mostrando fiereza para doblegar a la tropa a través de los golpes, adicción al alcohol y falta de destreza en la escritura. A pesar de esto, intentaba ser más racional y disciplinada para alcanzar el cometido, según las instrucciones que marcaba el profesor, hasta que Manuel de la Reguera, con su tez blanca y desde su posición de poder, dado por el papel de superior en el proceso de enseñanza, controló a la capitana negra que se volvió dócil y dúctil en su situación de discípula:

De las ventanas habían huido las caras burlonas, porque no les interesaba mirar la vulgar escena de una mujer sumisa y mansa, frente a la figura

de un hombre que jugueteaba entre sus dedos con una flor de ‘malva-bouquet’.²⁸

Mientras Cuernavaca se convierte en una ciudad hospital que reciben multitud de heridos por los impactos federales, Angustias prosigue su aprendizaje y, con mayor cercanía física del profesor, mejora la escritura, tiene la conducción de la mano de Reguera sobre la suya, cuerpos cercanos, instrucciones próximas al oído, ella se ruboriza, despierta sensualmente al tacto, olor, sonido y delicadeza del joven y blanco hombre que se aproxima a ella con el objeto de guiarla en lo que tanto anhela: escribir y leer. Entretanto, es seducida ante las formas que utiliza este individuo con ella.

El maestro sufre un estado de desamparo con la muerte de la madre, entonces Angustias se ofrece para cuidarlo, pues ella es protectora de muchos hombres como lidereza de las huestes; sin embargo, la capitana Farrera es rechazada con un cruel insulto: “el nombre que llevo no podría asociarlo al suyo... En otras palabras, que mi unión con usted sería considerada por la gente más que como un matrimonio como una cruz absurda...”²⁹

Mientras tanto la historia presenta salida de los zapatistas de la capital del estado de Morelos por el arribo de los federales, quienes prometen desarmar a las tropas sureñas, corre el año 1914. Totalmente abatida por el desprecio recibido, Angustias se siente “hecha cachitos” como una “miserable muñeca de trapo” y, a los ojos de sus su-

²⁷ Francisco Rojas González, *op. cit.*, p. 155.

²⁸ *Ibid.*, p. 161.

²⁹ *Ibid.*, p. 172.

bordinados, reducida al lugar de cualquier mujer:

ya usted desde que se dedicó a la leitura no sirve pa maldita la cosa. Los jefes que se dieron cuenta de lo aperjumada qu'ianda usted, nombraron coronel de los serranos a Concho el arriero [...]. Ése sí no se aperjuma ni se pone moños...³⁰

La ciudad de la *eterna primavera* ahora era tomada por los revolucionarios de levita, "en el aire flotaba todavía el eco de los melancólicos cánticos de los campesinos", a la vez que los recién llegados dictaban discursos: "Pueblo de Cuernavaca: la tranquilidad vuelve a vuestros hogares; por fin las turbas de Atila han tornado a los infiernos de donde salieron, para desgracia de vosotros y para vergüenza de la patria..." Angustias se sobrepone y retoma su lugar de combatiente, con sus "fieros ropajes y arreos de guerrillero" tan "entabacada la negra" que se veía varonil y atractiva, a tal punto que una joven mujer declara que se dejaría robar por él. Ante tal halago y en la posición dominante de coronela fue a robarse a Manuel de la Reguera y Pérez Cacho, lo llevó a la sierra, lo hizo su amante, lo disfrutó y la negra descubrió la experiencia sexual mezclada con la admiración al blanco y delicado profesor. Entonces vuelve a darse un giro de poder: ante el enamoramiento de ella, él aprovecha la situación y se casan.

El matrimonio de Manuel y Angustias deja la sierra por decisión de Manuel, quien determina ir a establecerse en la capital del

país por así convenir a sus intereses (los de él, por supuesto). Resumiendo: él la rechaza con violencia psicológica, ella se siente humillada; ella se empodera y, ejerciendo violencia, lo controla; en el intercambio sexual, él se vuelve el sujeto dominante y somete a la mujer a sus decisiones hasta el punto de llevarla a la ciudad.

Ciudad de México³¹

Manuel regresa a la capital después de un par de años. De cuando dejó la ciudad a la fecha en que vuelve, una serie de acontecimientos marcaron la vida que había llevado el joven. El jerarca Porfirio Díaz cayó y se exilió en Europa; se ha vivido una gran dinámica política: triunfó la revolución maderista, los grupos norteños y sureños se alzaron en armas, Huerta traicionó a Madero y éste fue asesinado después de una guerra de diez días que destruyó la capital con las batallas del Zócalo a la Ciudadela y dejó muertos por todo el perímetro principal de la ciudad.³²

Es importante indicar que la Ciudad de México estaba tocada con acontecimientos extremos que la tenían conmocionada: en 1913 se había desarrollado en el corazón mismo de la capital la lucha de 10 días conocida como "Decena Trágica", que impactó con destrucción urbana por el combate del Zócalo a la Ciudadela, cientos de muertos en las calles y el atroz asesinato de Madero y Pino Suárez.

³¹ Véase *ibid.*, capítulos XI, XXI y XXII.

³² Véase Paco Ignacio Taibo II, *Temporada de zopilotes. Una historia narrativa de la Decena Trágica*, y Luis Guzmán, *Muertes históricas. Febrero de 1913*.

³⁰ *Ibid.*, p. 174.

Después de la imposición de Huerta en el gobierno, los meses de 1914 sentaban las condiciones propicias para el desabasto de alimentos que reinaría en la capital al año siguiente: “no debe sorprender que la producción agrícola haya sufrido fuertes altibajos y que el flujo de granos a la ciudad de México haya dejado sujeto a las novedades de la patria insurrecta”³³. Como lo señala Ariel Rodríguez Kuri, la especulación con todo tipo de víveres se convirtió en un excelente negocio, marcado por los acaparadores, la inflación, la corrupción y la percepción negativa contra los comerciantes españoles por ser los responsables de buena parte de la distribución de productos básicos. A esto se suma la presencia masiva de grupos de milicias de uno u otro bando que demandaban provisiones y alojamiento en las áreas tanto internas como en el *hinterland* de la ciudad. En plena lucha de facciones, todos —los constitucionalistas, villistas y zapatistas— tratan de ocupar la ciudad como quien gana la joya de la corona.

Algunas fuentes señalan que las fuerzas federales que formaban la guarnición de la ciudad, y que se rindieron y desbandaron en los primeros días de agosto de 1914, alcanzaban los 30 mil efectivos. Así las cosas, en agosto de 1914 había no menos de 60 mil soldados en la ciudad y sus alrededores, y esto sin contar las fuerzas zapatistas, que eran significativas al oriente, sur y poniente del Distrito Federal.³⁴

³³ Ariel Rodríguez Kuri, “Desabasto, hambre y respuesta política, 1915”, p. 140.

³⁴ *Ibid.*, p. 147.

En agosto de 1914, el gobernador del Distrito Federal, Alfredo Robles Domínguez, establece acciones para proteger el abasto: reparación de vías y puentes, fijación de precios, prohibición de exportar alimentos de primera necesidad, así como la consignación penal a jefes de aduana que se prestaran a corruptelas; sin embargo, las iniciativas no prosperaron. La inestabilidad monetaria hizo que la población guardara su patrimonio en oro, pues la moneda de las facciones perdía valor según los fracasos o triunfos de los bandos.

A esto hay que sumar la inseguridad social en la metrópoli. La falta de un sistema de control social eficaz sobre la seguridad pública propició, para 1915, la aparición de pandillas tan famosas como la *banda del automóvil gris*, mismas que asolaban a los capitalinos.³⁵

Regresemos a Angustias y a Manuel, la coronela enamorada, y más tarde embarazada, se encuentra felizmente sometida a su hombre. En los capítulos finales y desenlace de la historia de la negra, Rojas González hace referencia a la estancia de la pareja en la capital (1914), donde se establecen y da a luz al vástago de Manuel de la Reguera. Los sitios que se mencionan son: un hotel de tercera, al cual arriban y se hospedan temporalmente; las calles de San Francisco, mismas que recorre con prestancia de libertad el profesor; la Secretaría de Gobernación, donde van a encontrarse con el jefe burócrata, un intelectualillo que pugnaba por la revolución

³⁵ Quiroz Ávila, Teresita. “La imagen cuenta una historia”. Serie de reflexiones sobre el mapa que aparece en la película *La banda del automóvil gris* (1919).

científica y no la del populacho; la Secretaría de Guerra, ministerio al que acudirán cada ocho días a cobrar la pensión de la coronela, y la vecindad, lugar en el cual tiene viviendo Manuel a la joven madre con su hijo.

De la Reguera y Pérez Cacho, siempre oportunista, se aprovecha de la condición jerárquica de Angustias para obtener un buen puesto en el gobierno y cobrar la pensión militar que le corresponde a la coronela, a la cual refunde en un cuarto de vecindad, del que dispone como su *casa chica*. La historia termina cíclicamente: Angustias canta mientras lava ropa, ahora con un hijo y refundida en el anonimato de un barrio pobre de la capital: se vive un cambio de roles. Retomando las reflexiones de Francesco Careri en *El andar como práctica estética*,³⁶ en donde se refiere la historia de Caín (cultivador sedentario) y Abel (pastor nómada). Se trata de la suerte del asesino de su hermano y asesinado, el primero condenado a errar por los caminos sin descanso. Aquí es posible hacer un símil entre el nómada y el sedentario: Manuel de la Reguera (Caín) como un sedentario, pero liberado, quien pasea con prestancia por la ciudad, se convierte en paseante urbano; Angustias (Abel), la nómada errante de la sierra, es enterrada en vida y debe asumir un sedentarismo, una pasividad, una estabilidad que la recluye enamorada en su cuarto de vecindad en un barrio pobre de la metrópoli mexicana.

Es interesante el impacto que le causa a la mujer serrana (angustia y zozobra) la den-

sidad poblacional que observa en la capital. Esta impresión se registra y es compartida por quienes migran de la provincia a las grandes ciudades, punto que ya habíamos analizado en la obra urbana de Azuela y que los novelistas refieren al:

[...] orientar al lector en el impacto anímico que produjo la ciudad en los recién llegados de provincia, que perciben gran movimiento de todo tipo de vehículos, “grandes conglomerados de individuos que se movían como autómatas” [“rostros glaciales, desdeñosos, apáticos, insolentes”], así como la despersonalización que se vive en “¡la odiosísima metrópoli!” tan distinta a las formas de provincia.³⁷

En este mismo tono Angustias, el personaje principal, reflexiona sobre los transeúntes urbanos que cruzan frente a la Secretaría de Gobernación, mientras espera a su esposo, Manuel de la Reguera: ella, con la boca abierta de admiración, “veía discurrir la vida capitalina”, las multitudes que andan como en una búsqueda sin sentido.

Iban los hombres afanosos, buscando todas diferentes cosas, distintos objetivos, pero en el fondo impulsados por idéntico interés [...]. Ese interés que es motriz de la actividad de los hombres de la ciudad y que las gentes de fuera de ella tardan mucho en comprender [...]

Seguramente que estos prójimos no se andan divirtiendo; si así fuera no llevarían esas

³⁶ Francesco Careri, “Errare humanum est”, “Walkscapes ten years after”, *Walkscapes. El andar como práctica estética*.

³⁷ Ya Azuela lo había registrado en *Tribulaciones de una familia decente* (1913) y en *La luciérnaga* (1924). Véase Teresita Quiroz Ávila, “Las novelas de Mariano Azuela. Fuente para la historia urbana”, pp. 262-263.

caras largas y atufadas, ni harían tan arrebatados ademanes, ni correrían... Estos hombres no han de distraerse, se aburren, se martirizan a sí mismos. Probablemente andan trabajando. ¿Pero cómo es posible ganarse la vida sólo caminando de aquí para allá?³⁸

Dos puntos sugestivos que ya Baudelaire había considerado, la ciudad como multitud y anonimato, "levantar su hogar en el corazón de la multitud, en medio del flujo y el reflujo del movimiento, a mitad de camino entre lo fugitivo y lo infinito, en medio de la muchedumbre metropolitana"³⁹. Martha Llorente también refiere que las "ciudades colosales pueden dar tales espectáculos; sólo estos inmensos centros de población puede contener en su recinto a un mismo tiempo la guerra civil y una extraña tranquilidad".⁴⁰ En este espacio poblado por tropes de personas se accede a la incógnita de la individualidad, en tanto cada pieza del conglomerado parece vivir su propia existencia y no conoce a los otros, héroes modernos de la soledad urbana. La ciudad donde nadie sabe que esa mulata guapetona en estado de gravidez es la recia coronela Farrera, *La tigresa de Morelos*.

En vano la "paya" buscaba en cada uno de los mil rostros de las mil gentes que pasaban a su lado, sin advertirla siquiera, alguno conocido. Baldía-

mente husmeaba en las bocas y en los ojos de todos algunas sonrisas o un gesto amable...⁴¹

Despojada de su traje de charro, que ya no le ceñía por el embarazo, la cerril muchacha hora vestía un disfraz de aldeana con el visto bueno de su marido:

un atavío lujoso pero pueblerino: blusa de seda, enaguas de percal estampado, chinelas de charrol y un buen rebozo de Santa María. [Manuel] la hizo peinarse de dos trenzas y adornar su pelo con peinetas de colores [y señaló] –Así, payita y cursilona es como conviene que te vea el 'jefe' [...]⁴².

En contraste, el esposo de Angustias, el maestrillo provinciano ahora todo un ciudadano elegante y despreocupado, transita por la calle como si él fuera el dueño de la calzada, con bastón de empuñadura de plata, coquetea abiertamente con las damas de clase alta que se encuentra a su paso. Él porta:

chaqueta de paño negro, pantalón 'de fantasía' y botas de ante y charol, cerradas con botones hasta arriba del tobillo; un 'bombín' ladeado estudiadamente que le daba al profesor un aspecto mundano y picaresco que agradó muchísimo a su mujer.⁴³

Su marido, Manuel de la Reguera, no podía ocultar el desprecio que sentía por la mulata; ejercía una violencia velada, le ordenaba como vestir, ir o no ir, caminar atrás

³⁸ Rojas González, Francisco, *op. cit.*, p. 211.

³⁹ Marshall Berman, "Baudelaire: el modernismo en la calle", *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI Editores, 1994, p. 143.

⁴⁰ Llorente, Martha. "La escena urbana como horizonte", p. 391.

⁴¹ Francisco Rojas González, *op. cit.*, p. 211.

⁴² *Ibid.*, p. 209.

⁴³ *Ibid.*, p. 209.

de él: "... cuando estuvo cerca de ella, el profesor mudó su gesto de alegre triunfador por una mueca agría". Y si el río suena es que agua lleva, pues hasta los altos mandos de Gobernación se llegaron a creer los rumores que señalaban que para el marido no era grata la presencia de la coronela en la metrópoli, que no le gustaba que lo vieran con ella; sin embargo, era necesaria la presencia de la mujer en la capital para cobrar el sueldo que administraría el esposo. Aunque él, sin ella no era nadie, no tenía reconocimiento alguno, y con ella era el esposo de la insigne coronela *La negra* Angustias Farrera... menospreciada en un cuarto redondo de la ciudad de México, por no convenir a los intereses del maestro, a los intereses de clase, y a la sociedad misógina del Estado mexicano.

Como un secreto, convidaba Manuel de la Reguera a algún amigo a conocer la existencia de la joven madre en la casa chica, a quien presentaba como una "exótica mulata, guapetona y buena gente" que dependía de él en todos los sentidos y era su deber no dejarla abandonada a la suerte, pues sin su apoyo "quién sabe qué sería de ella... ¡Las pobres mujeres de esta condición!"⁴⁴

Cabe señalar el alto porcentaje de prostitución como alternativa de sobrevivencia al que recurrían mujeres de clase baja por falta de sostén económico, y también mujeres que no controlaban sus instintos emocionales, animales y sexuales.⁴⁵ Solamente el

tener una pareja que las apaciguara en su naturaleza podría salvarlas de la perversión, cuanto más si se trataba de mujeres de climas tropicales y campiranos que viven con mayor animalidad sus pulsiones por falta de contención de los impulsos. A esto se suma el temperamento violento y bárbaro de los zapatistas y las características fieras de la negra, hija de un bandolero sanguinario: mujer, negra, serrana, zapatista, con sangre de rebelde... debía ser controlada, contenida en sus inclinaciones a través de cierta estabilidad, dosis de "amor", vida sexual activa, regulación moral a través de su realización en la maternidad, ya que el papel de madre es fundamental para la conformación de la patria y la educación de los nuevos ciudadanos.⁴⁶

Angustias, en su historia de sexualidad, primero mostró repulsión al sexo, odio al macho, a tal punto que las mujeres del pueblo le llaman *manflora* o *marimacha*; luego pasa por un ritual en que la bruja le dice que ya sólo "le falta algo para ser hembra completa", refiriéndose a su vínculo con un hombre; posteriormente es violentada, deseada bruscamente y vive con una sexualidad postergada; en aquel momento desprecia a las mujeres que siguen a "su hombre". Sin embargo, al *enamorarse* del delicado y

presentarán como prostitutas o vampiresas, y mueren trágicamente; véase *Santa*, *La Rumba*, *La Malhora*, *La Marchanta*, y en contrapartida *La luciérnaga*.

⁴⁶ Esto se puede observar en los discursos aún más radicales sobre el papel de la mujer, por ejemplo, en los Congresos feministas, donde se pugnaba por promover un mejor nivel educativo con espíritu laico, se buscaba el voto femenino y mayor conocimiento sobre la sexualidad; sin embargo, estas preocupaciones rindieron pocos frutos y el papel de la mujer se mantuvo como el motor de la familia.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁵ En las novelas de principios de siglo XIX y XX, las mujeres que viven una sexualidad abierta y libre no son las decentes que forjaran la patria. Éstas siempre se

educado profesor, Angustias se ejercita en el placer de la carne, entonces ya nada le falta: se vuelve una “hembra completa”. Y resuena en ella lo que dijo a otra mujer que le suplicó por su hombre: “usted, inmunda, que llama amor a su brama y que para calmarla sigue al macho con celo de una verraca, tiene que llevar el castigo que merece”, palabras propias que se hacen realidad en su destino. Así, mujer y pueblo rebelde necesitan el control del macho o del Estado para asimilarse a la sociedad.

El hijo que procrean Angustias, la mulata, y Manuel, el descendiente de españoles, la unificación del mestizaje en un proceso de blanqueamiento y control social, que va diluyendo las diferencias y postrando en el anonimato los grupos negros y su existencia en la historia nacional: “Dentro de la cunita, un pequeño de piel morena y ojos verdes escuchaba embelesado el dulce canto materno, que se trenzaba con los gorjeos de mirlo prisionero”.⁴⁷ La maternidad salva y contiene la perversión de las mujeres rebeldes, negras y sexuales. Señala Julia Tuñón:

Al finalizar el movimiento cuando poco a poco las formas tradicionales volvieron a su cauce, afloró el temor de que, con tanta libertad, la mujer pudiera perder su feminidad, entendida como docilidad y sumisión como base del hogar.⁴⁸

Antes de la implantación de la Constitución de 1917, el divorcio no existía; por lo cual, *la casa chica* fungía como una alternativa de dominio masculino; la familia se-

cundaria o figura triangular era (es) muy recurrente y da cuenta del poder económico y sexual de determinado varón para mantener varios hogares. La “vivienda que ponen algunos hombres a sus amantes, independientemente de aquella en donde viven con sus esposas”⁴⁹. Esta forma de concubinato en México puede encontrar sus primeros registros en la época de la Conquista, entre los españoles que, estando casados legítimamente en España (casa grande), establecieron nuevas relaciones familiares con indígenas o mujeres procedentes de otro grupo racial, sin lazos formales de matrimonio. Éste se conformó como un fenómeno “sustancial de la estructura social”. La madre y los hijos miembros de estos núcleos parentales tienen un rango inferior frente a la familia legalmente instituida, o económica y social más importante.⁵⁰

En el espacio permitido de la casa chica, la negra Angustias se realiza como mujer y madre, la ganancia que obtiene es el cuidado y protección por parte de Manuel y la descendencia del mestizaje:

En la azotehuela, ella, “la de la casa chica”, lavaba y cantaba... Entonces lavaba ropa propia; pero cantaba canciones ajenas: las de los va-

⁴⁹ *Diccionario del español de México*.

⁵⁰ Véase Flavio Galván Rivera, “El concubinato actual en México”; Luis Suarez, *México, imagen de la ciudad*; Magda Estrella Zúñiga Zenteno, *La casa chica en Chiapas*; Henry A. Selby, *La familia en el México urbano: mecanismos de defensa frente a la crisis*; Leticia Solís Pontón, *La familia en la Ciudad de México: presente, pasado y devenir*; Catalina A. Denman, *Familia, salud y sociedad: experiencia de investigación*; Roberto Gavaldón (dir.), *La casa chica* (1950) [cine mexicano].

⁴⁷ Francisco Rojas González, *op. cit.*, p. 220.

⁴⁸ Julia Tuñón, “Las mexicanas de nuestro siglo”, p. 145.

queros apasionados, las de las zagalas alegres de amores.⁵¹

Conclusión

Finalmente, para la historia de Angustias, la Ciudad de México se constituyó como el espacio civilizatorio en el cual la mujer de piel oscura es controlada por el anonimato y donde triunfa el movimiento revolucionario. En ese momento, los pobladores de clase media citadina se vieron aterrorizados por la presencia de los zapatistas, mestizos y otros grupos como los negros; asimismo, se mostraron doblemente intranquilos por la presencia de mujeres que rompían el paradigma tradicional, tanto por su conducta masculina como por el color de su piel. *La negra Angustias* es, por tanto, la representación de la masa revolucionaria que resultó sumisa a cambio de ganancias secundarias, como la obtención de atención emocional y las ventajas de la vida urbana, es decir, la experiencia de la metrópoli moderna.

Bibliografía

- Aub, Max, *Guía de narradores de la Revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985. (Lecturas mexicanas, 97).
- Aboites, Luis y Engracia Loyo, "La construcción del nuevo Estado, 1920-1945", en *Nueva historia general de México*, México, El Colegio de México, 2010.
- Azuela, Mariano. *Obra completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

- Berman, Marshall. "Baudelaire: el modernismo en la calle", en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI Editores, 1994.
- Careri, Francesco, "Errare humanum est", en *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2013.
- , "Walkscapes ten years after", en *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2013.
- Colombón, Anahí, "La negra Angustias y el papel de la mujer en la Revolución Mexicana. Novela de formación, contrastes e ironía", en *Callejero*, 2016. [fecha de consulta: 24/07/2016]
- Denman, Catalina A., *Familia, salud y sociedad: experiencia de investigación*, México, 1993.
- Elías, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Galván Rivera, Flavio. "El concubinato actual en México", en *Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM*. Disponible en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/5/2401/28.pdf> [fecha de consulta: 17/07/2016].
- Gargallo, Francisca, *Las mujeres en la Revolución mexicana, un acercamiento a una participación que no se estudia*. Participación en un panel con estudiantes, en el marco del curso: Ideas feministas en América latina, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- Guzmán, Martín Luis, *Muertes históricas. Febrero de 1913*, México, Joaquín Mortiz, [1958, 1963].
- Kuntz Ficher, Sandra y Elisa Speckman Guerra, "El porfiriato", en *Nueva historia general de México*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 527-535.

⁵¹ Francisco Rojas González, *op. cit.*, p. 220.

- Lara, Luis Fernando (dir.), *Diccionario del español de México*, México, Editorial, 2011.
- Llorente, Martha. "La escena urbana como horizonte", en *La ciudad: huellas en el espacio habitado*, Barcelona, Acantilado, 2015.
- Lorente Medina, Antonio. "De la subversión del orden patriarcal a la sumisión en la Negra Angustias", en Margarita Almela *et al.* (coords.), *Mujeres a la conquista de espacios*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013. Disponible en: https://books.google.com.mx/books?id=WmrkKtG9PxlC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [fecha de consulta: 24/07/2016].
- Mendieta, Ángeles, *La mujer en la Revolución mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1961.
- Montes de Oca Navas, *Protagonistas de las novelas de la Revolución mexicana*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.
- Quiroz Ávila, Teresita, "La imagen cuenta una historia", en *El giro visual en bibliotecología*, México, IIBI-Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- , "Las novelas de Mariano Azuela. Fuente para la historia urbana", en *Tema y variaciones de Literatura*, 18, México, 2002, pp. 262-263.
- , *La mirada urbana en Mariano Azuela*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Rojas González, Francisco, *La Negra Angustias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Rodríguez Kuri, Ariel, "Desabasto, hambre y respuesta política, 1915", en *Instituciones y ciudad. Ocho estudios históricos sobre la Ciudad de México*, México, Sábado Distrito Federal, 2000.
- Selby, Henry A., *La familia en el México urbano: mecanismos de defensa frente a la crisis*, México, Conaculta, 1994.
- Solís Pontón, Leticia, *La familia en la Ciudad de México: presente, pasado y devenir*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1997.
- Suárez, Luis, *México, imagen de la ciudad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Taibo II, Paco Ignacio, *Temporada de zopilotes. Una historia narrativa de la Decena Trágica*, México, Planeta, 2009.
- Tenorio, Ilse Mayte, *De la Revolución a la pantalla: la representación de la mujer revolucionaria en La negra Angustias de Matilde Landeta* [Tesis, Maestría en Estudios Históricos], Querétaro, Universidad de Querétaro, 2013.
- Tuñón, Julia. "Las mexicanas de nuestro siglo", en *Mujeres en México. Una historia olvidada*, México, Planeta, 1987.
- Vázquez Fernández, Salvador, "Las raíces del olvido. Un estado de la cuestión sobre el estudio de las poblaciones de origen africano en México", en *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Córdoba/Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2008. Disponible en: <http://biotecavirtual.clacso.org.ar/Argentina/cea-unc/20121213113451/11vaz.pdf> [fecha de consulta: 23/07/2016]
- Velázquez, María Elisa y Gabriela Iturralde Nieto, *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*, CONAPRED, 2012.
- Zúñiga Zenteno, Magda Estrella, *La casa chica en Chiapas. Una aproximación antropológica*, México, Juan Pablos, 2013.

La narrativa y mitología indígena andinas¹

JUAN JOSÉ GARCÍA MIRANDA | UNIVERSIDAD DE HUAMANGA,
CENTRO DE ESTUDIOS SCAF

Resumen

Los Andes involucra parte del territorio de Abya Yala, nombre prehispánico de América, escenario de la diversidad natural y cultural que comprende a los pueblos y nacionalidades de Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina y Chile, configurado por el sistema de montañas de los Andes. Pueblos que por su tradición oral, gráfica o escrita mantienen formas de comunicación a través de la mitología que se ha sedimentado y se conserva en la memoria colectiva y la memoria histórica y que se hace vigente por su capacidad de la asimilación, desasimilamiento y conservación de mensajes en la literatura, los saberes, las fiestas y las maneras de vivir y sentir la vida. La literatura indígena responde al escenario geofísico que da nombre a sus habitantes, como andinos, independientemente de su ubicación costera, serrana o amazónica y como escenario sociocultural que identifica lenguas, tradiciones, historias y modos de vida, configurados y reconfigurados que definen las identidades de cada pueblo y que se renueva históricamente.

Abstract

The Andes involves part of the territory of Abya Yala, pre-Hispanic name of America, scenario of the natural and cultural diversity that includes the peoples and nationalities of Colombia, Venezuela, Ecuador, Peru, Bolivia, Argentina and Chile, shaped by the mountain system of the Andes. Peoples whose oral, graphic or written tradition maintains forms of communication through mythology that has been sedimented and conserved in the collective memory and historical memory and which becomes valid due to its capacity for assimilation, detachment and conservation of messages in literature, knowledge, parties and ways of living and feeling life. Indigenous literature responds to

¹ Exposición realizada en el Coloquio de “Literatura y Diversidad en Latinoamérica”, México, UAM-Azcapotzalco, julio de 2016.

the geophysical scenario that gives name to its inhabitants, as Andean, regardless of its coastal, mountain or Amazonian location and as a sociocultural scenario that identifies languages, traditions, histories and ways of life, configured and reconfigured that define the identities of each town and that is renewed historically.

Palabras clave: narrativa andina, creativa literaria, mitología, memoria histórica, literatura oral, cosmovisión andina.

Key words: andean narrative, literary creative, mythology, historical memory, oral literature, andean cosmovision.

Para citar este artículo: García Miranda, Juan José, "La narrativa y mitología indígena andina", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 131-147.

Introducción

Empezamos estas ideas compartiendo tres citas recogidas en diferentes momentos asociados a las capacidades reflexivas que tienen los pueblos para crear, describir y sintetizar los modos de vida que tienen que configurar sus identidades. Una de ellas es de César Vallejo Mendoza, poeta universal del Perú, cuando señala:

Todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él, de frente o transmitido por incansantes brizas, por el humo rosado de amargas contraseñas sin fortuna.²

En efecto, los actos y las voces geniales vienen del pueblo, expresados de modo directo, de frente, cara a cara o transmitido de generación a generación cuando no pierden vigencia. (Entendido como pueblo a ese sector mayoritario de la población despojado y ayuno de poder).³ Pueblos concretos que viven sus vicisitudes históricamente determinados en un escenario natural y cultural diverso que son los ejes temáticos que nos han reunido en este Coloquio Internacional sobre Literatura y Diversidad en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Diversidad que sintetiza lo que fue y aún es,

² César Vallejo, *Himno a los voluntarios de la República*.

³ Efraín Morote Best, *El indio Pishgo y otros cuentos*.

desde tiempos prehispánicos, el Abya Yala: "Territorio de todos los climas y de todos los sentimientos".⁴

Asimismo, esta expresión de la diversidad cultural y natural que viene del vocablo Abya Yala, se complementa con lo que se expresa localmente, lo específico, ahí donde viven su "día a día" los runakuna, la gente común y corriente, que no son ajenos a los sentimientos expresados por nuestro poeta y los kuna, como confirma un dirigente de la comunidad indígena de Paca en el Valle del Mantaro del Perú:

En Paca, somos tres tipos de comuneros: Los activos, son los que sienten y padecen con la Comunidad; los cooperantes, los que sienten pero ya no padecen con la comunidad, y los morosos, los que no sienten ni padecen con la comunidad.⁵

Estos sentimientos expresados en esta oportunidad, sirven para presentar algunas ideas sobre la literatura andina como una expresión de sensibilidad perceptiva de los pueblos acerca de cada realidad representada como imágenes, figuras y palabras que grafican o describen las diversas maneras de percibir y vivir la vida desde una perspectiva "lógica, ética y estética" que se evidencia en el proceso de la vida de cada pueblo.

Consideramos a los países andinos y especialmente a Bolivia, Ecuador, Perú y el noroeste argentino como escenarios que com-

parten tradiciones de raíces milenarias que configuran formas de relación y entendimiento recíproco entre la comunidad natural, la comunidad humana, la comunidad cognitiva y la comunidad espiritual que se expresan a través de la oralidad, la ideografía graficada, la palabra hablada, y desde hace algunos siglos, la escrita para expresar lo que perciben, simbolizan y transmiten. Unos son actores y autores de su propia historia y los otros sólo son autores de lo que perciben sobre los otros.

Así, descubrimos que existen escritores que se expresan sobre los pueblos indígenas, escritores cosmovivientes indígenas que documentan y viven sobre sus propias vicisitudes, y escritores que están en proceso de sincretismo entre lo indígena y no indígena, que son los llamados mestizos. Es decir, unos son los "que sienten y padecen con la comunidad", algunos los "que sienten pero no padecen en la comunidad" y los otros que "no sienten ni padecen la comunidad". En suma, es la expresión de la diversidad, que también refleja jerarquías sociales contradictorias de las que habla Mariátegui en la *Heterodoxia de la tradición*, y la mitología es parte de la tradición como expresión de la literatura oral.

El espacio de la diversidad andina

Como señalamos, los pueblos andinos tienen un escenario espacial y otro sociocultural. El espacial está definido por el sistema de montañas de los Andes. y el sociocultural por las maneras de vida del conjunto de pueblos y nacionalidades que coexisten

⁴ Según nos refiriera Eladio Richard, académico kuna caribeño, en Quito, Ecuador, en una reunión convocada por el IADAP-CAB, 2005.

⁵ Dirigente indígena de Paca.

en esta geografía y que de acuerdo a los procesos seguidos tienen sus propias expresiones que se traducen en los orígenes míticos e históricos, en el territorio y sentimientos de territorialidad, en las lenguas, los patrones de vida que regulan y pautan la vida individual y colectiva heredada de los ayllus prehispánicos y contextualizados a nuevas condiciones de existencia por las capacidades de adopción, adaptación, re-creación, desasimiento y conservación de elementos culturales propios y ajenos.

Si hacemos un seguimiento al proceso de los pueblos andinos, vamos a descubrir que tienen una historia de rupturas y reconfiguraciones desde que perdieron el proceso histórico autónomo con la llegada y el afincamiento de los ibero-europeos en estos territorios, que han trastocado la cultura y los modos de vida bajo su tutela y dominación colonizadora, basada en el despojo de recursos que continúa, despojo de saberes que continúa, despojo de la memoria que continúa, despojo de los sentimientos que continúa, despojo de las identidades que continúa. Forma de colonialismo mental y socioeconómico del que no salimos y cuyos actores se turnaron, impidiendo que los pueblos originarios puedan acceder al poder político sometido al gran capital, enmascarada por una democracia mercantil y falso desarrollo⁶.

⁶ Desarrollo. Categoría filosófica que a partir del 20 de enero de 1949, tras un discurso de Truman, el mundo conoció: había países desarrollados y más de la mitad del mundo era subdesarrollado. Así el término adquirió dimensión política y el país imperial y sus aliados se constituyeron en paradigma del desarrollo porque tenían el poder económico, tecnológico

La ruptura de la autonomía institucionalizó el colonialismo que transfiguró la confederación de nacionalidades del Tawantinsuyo, sometiéndola a la tutela del virreinato del Perú, desde Panamá hasta Tierra de Fuego en Chile y Argentina, sometimiento que terminó en 1824.

La consolidación del virreinato

El proyecto colonial buscó el cambio de las mentalidades etnocéntricas, agrocéntricas y cosmocéntricas por las del pensamiento grecorromano, judeocristiano y anglosajón que ha generado procesos de conservación, mestizaje, sincretismo, paralelismo, complementación y resistencia cultural que hasta hoy se mantienen.

En este camino ubicamos pueblos con tradiciones culturales que coexisten, desde periodos prehispánicos en constante lucha, manifiesta o encubierta, entre los descendientes originarios quechuas, aymaras, mapuches, chibchas, guaraníes y los pueblos y nacionalidades asentados en el macizo corrugado formado por el espigón de montañas de los Andes, los de las cuencas de la Amazonía y del río de La Plata con las llamadas sociedades nacionales heredadas del régimen colonial ibero-europeo, principalmente de España y Portugal; pueblos originarios que, a pesar de todo, mantienen en forma encubierta o manifiesta sus tradiciones ancestrales.

y experticia que, para conseguirse, deben seguir las vías trazadas por ellos. Wolfgang Sachs, *Diccionario del Desarrollo. Una guía del conocimiento como poder*.

Luego de las luchas emancipadoras, que muchos países vienen celebrando el bicentenario, son los criollos, aristócratas, caudillos militares y civiles, los que han alcanzado el poder político y desde ahí controlan a los pueblos ancestrales e indígenas considerados “ciudadanos de segunda categoría”⁷, bajo la forma de república. Poder al que no alcanzan, sin embargo, los pueblos ancestrales cuyas raíces se remontan a periodos prehispánicos y son llamados como naturales, indígenas, autóctonos, nativos y otras de corte despectivo que subyacen en la actualidad como pueblos no contactados, en contacto inicial, en aislamiento voluntario, semicontactados, contactados e integrados⁸ a la llamada sociedad nacional.

⁷ Calificación que diera Alan García –considerado en su momento como “reo contumaz”, por Fujimori– a los pueblos nativos de la Amazonía cuando defendían la vida; calificación despectiva que se asemeja a la dada por el actual presidente Kuchinski cuando señaló a los pobladores andinos de Cerro de Pasco, diezmado por la minería: “Esto de cambiar las reglas, cambiar los contratos, nacionalizar, que es un poco una idea de una parte de los Andes, lugares donde la altura impide que el oxígeno llegue al cerebro, eso es fatal y funesto.”

⁸ Los pueblos no contactados, en contacto inicial, semicontactados, son aquellos que conservan sus formas de organización sociopolítica y cultural ancestrales. Son autárquicos y viven en estado de alerta por experiencias onerosas por su contacto esporádico con los de afuera. Los pueblos en aislamiento son los que voluntariamente se han aislado y encerrado en territorios determinados y viven enfrentados con los colonizadores y la sociedad nacional. Los pueblos semicontactados y contactados son los que tienen relaciones y conciencia de que existen otros pueblos donde hay presencia del Estado a través de escuelas, postas de salud, autoridades y comercio. Mientras que los integrados se han adecuado a la normativa del Estado.

El indígena en la literatura

En el Perú abunda la creación literaria con protagonismo multicultural y por eso hay literatura clásica, literatura mestiza, literatura criolla, literatura etnocampesina, así como se puede encontrar literatura burguesa, obrera, proletaria y campesina, porque el Perú es eso: diversidad cultural pero también expresión contradictoria entre los que controlan el poder y la economía frente a los portadores de las carencias que impiden el Buen Vivir o Allin Kawsay, utopía que guía a los pueblos.

Los indigenistas, los indianistas y los mismos indígenas dan cuenta de la producción literaria escrita y oral, según la extracción de los cultores. En este sentido, existe una literatura oral bajo la forma de creación, creación artística, fantástica y ficcional producida por los mismos pueblos que forman parte de su cosmogonía y memoria colectiva, y otra escrita desde los inicios del virreinato colonial iberoeuropea con los cronistas que narran la colonización de los territorios y pueblos del Abya Yala y la literatura elaborada por los escritores que se interesan en percibir, representar, describir, reproducir o distorsionar conscientemente las maneras de vivir de los pueblos etnocampesinos.

Existen crónicas, novelas, cuentos y otras expresiones de la literatura etnocampesina como eje temático y como cosmovivencia. Como eje temático indigenista existen novelas de los que escogemos: *Huaspungo* de Jorge Icaza, de Ecuador; *Yanakona* de Jesús Lara, de Bolivia, y *Ave sin Nido* de Clorinda Matto de Turner, del Perú, y, en lo que respecta a las de cosmovivencia, identificamos a los compiladores de las capacidades

creadoras de los pueblos que registran y reescriben la literatura oral que se produce en la poética o haylli, la música, la paremiología y con ellas la "literatura mínima"⁹ que son las expresiones creativas lúdicas, festivas, rituales o productivas que pautan, controlan la vida intelectual y colectiva porque tienen carácter formativo y normativo¹⁰.

La literatura indigenista

Los exponentes de la literatura andino-americana que nos motivan son Clorinda Matto de Turner, autora de *Ave sin nido* en el Perú, fundadora de la novela indigenista en América Latina; Jesús Lara, autor de *Yanacona*, y Jorge Icaza, con su novela *Huasipungo*, que nos muestran las contradicciones principales del campo del Perú, de Bolivia y de Ecuador que, de consuno, nos muestran cómo se habían establecido y estructurado el latifundio, el gamonalismo que, desde la visión de Mariátegui (1974), involucra a la jerarquía de funcionarios que instrumentaron la dominación feudal a los indígenas que impedía el desarrollo del mercado en estos contextos, no sólo espaciales sino también sociopolíticos.

Independientemente de los autores señalados existen otros emblemáticos que también tratan o refuerzan estas propuestas, como José María Arguedas, Ciro Alegría, Manuel Scorza, Julián Huanay, en el Perú; Roa Bastos, de Paraguay; Rómulo Gallegos,

de Venezuela, y Fausto Reinaga, de Bolivia, que no solamente nos deleitan estéticamente y nos permiten conocer la fuente o las raíces de los problemas de los pueblos y países que con el Perú están marcados también por la diversidad natural, cultural, las condiciones históricas, socioeconómicas y políticas, porque estamos sometidos por procesos de colonización manejado desde el Pentágono y otros centros de control global de los que no podemos salir.

Hemos escogido estos autores de los países del sistema de montañas de los Andes Centrales: Ecuador, Perú y Bolivia para dar algunos trazos de sus creaciones literarias y de sus ideas que hasta ahora gravitan en los pueblos y entre los académicos para comprender la historia y los problemas como parte de los países andinos, pues los mensajes nos muestran escenas de la vida real que los analistas llaman realismo patético, fantástico, mágico o maravilloso en concordancia con la orientación de tales mensajes.

La literatura indigenista en América Latina fue inaugurada por Clorinda Matto de Turner, cuyo verdadero nombre fue Grimanesa Martina Matto Usandivaras de Turner¹¹, quien a fines del Siglo XIX escribe su reconocida novela *Ave sin nido* y desde esa época se ha promovido la literatura indigenista que tiene propósitos importantes: el primero, describir viva y latente a una población heredera de las tradiciones prehispánicas en el Perú; segundo, dar nacimiento

⁹ Bruno Cárdenas, "Los espacios de la religiosidad popular como producciones de sentido".

¹⁰ Juan José, García Miranda, *La racionalidad en la cosmovisión andina*.

¹¹ Vivió en el Cusco, ligada a familias tradicionales. Por su novela y otros escritos fue excomulgada por la Iglesia y expatriada por el Estado. Vivió en Buenos Aires, Argentina donde murió.

a un movimiento que asuma la defensa de la “raza indígena” del sometimiento feudal que imperaba en el país y que continúa en nuestros tiempos por formas de segregación y estigmatizaciones, y, tercero, por su “realismo histórico, tácito y maravilloso” que se le situaría como fuente para las teorías acerca del carácter de la sociedad peruana en la primera mitad del siglo XIX como las formuladas por José Carlos Mariátegui, Magdalena Chira, Manuel González Prada, Hildebrando Castro Pozo, Jorge Basadre y Luis E. Valcárcel.

La trama central de la novela *Ave sin nido* es el romance entre dos jóvenes mestizos (Margarita y Manuel), que no pudieron culminar su relación amorosa porque descubrieron que eran hermanos, hijos del mismo padre, un sacerdote mujeriego (Don Pedro de Miranda), como lo eran y son aún en la actualidad los curas vicarios en los pueblos rurales. El escenario de la novela es un pueblo ficticio de Killac, que sintetiza con realismo patético el funcionamiento del sistema de haciendas que congregaba al triunvirato de la dominación del campo con los representantes del latifundio, el gamonalismo; las autoridades políticas (Sebastian Pancorbo), el corrupto gobernador del pueblo, astuto, estafador, hipócrita e influenciado; las autoridades clericales, el representante de la Iglesia el cura (Pascual Vargas) inmoral con una mente mercantilizada con sus oficios religiosos y harto lujurioso; todos ellos formaban parte del triunvirato para vivir de la pobreza de los pueblos, sobre todo indígenas. En la novela se retrata con realismo las maneras de vida en los pueblos rurales, donde las clases

dominantes manejan y controlan el poder y explotan servilmente hasta casi esclavizar a los indígenas de hacienda. En este contexto de dominación se puede distinguir la participación de otros sectores sociales con sentido de solidaridad para condolerse y asumir la ingenua o inocente protección de los desvalidos, creyendo que los que controlan el poder político pueden asumir con sentido común, equidad y desinteresadamente la justicia; ellos son personificados por Fernando Marín, hombre de bien que vive ajeno a los problemas del pueblo pero que por la acción de su esposa, Lucía Marín, muy honesta, solidaria y justiciera, defendía a los desvalidos hasta donde podía, pensando que las autoridades eran honestas. Aquí hay un enfrentamiento entre la posibilidad de justicia por conciencia, frente a la premeditada acción del sistema para mantener el orden político regido por intereses y relaciones del poder feudal.

Así como en *Yawar Fiesta o Todas las sangres*, de José María Arguedas, los lectores que conocen al Perú profundo ven reflejados los pasajes de sus vidas y de sus pueblos en la novela; con la lectura, rememoran sus vicisitudes, historias y problemas de pueblo rural novelado de Killac, que sintetiza al Perú hasta el siglo XIX. Es decir, Matto de Turner equivalía para el siglo XIX, como José María Arguedas, Ciro Alegría y Manuel Scorza para el Siglo XX.

En el caso de la novela *Huasipungo*, del ecuatoriano Jorge Icaza, escrita en 1934, reescrita en 1953 y en 1960 como texto final, resume con realismo mágico y maravilloso la vida de hacienda, la penetración de los explotadores del petróleo y el papel

del poder político expresado en el triunvirato entre el terrateniente, el Estado con sus autoridades políticas, y la Iglesia usurera que se encarga de adormecer la conciencia de los hombres de hacienda y de los pueblos. La trama central es la presencia del terrateniente rentista de Quito, Ecuador, Alfonso Pereira, quien busca construir una carretera hacia su hacienda en Tomachi, que pueda servir para el desarrollo del poblado de Cuchitambo. Para este efecto, Pereira, valiéndose de sus relaciones con el sistema político, busca construir la carretera con mano de obra gratuita de los indígenas alcoholizados e inmersos en las peleas de gallo. Se construye la vía afrontando problemas de hambruna y enfermedades que afectan a los indígenas. Aprovechando la culminación de la construcción de la carretera, por ella ingresa una empresa norteamericana para explotar petróleo, con lo cual se inicia el despojo de los huasipungos de la hacienda y del pueblo, y con ellos el conflicto social liderado por un indígena que se enfrenta al sistema en el que murieron muchísimos indígenas.

En el desarrollo de la novela se pueden distinguir no solo las características de los pueblos sino también los estamentos sociales que actúan en ese escenario: las clases opresoras, los mestizos y el "cholo" emergente de origen indígena que aspira a ser lo que no es. La psicología de los indígenas y la capacidad de servicio para atender con esmero, gentileza y humildad el entorno del terrateniente a pesar del maltrato que reciben; subyugados también identificamos a las clases que sostienen el sistema: los funcionarios, la Iglesia, con el cura que infunde miedo además de ser adúltero, y al impe-

rialismo estadounidense simbolizado como Mr. Chapy que busca hacerse de la hacienda de los Pereira. En suma diríamos que es una novela testimonial que grafica con crudeza lo que sucedía en el campo ecuatoriano.

La novela *Yanakuna*, del boliviano Jesús Lara, quien fue soldado en la Guerra del Chaco (entre Bolivia y Paraguay) y por ese motivo en su producción literaria alude a episodios de esa lucha armada. El personaje central de la novela es una mujer: Wayra, que fue vendida por su madre a don Encarno, prestamista del pueblo, porque no podía pagar las deudas contraídas por la muerte de su esposo. Así, Encarno y su esposa, Elota, recibieron en su casa a Wayra; inicialmente la trataban muy bien, pero posteriormente cambiaron su actitud y la maltrataban, razón por lo cual ella huyó; posteriormente, fue encontrada y castigada severamente, aprendió a "alzar" dinero y joyas y las guardaba en una "caja fuerte" para apoyar a su madre.

El cura, hijo de Encarno y Elota, violó a Wayra y la embarazó. Los padres del cura, al enterarse, asumieron que era una difamación y trataron infructuosamente de interrumpir el embarazo de la joven y la devolvieron a su madre. Como no se reacomodó a vivir con ella, escapó para trabajar en la ciudad. Allá es hospedada por una mujer que aparentemente era de confianza, motivo por el cual Wayra le dio en custodia sus joyas y dinero; cuando ésta le pidió que le devolviera sus bienes, la mujer negó haberlos recibido y botó a Wayra de su casa.

Wayra consigue trabajo donde una familia "buena" que le tiene consideración. Conoce a un hombre Walaycho de quien se embaraza nuevamente y por esta razón es

obligada a salir de la casa donde laboraba ayudando a la señora, pero dejando a su hija con sus patrones. Posteriormente, cuando le dan dolores de parto, un vagabundo le auxilia y nace su segundo hijo, por esta razón se va a vivir con el vagabundo llamado Simu, que era “cargador”¹², y con quien rapta de la casa de sus antiguos patrones a su primera hija.

En esta situación Simu se entera de la muerte de su padre y viaja a su pueblo con Wayra y su hija. Ahí Wayra se hace querer, pero su hija de 11 años es violada por el patrón de hacienda Ñuisuco. Ese hecho genera rabia en Wayra que busca justicia y al no encontrarla busca venganza. Mientras tanto, Don Encarno, enterado de la situación de Wayra, ordena que la lleven a su presencia y manda matar a Simu, su compañero, hecho que aumenta la rabia de Wayra, quien conspira con otras personas para matar al patrón de hacienda; se levantan los campesinos siervos, queman pueblos y, por esta causa, ella es procesada judicialmente y sentenciada, junto a otros indígenas, con la pena de muerte.

La novela es denuncia y testimonio literario de lo que con frecuencia ocurre en la realidad, los personajes representan a

las diferentes extracciones y posiciones socioeconómicas donde están presentes los terratenientes, el latifundio, el poder político y el clero. Wayra, como mujer, como indígena, es la expresión patética de los sectores más vulnerables y de carencias de la sociedad boliviana¹³, tanto en su familia, en su pueblo, como en su país. Situación que tampoco es ajena en los países vecinos de los Andes, como en el caso de Domitila Barrios de Chungara, esposa de un obrero minero de Bolivia, que por luchar por su pueblo fue encarcelada, torturada hasta hacerla abortar en prisión, y luego escribió su biografía y participó activamente en las luchas de los pueblos latinoamericanos, como Wayra cuando asesinaron a su compañero. Por eso Domitila señala:

Por eso digo que no quiero hacer nomás una historia personal. Quiero hablar de mi pueblo. Quiero dejar testimonio de toda la experiencia que hemos adquirido a través de tantos años de lucha en Bolivia, y aportar un granito de arena con la esperanza de que nuestra experiencia sirva de alguna manera para la generación nueva, para la gente nueva.

¹² Cargador. Estibador que carga bultos, equipajes y encargos alrededor de los mercados y agencias de transporte en las ciudades. Al respecto, Ricardo Valderrama y Carmen Escalante hacen una autobiografía de Gregorio Condori Mamani campesino prototipo de este oficio en la ciudad peruana de Cusco; asimismo, el libro *Huillca: habla un campesino peruano*, de Hugo Neira Samanez, que testimonia las luchas campesinas del Perú y la labor de la dirigencia que tuvo este líder campesino que llegó a estar preso en El Sepa, en la Amazonía, lo más seguro del país.

¹³ Una producción literaria de Bolivia está hecha por Moema Wiezzer con base en la autobiografía de Domitila Barrios de Chungara: *Si me permiten hablar...* Testimonio de Domitila, una mujer de las Minas de Bolivia, autobiografía casi novelada que simboliza las luchas de los obreros mineros de Bolivia; fue apresada y brutalmente torturada y no claudicó a sus ideales. Ella era consciente de su rol y del sometimiento de la mujer por el sistema, el Estado y las clases sociales.

Situaciones de injusticia en la vida real y cruda en los países andinos que ha llevado a la creación musical asociada y expresada en las coplas de poesía indígena para un género musical denominado *mulisa*¹⁴, que describe el comportamiento del sistema judicial del Perú, y no solo del Perú, porque también está presente en la literatura de Bolivia y Ecuador:

Falsía

La vida es una falsía,
 el mundo es ancho y ajeno,
 ¡Justicia! Justicia no hay en la tierra
 justicia sólo en el cielo;
 donde no hay ricos ni pobres.
 Al hombre pido justicia,
 al cielo pido clemencia;
 el hombre, exige mucho dinero,
 y el cielo también me dice:
 "Tienes pecados y sufre".
 Por las sendas del martirio,
 mi alma rueda con delirio es la causa que
 [me obliga
 decirle adiós a este mundo
 tan lleno de falsedades
 y de injusticia sin nombre.

Autor: Emilio Alanya Carhuamaca
 (Comunero de Pucará, Huancayo del Valle
 del Mantaro)

Poema que como otras composiciones grafica magistralmente lo que acontece en la realidad patética, usando el idioma español de dominación para expresar las vicisitudes,

¹⁴ *Mulisa*. Es un género musical vernáculo cuyo origen está asociado al arrieraje de mulas entre Argentina y Perú y emparentado a la *baguala* y a la *vidala*, según Rodolfo Bernal.

las vivencias, las experiencias que se afronta para buscar, alcanzar o conquistar justicia.

Los recopiladores

La recopilación y compilación de narraciones populares rurales y urbanos es otra línea de trabajo que hicieron y hacen muchos autores. En muchos casos son mitos, leyendas, cuentos y relatos diversos. Éstas se iniciaron con algunos cronistas como Francisco de Ávila, que en 1598 escribió *Dioses y hombres de Huarochirí*; Cristóbal de Molina, *Ritos y fábulas de los Incas*; Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*; Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*, que es una carta ilustrada que escribió para mandarle al rey denunciando a los administradores de la Colonia a fines del siglo XVI, escrito en 1613; Juan Pérez de Bocanegra (1631), *Ritual, formulario e institución de curas, para administrar a los naturales de este reyno, los santos sacramentos del bautismo, confirmación, eucaristía y viático, penitencia, Extremaunción y Matrimonio con advertencias necesarias*; Blas Valera, *Antiguas costumbres del Perú*, por citar algunos ejemplos.

Sin embargo, los mayores aportes corresponden al Siglo XX, que con el indigenismo buscan visibilizar a los sectores indígenas y populares recopilando su mitología y las expresiones de creación en la cultura viva tradicional y popular, entre ellos tenemos a muchos representantes: J. M. Arguedas, *Cuentos de Lucanamarca y Kanto Keswa*; Ángel Carreño, *Tradiciones de la ciudad del Cusco*; Julio García, *Cuentos, canciones y*

adivanzas en el mundo andino; Deletroz Fabre y Huk Kutis Kasqa, *Relatos del distrito de Coaza, Carabaya*; Víctor Domínguez Condezo, *Jirkas kechwas. Mitos andinos de Huánuco y Pasco*; César Itier, *40 cuentos en quechua y castellano de la comunidad de Usi*; Andrés Zevallos, *Cuentos del tío Lino*, que ha llegado a 16 ediciones, últimamente en quechua, castellano e inglés; Edilberto Lara Irala, *Adivanzas quechuas*; Pedro Monje, *Cuentos populares de Jauja*; Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, entre muchos otros que han registrado la literatura oral para reescribirlos y difundirlos en diversas publicaciones para recuperar la memoria colectiva, fines educativos, proyectos de afirmación identitaria y proyectos políticos.

La recopilación registrada también sirve para conocer la cosmogonía, la cosmovisión y la cosmología de los pueblos y nacionalidades, sus convergencias y las diferencias; para entender sus percepciones y concepciones sobre el entorno natural, humano y sociocultural como procesos en movimiento y cambio constante; para reproducir sus vivencias, sus historias; para recrearlos, adaptarlos, reinventarlos y redefinirlos desde sus concepciones; y para fines educacionales, formación de la consciencia de existencia y programas de desarrollo.

La literatura desde los indígenas

Pese a que la escritura está ausente entre las poblaciones indígenas, no quiere decir que no se haga literatura. La creación artística es producto de la capacidad perceptiva humana y es expresada tanto a través de la palabra hablada, como modelada con las manos

habilidosas de bienes utilitarios, rituales y artísticos. Por eso la lengua es patrimonio de la humanidad, porque se utiliza para expresar lo que se siente, y sobre todo en pueblos donde por sus modos de existencia consideran que todo lo que existe tiene vida y, por tanto, sentimiento. En este sentido, la capacidad creativa material o inmaterial se expresa precisamente en mensajes artístico-literarios, técnicos, cognitivos y productivos que se transmiten horizontalmente en el espacio de pueblo a pueblo y verticalmente entre grupos sociales diferenciados por condiciones socioeconómicas, y, en el tiempo de generación a generación, desde los tiempos primordiales hasta la actualidad.

Por consiguiente, desde la cosmogonía y cosmovisión de los pueblos andinos se reconoce que el mundo o *Pacha* tiene vida y que tanto los seres humanos como los no humanos formamos parte de ella y somos expresiones materiales o inmateriales, sagradas o profanas, en permanente diálogo recíproco. *Pacha* que cría, que dialoga, que reciproca, que siente, que enseña, que aprende, que advierte y que previene, que trata con su entorno, como personas y por eso también tiene condición humana. De aquí su carácter cosmocéntrico.

Los atributos enunciados son reproducidos en la mitología que ha inspirado a los pueblos a construir un mundo imaginario invisible, que pauta la vida colectiva e individual. Los héroes culturales forjadores de vida y cultura, héroes épicos que han guiado a sus pueblos, relatos fantásticos, forman parte de la creación que se conserva a través de la transmisión oral desde tiempos inmemoriales. Así, están vigentes los mitos y

leyendas fundacionales de *Manco Qhapaq* y *Mama Oqllu*, los hermanos *Ayar*, *Inkarri*, las trasfiguraciones y reconfiguraciones de líderes; asimismo, las que regulan el comportamiento como en la mitología de las aldeas sumergidas, los degolladores de origen prehispánico, hispánico, pos hispánico y junto a los cuentos, los relatos, las crónicas y las paremias siguen pautando la vida humana porque tienen carga de misterio y generan temor y, por consiguiente, formas de ritualidad para hacer frente a sus impactos.

La mitología como creativa pre y post hispánica subsiste porque se contextualiza; los líderes indígenas míticos que en realidad existieron, para unos siguen vivos y no han muerto y pueden volver a conducir a su pueblo, como el Inkarrí, otro mito vivo, en los pueblos andinos que están esperando su retorno para actuar y, en algunos casos, ya están actuando en nuevas condiciones de existencia, como Juan Santos Atahualpa, en la Amazonía, o como Garabombo, el invisible, que alude Scorza en sus novelas. Estos mitos de esa manera se mantienen vigentes.

Aparte de los literatos propiamente dichos que compilan o recopilan y registran la creativa popular, existe otro sector de intelectuales que descubre, redescubre, registra, reproduce y difunde textualmente o recreando los relatos como tradiciones populares, manifestaciones folclóricas, estampas, temas de monografías o compilaciones diversas, como lo hiciera Ricardo Palma con sus *Tradiciones Peruanas*; César Toro Montalvo con *Mitos y leyendas del Perú*; Crescencio Ramos con *Relatos quechuas* de Huancavelica, tanto en quechua como en castellano; David Weber sobre *Juan del*

Oso en la Amazonía, con prólogo de Efraín Morote, entre otros quienes nos revelan un panorama amplio de la literatura popular y tradicional ancestral y contemporánea. Asimismo, el Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, a través del proyecto Cartografía de la Memoria, ha promovido la recopilación de la literatura oral, las fiestas y danzas, organizando un registro minucioso de los países que la integran: Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Panamá, Perú y Venezuela, así como el Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas del Cusco, tienen un registro importante de recopilación y estudios sobre la literatura oral de los pueblos andinos¹⁵. Y desde las mismas organizaciones indígenas y campesinas existe un movimiento de registro y recopilaciones de sus mitos, leyendas, cuentos, que se han utilizado para reconstruir los procesos de los pueblos desde sus raíces y han servido para movilizar a los pueblos, dándoles un nuevo rol con el movimiento indígena de Bolivia, de Ecuador, de los Mapuches de Chile y Argentina y de América toda, que cuenta ahora con la Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas, en donde contribuyen también México, Guatemala y otros países de Centroamérica.

Sin embargo, reconocemos que son pocos los estudios sistematizados sobre las paremias, canciones y otros relatos¹⁶ que

¹⁵ Al respecto es bueno revisar la liga Cartografía de la Memoria en la página web del IPANC Quito, Ecuador, del Convenio Andrés Bello. Igual que las investigaciones sobre el Estado del Arte de la literatura oral de los países andinos.

¹⁶ La literatura mínima son las paremias, proverbios, máximas, dichos, sentencias, adivinanzas, parábolas,

forman parte de la narrativa o literatura mínima, que los de abajo han conservado de modo manifiesto y encubierto el talante creativo y festivo literario y de la sabiduría, por la estrecha relación que tienen con la Pachamama o Naturaleza Madre criadora, concibiendo la vida como un proceso sagrado y profano al mismo tiempo.

Al ser el Perú una sociedad altamente segmentada por las diversas tradiciones, historias locales y maneras de sentir y vivir la vida, nos lleva a reconocer que continuamos siendo orales. La mayor parte de la vida social se hace mediante la oralidad. El rumor sigue pautando la vida social y política junto con las otras formas de expresiones y manifestaciones culturales. La mayor parte de la normativa que modula la vida de los pueblos está sustentada en las tradiciones orales, en las máximas, en los mitos, leyendas, fábulas y proverbios de todas las características.

Los momentos del diálogo y transmisión de la creación andina son los de encuentro familiar cotidiano, interfamiliar extraordinario y celebratorio en la esfera comunal cuando se congregan para celebrar una festividad. El hogar, el *ayllu* y el pueblo son estos escenarios donde se congregan para compartir sus creaciones.

Un primer escenario que articula a la familia es el hogar, que está organizado en relación con el pueblo o *llaqta* a través de la chacara, donde se produce compartiendo saberes, técnicas y la energía familiar, vecinal y comunal con alegría; los productos de la chacra se llevan a los silos del hogar

fábulas cortas.

y de ahí al fogón donde luego se reúne la familia para consumir mientras se informa y dialoga sobre lo acontecido en el día. Los mayores narran a los niños cuentos, mitos y leyendas antes de descansar; los conductores del hogar van a su alcoba donde antes de que amanezca analizan la información para tomar decisiones. Este escenario de relación intra e inter familiar-comunal es cotidiano, sagrado, profano, festivo, lúdico y creativo.

Un segundo escenario es el de las festividades del ciclo de vida (nacimiento, corta pelo, bautismo, matrimonio, velatorio, funeral¹⁷); de los solsticios y equinoccios (cambio de estaciones); fiestas del agua; de las vecinales y comunales, que son ocasiones cuando se aprenden los saberes ancestrales y se comparten las expresiones de literatura oral, la creación anónima y colectiva de cantos, bromas y parodias indígena-populares como expresiones mínimas.

Un tercer escenario se encuentra en las festividades del ciclo de la producción agroganadero, cuando laboran cantando, bailando, ofrendando a la madre naturaleza, y para ello crean nuevas canciones en competencia y contrapunto de varones con mujeres, de un barrio con los de otros barrios. Un registro de estas expresiones literarias de

¹⁷ En cada fase de la vida hay expresiones rituales acompañadas de discursos que se preparan para cada ocasión. Principalmente en las pedidas de mano donde los actores producen discursos convincentes para conseguir sus objetivos; en los velatorios, cuando los participantes deben mostrar la hilaridad relatando chistes y haciendo bromas para acompañar al difunto en alegría.

los pueblos indígenas es el libro de *Canciones de pastores y ganados*, de Sergio Quijada Jara.

Un cuarto escenario es el de la añoranza, remembranza, evocación de tiempos mejores, de tiempos pasados, de vicisitudes vividas fuera de los lugares de residencia habitual y asociado al territorio y sentimiento de territorialidad.

Éstos y otros escenarios son los espacios para germinar la creatividad indígena fantástica, mítica, en el idioma madre de los pueblos etnocampesinos. Por eso hay cuentos que se crean y recrean, poesía indígena que se musicaliza y se convierte en canciones de contexto, testimonio, denuncia, protesta y propuesta de contenido gráfico o etnográfico, pero también de contenido sociopolítico y en este caso muy crítico y jocundo como los chistes en quechua que traducidos al español pierden su hilaridad.

Texto en idioma nativo	Traducción
Qawachkankichu, rikuchkankichu,	Estás viendo o estás mirando
Guardia Civilta,	Al guardia civil,
Estado pachallanwan	Que vestido con el uniforme
pachakuykuspa	que le da el Estado
runa waqachiqta;	hace llorar a la gente
Estado pachachallanwan	Que vestido con el uniforme
pachakuykuspa	que le da el Estado
runa llakichiqta	hace sufrir a la gente

Coplas convertidas en canción que grafican con realismo lo que ocurre en el interior del país, cuando la policía nacional hoy, antes denominada Guardia Civil, hace “llorar” y “sufrir” a las personas más humildes.

Asimismo, los escenarios que albergan lúdica y festivamente a la gente, son fuentes de inspiración creativa. Por ejemplo, en la localidad de Pampamarca, distrito de Carhuanca y provincia de Vilcashuamán, en el Departamento de Ayacucho, días antes de las fiestas del carnaval se lleva a cabo un concurso de composiciones de letras carnavalescas y, por mucho tiempo, las letras ganadoras fueron las más entonadas en Ayacucho. De este concurso vienen muchos poemas hechos canción que alegran la vida de los ayacuchanos. Canciones con letras en *runasimi* o quechua, en castellano andino y entremezclado.

Letras, que pese a tener autoría personificada, se hace popular y anónima, por eso apropiada, recreada y reinventada acorde a la cosmovisión, manera de ser de cada pueblo. Creatividad que, en muchos casos, ha convertido a los pueblos en elemento simbólico de identidad. Tierra de músicos, tierra de autores, tierra de artesanos, tierra de arrieros, tierra de poetas, ciudad letrada, por citar algunos ejemplos.

A manera de conclusiones

1. Para un sector de analistas los pueblos ágrafos, iletrados, tradicionales o descendientes ancestrales no tienen filosofía y tampoco literatura. Sin embargo, la capacidad reflexiva, analítica, creativa y cognitiva está evidenciada desde tiempos inmemoria-

les a través de las grafías, el arte rupestre, la palabra hablada y transmitida espacial y temporalmente y que, a pesar de todo, se hace vigente porque pauta y regula la vida individual y colectiva porque se hace tradicional al perdurar.

2. Las capacidades creativas de tales pueblos se expresa tanto en la crónica, el cuadro o la estampa que se relata, aprecia u observa como en las representaciones teatrales, poéticas y la narrativa (mitología, cuentos, novelas) sobre los pueblos o que vienen desde los mismos pueblos.

3. La literatura de los pueblos ancestrales se sustenta en la reproducción objetiva de sus temas, los cuales están sujetos a la originalidad en el lenguaje. Se expresan en su idioma y en el de otras sociedades; en los países andinos existe la capacidad de utilizar un lenguaje compartido en la lengua madre y español al mismo tiempo, dándole al relato un cariz de arte especial de realismo maravilloso.

4. La objetividad como fuente de la narrativa oral y escrita andina se expresa con lenguaje metafórico, onomatopéyico y sonoridad, y por eso se le cataloga como realismo tácito, maravilloso, patético, fantástico e histórico y por eso incluso puede constituir como texto cognitivo, fantástico, real y ficcional porque evidencia, narra y relata lo que sucedió, lo que sucede y lo que puede suceder, como el mito de *Inkarri*.

5. La ficción, a veces, es un recurso didáctico pedagógico como una expresión que explica, divierte y advierte lo que puede suceder en la realidad, convirtiéndose así en una composición formal de contexto que,

muchas veces, es recogido para reelaborarlo y hacerlo leíble en cualquier otro idioma. La ficción convierte en anónima una manifestación concreta que se busca evidenciar a través del relato.

6. La objetividad, el realismo tácito, patético o maravilloso hace que la literatura oral sea utilizada como pista, sustento o dato para la reconstrucción de procesos socioculturales y las historias locales y regionales. La narrativa oral andina no solamente tiene valor literario formal sino también valor sociocultural contextual; una muestra es el libro *La otra historia*, de Luis Roca, que a través de la recopilación de las letras de canciones de contexto reconstruye la historia de Zaña en el norte del Perú.

7. La literatura oral, popular, de contexto, es más lógica y ética porque es reconocida como pauta que ordena la vida humana porque deriva en lecciones que hay necesidad de aprender para prevenir lo que puede acontecer, como lo hacen los relatos recogidos de los campesinos indígenas en las Bibliotecas Rurales de Cajamarca (1984), que es diferente a la literatura académica que es más lógica y estética, que cuida bastante el estilo literario.

8. La literatura oral, popular y de contexto es usada para sustentar monografías, textos de historia y temas científicos porque en su contenido se evidencian procesos cognitivos que demuestran una tarea de observación profunda del contexto natural y sociocultural, a diferencia de la literatura académica que es para avivar el dramatismo y el esparcimiento. Es el caso del poema que a continuación reproducimos:

Pichiwcha	Gorrioncillo
<p>Pichiwcha aspichakuqtas, Killinchu mancharichisa; Chaysi chukchuwan kachkan, Sapallan mana piniyuq. Chuwaku comadrenñata, Venanta llapchapayachkan, Fiscal viskachatañata, Runtunwan aqopayachkan.</p>	<p>Cuando el gorrioncillo escarbaba, El cernícalo lo asustó; Por eso está con escalofríos, Solito sin compañía. Su comadre la zorzal, El pulso le está tomando, Mientras la viskacha fiscal, Con huevos le está curando.</p>

Este poema-canción vernáculo es una muestra de la capacidad de observación que los pueblos indígenas tienen del comportamiento de la naturaleza para expresarlo en versos de cantos en la vida cotidiana.

La realidad se replica en la pintura, el retrato, la caricatura, los sobrenombres, la chanza, la parodia y los relatos, porque son formas de representación de lo que acontece en la cotidianidad. Por tal motivo Carvalho Neto¹⁸ señala que el saber popular en este caso sería indígena; como parte del contexto es atendido por el folklore, que al mismo tiempo es disciplina científica, es representación elaborada como espectáculo y es lo que se expresa en la misma realidad.

La creatividad oral indígena, llamada literatura oral, en consecuencia, reúne todas las condiciones para ser reconocida como tal, como parte del contexto sociocultural, como registro y recopilación o como estudio sistematizado del contexto histórico de cada pueblo.

Los textos orales son permeables, moldeables y recreados infinitamente conforme se relata y se escucha; es una cualidad que nos permite entender la capacidad de adaptación, adopción o modificación según el contexto; se pierde la flexibilidad cuando se transcribe por escrito y se hace rígido, de un solo texto; se descontextualiza y puede desaparecer porque también pierde vigencia.

Se reconoce que el registro, estudio y comprensión de la literatura oral, desde sus raíces ha servido para fortalecer las organizaciones indígenas del Abya Yala y el desarrollo de un paradigma latinoamericano, desde el hemisferio sur para el mundo, el del Allin Kawsay o Buen Vivir que atormenta a los que controlan el poder económico pero que nutre al mundo como una opción política que ha llegado hasta los espacios de las organizaciones internacionales como la ONU a través del foro indígena.

¹⁸ Carvalho-Neto, Paulo, *El concepto del Folklore*.

Bibliografía

- Bernal, Dionisio Rodolfo, *La Muliza. Teorías e investigaciones, origen y realidad folklórica, su técnica literaria y musical*, Lima, G. Carrera Editores, 1978.
- Carvalho-Neto, Paulo, *El concepto del Folklore*, s.l, Librería Monteiro Lobato, 1956.
- Cárdenas, Bruno, "Los espacios de la religiosidad popular como producciones de sentido", en *Agua N° 3, Revista de Cultura Andina*, Huanacay, SCAF-Asociación GEMA-Centro de Capacitación J. M. Arguedianos, 2007.
- De Trujillo, Diego, *Relación del descubrimiento del Reyno del Perú*, Sevilla, 1948.
- García Miranda, Juan José, *La racionalidad en la cosmovisión andina*, Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades, 2015.
- , y Karlos Tacuri, *La literatura oral y popular del Perú. Cartografía de la Memoria*, Quito, Instituto Andino de Artes Populares, 2007.
- Graña, Ladislao, *Sé bueno y serás feliz*. [sin datos de edición]
- Rivera Martínez; *Cronistas, viajeros describen lo que ven... y lo que oyen*, 1861. [Sin datos de edición]
- Guaman Poma de Ayala, Felipe, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Icaza, Jorge, *Huasipungo*, Caracas, Fundación editorial el Perro y la Rana, 2006.
- Lara, Jesús. *Yanakuna*, La Paz, Librería y Editorial Juventud, 1958.
- Matto de Turner, Clorinda, *Aves sin Nido*, Lima, PEISA, 1988.
- Mires Ortiz, Alfredo (editor), *El indio Pishgo y otros cuentos*, Cajamarca, Biblioteca Campesina/Bibliotecarios Rurales de Cajamarca, 1984.
- Morote Best, Efraín, *Aldeas sumergidas*, Cusco, Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas, 1987.
- Neira Samanez, Hugo, *Huillca: Habla un campesino peruano*, La Habana, Casa de las Américas, 1974.
- Ramos Mendoza, Crescencio, *Relatos Quechuas= Kichwapi Unay Willakuykuna*, Lima, Horizonte, 1992.
- Roca, Luis, *La otra historia: Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña*, Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1985.
- Sachas, Wolfgang (editor), *Diccionario del Desarrollo. Una guía del conocimiento como poder*, Lima, Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas, 1996.
- Valderrama Ricardo y Escalante, Carmen, Condoiri Mamani, Gregorio, *Autobiografía*. Cusco, Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas, 1879.
- Valderrama, Ricardo y Carmen Escalante, *Nosotros los humanos, Nuqanchis Runakuna*, Cusco, Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas, 1992.
- Vallejo, César, *Himno a los voluntarios de la República*, San Juan de Puerto Rico, Biblioteca Digital Ciudad SEVA, 1995.
- Wiezzer, Moema, *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila una mujer de las Minas de Bolivia*, México, Siglo XXI, 1978.

Espacio y tiempo: la experiencia humana. *Apuntes de la fiesta* como posibilidad del cambio social

ALEJANDRO RÍOS MIRANDA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
XOCHIMILCO

Resumen

La fiesta es el contrapuesto del tiempo del trabajo, donde a un tiempo lineal y acumulativo le contrapone un “presentismo inmediato” en el que la fastuosidad y el derroche cancelan la lógica de la producción, el gasto mínimo racionalizado y la acumulación, dando sentido a un “gasto improductivo”, “el Don” o el “sacrificio inútil”. Es la esfera de *lo festivo*, que dejando atrás el mundo de lo profano, congrega multitudes y heterogeneidades en una suspensión del orden instituido, sea para rebasar los modos de existencia ordinarios y terrenales o en busca de la trascendencia del ser en la comunión con otros, pero en donde se abre la posibilidad de la difusión de un nuevo mensaje: ser de otra manera.

Abstract

The party is the counterpart of labor time, where at a linear and cumulative time it counterposes to a “immediate presentism” in which pomp and waste obfuscate the logic of production, minimum expense rationalized and accumulation, making sense of a “unproductive expense”, “the Gift” or “the useless sacrifice”. It is the sphere of the festive that leaving behind the world of the profane, it congregates crowds and heterogeneities in a suspension of the instituted order, either to surpass the earthly

and mediocre ways of existence or in search of transcendence of being in the communion with others but also where the possibility of spreading a new message is open: another way to be is possible.

Palabras clave: la fiesta, trabajo, lo sagrado, lo profano, experiencia.

Key words: party, labor, the sacred, the profane, experience.

Para citar este artículo: Ríos Miranda, Alejandro, "Apuntes de la fiesta como posibilidad del cambio social", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 149-165.

*Fiesta: Solemnidad religiosa o civil en conmemoración de un hecho importante:
la fiesta de la Ascensión. Alegría, regocijo: estamos hoy de fiesta.
Pequeño Larousse Ilustrado*

Para Cassirer¹ el espacio y el tiempo constituyen la urdimbre en que se halla trabada toda realidad, pues no es posible concebir ninguna cosa real más que bajo las condiciones de espacio y tiempo; mientras en el pensamiento mítico éstos jamás se consideran como formas puras o vacías sino como grandes fuerzas misteriosas que gobiernan y determinan tanto el destino de los dioses como la vida mortal, razón por la que el espacio y el tiempo como formas constitutivas de la experiencia humana representan una de las tareas más importantes de la filosofía antropológica. A efecto de descubrir el carácter histórico-verdadero del espacio y del tiempo en el mundo humano se deben analizar las formas de la cultura, como verdades "situadas", ya que toda experiencia humana "auténtica" es realizada en la historia, pues existen tipos fundamentalmente diferentes de experiencia espacial y temporal en los seres orgánicos, toda vez que la experiencia humana se complementa en la cultura. Formas de la cultura que "se revelan acuñadas como medallas por el momento histórico que les vio nacer"².

Mircea Eliade consagra su vida al estudio fenomenológico e histórico de los hechos religiosos y del comportamiento del *homo religiosus*, con la in-

¹ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*.

² Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*.

tención de percibir la significación profunda de una existencia religiosa de tipo arcaico y tradicional, así como reconocer su validez como decisión humana, apreciando su belleza y nobleza, reconociendo la “lógica” y la grandeza de las diversas concepciones del mundo en fabulosas plasmaciones culturales que manifiestan la riqueza del espíritu humano en los comportamientos derivados de ellos, en sus simbolismos y en sus sistemas míticos y religiosos de comprender el cosmos y de vivir en él.

En la antropología de la religión, toda manifestación de *lo religioso* es importante: religiones, mitos, ritos, creencias o figuras divinas reflejan la experiencia de *lo sagrado* toda vez que implican las nociones de verdad, de significación de *lo real* y, por tanto, del *ser*. De esta manera es como funciona lo que en diversas latitudes del mundo se entiende homogéneamente como el “espíritu humano”, con la “inminente convicción” de que existe algo “irreductiblemente real” en el mundo, y que resulta imposible imaginar cómo podría haberse manifestado la conciencia sin conferir una significación a los impulsos y experiencias del hombre, sean estas conscientes o inconscientes. Por esta razón, la conciencia de un mundo real y significativo está íntimamente ligada al descubrimiento de *lo sagrado*.

El estudio del fenómeno de *lo sagrado* en toda su complejidad no se agota sólo en la relación entre los elementos no-racional y racional, en la dicotomía entre lo irracional (la superstición y lo salvaje) y lo lógico (la ciencia y lo moderno), como lo hacían la antropología decimonónica y todavía algunos discursos científicos contemporáneos, sino

en tratar de comprenderlo en su totalidad, así la primera definición de *lo sagrado* es que se opone a *lo profano*.

Lo sagrado y lo profano

En una comparación general y dicotómica respectiva: *lo sagrado* corresponde a la consagración del espacio sagrado, sea un templo o una cueva, y la experiencia religiosa del tiempo, en la que se suspende el orden temporal cotidiano y aparece “otro tiempo”, representado universalmente en “el mito del eterno retorno”³, que refiere a un tiempo cíclico y renovador que revitaliza un ciclo desgastado y viejo para que dé lugar a un tiempo nuevo. Esto confiere un universo sacralizado que se reproduce tanto en la construcción ritual del cosmos, de la morada humana o casa y hasta del cuerpo humano, como en la relación hombre-naturaleza. Mientras, *lo profano* refiere un espacio físico objetivable (donde dos cosas diferentes no pueden ocupar el mismo espacio), como se vive principalmente en la vida moderna y la vida urbana, y un tiempo lineal y acumulativo, representado en la historia y la idea del progreso (que refiere la superación de etapas anteriores de la humanidad y el consecuente avance hacia otras posteriores). Esto confiere un mundo desacralizado en el que habita el hombre moderno y en el cual tanto la naturaleza como el mismo mundo están al servicio del hombre racional. Para ambos casos, la vida social válida, ratifica y regula el comportamiento colectivo

³ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*.

e individual, en prohibiciones, obligaciones y exigencias.

En primera instancia, dicotómica y maniquea, pareciera que el *tiempo profano* obedece al discurso de la ciencia y la tecnología, paradigma predominante del mundo moderno, en el que la experiencia humana se rige por la "lógica del trabajo", en el que existe una regimentación del tiempo y el espacio sobre el colectivo y los sujetos, que reglamenta la vida social en: producir, gastar lo mínimo necesario y acumular para conseguir el ideal del progreso; lo que conlleva una división social del trabajo, la diferenciación entre clases sociales y la sedimentación de la existencia en Estado o nación. Mientras que el *tiempo sagrado* obedece al sistema de representación del mito y el rito, "pervivencias mágicas" del mundo arcaico y tradicional, donde la experiencia colectiva está mayormente supeditada por "la esfera de lo festivo", en la que se produce una suspensión y disolución temporal del ordenamiento social, lo que da lugar a la convivencia colectiva que se distingue por los excesos, el derroche y la fastuosidad del gasto que se dan en el convite y la francachela, así como en la concatenación de los cuerpos y acciones sociales, posible en la "experiencia compartida", lo que da lugar a la apertura a "la religiosidad": una liberación y posibilidad del juego consigo mismo.

Sin embargo, ambas esferas de existencia se sobreponen y *lo profano* se supedita, de manera inconsciente y simbólica, a la esfera de *lo sagrado*, toda vez que para Eliade⁴,

en tanto confirma y se reproduce la repetición consciente de hazañas paradigmáticas determinadas (ordenadas, reguladas y/o exigidas por el sistema social), en todos los marcos de la vida social, denuncia una "ontología original", una *ontología arcaica*, la pregunta del hombre por su existencia ante el mundo, toda vez que el producto bruto de la naturaleza, toda ella "objetivada" o "hecha" por el hombre, no halla su realidad, su esencia de lo que "es", sino en el fin último de que participan de una realidad trascendente, hechos, actos, comportamientos, gestos y sueños que no tienen sentido alguno sino en la medida en que renuevan una acción primordial y primigenia, como en el inicio de los tiempos.

Es a través de la experiencia de *lo sagrado* como ha podido captar "el espíritu humano" la diferencia entre lo que se manifiesta como real, fuerte y rico en significado, *lo sagrado*, y todo lo demás que aparece desprovisto de esas cualidades, es decir, "la existencia bruta de las cosas", su fluir caótico y peligroso, sus apariciones o desapariciones fortuitas y carentes de sentido, *lo profano*. El *espíritu humano* es comprendido como la unidad fundamental de los fenómenos religiosos, a pesar de la inagotable novedad de sus expresiones. De tal manera, *lo sagrado* es un elemento de la estructura de la conciencia, no sólo un estadio de la historia de esa conciencia. Así, en los niveles arcaicos de la cultura el vivir de un ser humano es ya de por sí un acto religioso, pues tomar el alimento, trabajar y ejercer la sexualidad son actos que poseen un valor sacramental; dicho de otro modo "ser o hacerse hombre significa ser religioso".

⁴ *Ibid.*

Para Caillois⁵, las actividades del espíritu se representan en diversas manifestaciones de la vida imaginativa (pensamiento mítico, poético, infantil y mórbido) en formas múltiples y cambiantes de campos heterogéneos del mundo de la imaginación (cuentos de hadas, cuento fantástico, el manismo, el chamismo, lo maravilloso y lo mágico), reunidos en una unidad de construcción sistemática que vela una fenomenología general de la función imaginativa, donde *el mito* resulta una colusión “en vivo” de las postulaciones más secretas tanto del psiquismo individual, comprendiendo la actitud mental, como de la existencia social, que comprende el comportamiento colectivo, mismos que a su vez comprometen el mundo del conocimiento y de la acción.

Siguiendo a Eliade⁶, una antropología de la religión, una historia de las religiones, es una revisión de la unidad profunda e indivisible de la historia del espíritu humano. La conciencia de esta unidad y de la historia espiritual de la humanidad es un descubrimiento reciente, de no mayor a cien años, y aún no del todo asimilado. Esta irrupción de *lo sagrado*, del mito y la religión, es lo que fundamenta el mundo y la misma realidad, que “le hacen tal como es hoy día”, así todo lo que se relata en los hechos religiosos concierne directamente a la condición humana en cuanto tal. Los mitos relatan el origen del mundo, de los animales, de las plantas y del hombre; también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy:

⁵ Roger Caillois, *El mito y el hombre*.

⁶ Mircea Eliade, *Mito y realidad*.

un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir y que trabaja según ciertas reglas. Si el mundo existe, si el hombre existe, es porque los seres sobrenaturales, dioses o héroes mitológicos, han desplegado una actividad creadora en los “comienzos” primigenios de los tiempos míticos.

¿Cómo se presenta la experiencia total de la vida? Para Eliade, *lo sagrado* y *lo profano*⁷ constituyen dos modalidades de *ser* y *estar* en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de la historia de la humanidad. Estos *modos de ser, sagrado y profano*, dependen de las diferentes posiciones que el ser humano ha conquistado ante la naturaleza y el mundo, construyendo su cosmos (*cosmogénesis*) a la vez que se construye asimismo como hombre (*antropogénesis*) para habitar en él. Por tanto, proponemos que estudiar estas *formas de estar en el mundo*, en sus diferentes *formas culturales del ser*, implica conocer las dimensiones posibles de la existencia humana.

El mundo de la modernidad

Las sociedades modernas, predominantemente impulsadas y reguladas por la tecnología y la ciencia, sustentadas en el pensamiento lógico y el cálculo racional, regidas bajo la lógica del trabajo y la producción, el gasto mínimo y la acumulación de riquezas, son consideradas como sociedades seculares donde el mundo se ha desacralizado.

⁷ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*.

Para Eliade⁸, las teologías de “la muerte de Dios” que demuestran la inanidad de la religión cristiana esperan que una toma de conciencia del carácter profano del mundo, lógico y racional, y de la existencia humana sea capaz de fundar un nuevo tipo de *experiencia religiosa*. Pero la desaparición o debilitamiento de las religiones, como sostén y regulación de los valores humanos, no implica la desaparición de *la religiosidad*, entendida como estructura última de la conciencia y constitutiva de la psique del hombre. La desacralización del mundo y la secularización del comportamiento humano, con el paralelo debilitamiento de la religión como valor humano conllevan a un empobrecimiento del espíritu humano, donde la génesis del hombre no parte de un mito ni vive ya en un “cosmos”, sino que vive en la historia. Para Cioran, tras haber perdido la eternidad verdadera, el hombre cayó en el tiempo, en el que si bien no ha logrado prosperar por lo menos ha logrado vivir y se ha amoldado a él. “El proceso de esa caída y ese amoldamiento se llama Historia”⁹.

En la vida de estas sociedades modernas no existe ningún medio correcto que permita definir aquello que es útil a los hombres (siguiendo a Georges Bataille¹⁰); no obstante, se observa una constante de recurrir a principios “más allá de lo útil y del placer”. Sin embargo, en la práctica habitual parece que la conciencia común sólo opone algunas reservas verbales al “principio clásico de utilidad material”, que tiene por objeti-

vo “el placer”, pero en forma moderada, ya que el placer violento se considera patológico, insano y loco. Bajo este principio el placer se limita a la producción, adquisición y conservación de bienes y a la reproducción y conservación de vidas humanas: una “actividad social productiva”.

Existe contradicción entre las concepciones sociales normales y las necesidades reales de la sociedad, toda vez que en las prácticas cotidianas el hombre se comporta de manera tal que satisface unas necesidades de “malgastar” sin justificación utilitaria: despilfarro, derroche, destrucción; o de un salvajismo atroz, a veces, al borde del horror. Incluso las masas se sienten inclinadas a sufrir la atracción por quienes consagran su vida al despilfarro y al derroche o a la destrucción de la autoridad establecida, por quienes se dejan llevar por sus deseos y pasiones, la voluptuosidad, la perversión y el libertinaje; personajes de aventureros o perversos, de héroes o tiranos, de monstruos o monstruosidades. Por tanto, para Bataille¹¹, es difícil creer que la imagen de un mundo apacible y establecido conforme a la acción razonada y fría, no sea otra cosa que una “cómoda ilusión”, una concepción anodina e insostenible de la existencia humana, ya que el principio válido de la actividad social supone que todo esfuerzo particular debe ser reducido a las necesidades fundamentales de producción y conservación. De tal manera que el placer queda reducido a la actividad social productiva y a una función subsidiaria. “La parte más apreciable de la

⁸ *Ibid.*

⁹ Emile Michel Cioran, *La caída en el tiempo*, p. 167.

¹⁰ Georges Bataille, “La noción de gasto”.

¹¹ *Ibid.*

vida es vista como la condición –a veces incluso como la condición deplorable– de la actividad social productiva”¹².

De esta manera, la actividad humana en la vida moderna no es enteramente reducible a procesos de producción, adquisición y conservación, sino que el consumo debe ser dividido en dos partes distintas: *gasto productivo*, que obedece a un placer moderado, el uso del mínimo necesario para la conservación de la vida y la continuación de la “actividad social productiva”; y un *gasto improductivo*, que refiere a un placer inmoderado y/o violento, que conlleva un “principio de la pérdida”: el lujo, los lutos, las guerras, los cultos, los monumentos santuarios, los juegos, los espectáculos, las artes y la actividad sexual perversa, entendida como toda aquella que se desvía de la finalidad genital regulada. Siguiendo a Bataille, este *principio de la pérdida*, que se opone al principio económico racional, se distingue por el derroche y la suntuosidad del sacrificio económico, a la vez que adquiere un carácter fascinante, se evidencia en la vida corriente en el valor suntuoso y simbólico de las joyas, en la fastuosidad de los cultos, en los juegos de competición en los que la energía se prodiga en intensidad y derroche, además de que desencadenan pasiones convulsivas de la multitud, que a su vez prodigan la circulación y el despilfarrero de dinero. Por último, en la producción artística que lejos ya de renunciar a una vida subordinada a necesidades superficiales y vulgares, excede unos gastos reales para

perseguir un gasto simbólico, un proceso de creación por medio de la pérdida con un sentido próximo al sacrificio.

De tal manera que es necesariamente obligado observar la existencia en la vida social del *gasto improductivo* como una función social, pero no meramente como eco y desfogue de lo prohibido y de pasiones desbordadas, sino una función social de *lo inútil*. Este carácter secundario de la producción y adquisición con relación al gasto, la necesidad contraria de la destrucción y la pérdida, es mayormente visible en las sociedades tradicionales y sus instituciones económicas primitivas donde el intercambio (o el “trueque”, “el kula”¹³, “el potlach” o “el Don”¹⁴) es considerado una pérdida suntuaria de los objetos cedidos, un proceso de gasto sobre el cual se ha desarrollado un proceso de adquisición, regularmente practicado con motivo de cambios en la situación social de personas como iniciaciones, matrimonios y funerales o en ritos agrícolas o de fertilidad, que está constituido por un *don* considerable de riquezas ostensiblemente ofrecidas, que se identifica con el *sacrificio religioso* y que jamás puede ir separado de una *fiesta*, donde también se observa la distinción entre lo sagrado y lo profano.

En esta ocasión se resaltaré que este *principio de pérdida* del “don”, como una destrucción parcial, que en “sus formas inconscientes, tal como las describe el psicoanálisis, simboliza la excreción, relacionada en

¹² *Ibid.*, p. 38.

¹³ Bronislaw Malinowski, *Los argonautas del Pacífico occidental*.

¹⁴ Marcel Mauss, *Sociología y antropología*.

sí misma con la muerte”¹⁵; también constituye atributos positivos como la nobleza, el honor y la jerarquía entre los hombres, mismos que le confieren su valor significativo. Por sobre los intereses individuales se tienen en cuenta los intereses colectivos y tiende a trastornar el reparto de la riqueza, por tanto, está encaminado hacia el *gasto improductivo* y no a la conservación y la acumulación.

[...] La riqueza aparece como adquisición en tanto que es el hombre rico quien adquiere un poder, pero está enteramente dirigida hacia *la pérdida* en el sentido de que este poder se caracteriza por el poder de perder¹⁶.

Ideal de destrucción a las que la costumbre no conoce ninguna contrapartida posible, que es contrario al principio de conservación, acaba con la estabilidad de las fortunas, donde la riqueza no tiene en absoluto la función de situar a quien la posee al abrigo de la necesidad; al contrario, esta permanece funcionalmente “a merced de una necesidad de pérdida desmesurada que existe en estado endémico en un grupo social”¹⁷.

Jean Cazeneuve¹⁸ advierte que estos ritos son un fenómeno constante, normal y de carácter universal en las civilizaciones humanas, incluso lo anómalo sería una sociedad que estuviese completamente desprovista de ritual.

En los más diversos lugares el etnógrafo verifica que los hombres ejecutan acciones, no sólo susceptibles de merecer el calificativo de inútiles, por parte de quien las juzga desde el ángulo de la pura positividad, sino a menudo embarazosas, perjudiciales, a veces dolorosas, hasta crueles... Quizá sea eso lo que, en el comportamiento de la humanidad en general, debería sorprendernos más, e inclusive escandalizarnos.

El incrédulo perteneciente a nuestra sociedad civilizada no encontrará en principio justificación alguna para esas prácticas fútiles que malgastan la energía y el tiempo de los hombres. Veán ustedes –dirá– a estos salvajes aparentemente indefensos ante una naturaleza que por lo común se les muestra hostil ¿qué es lo que hacen en lugar de consagrar todos sus esfuerzos al mejoramiento de sus técnicas y a la defensa de sus vidas? Bailan, se disfrazan, se imponen privaciones, se mutilan, cortan cabezas, incendian chozas y destruyen el ganado.¹⁹

La fiesta

A la vida normal, que se ocupa en los trabajos cotidianos, apacible, encajada en un sistema de prohibiciones que mantiene el orden del mundo, se opone la efervescencia de *la fiesta*²⁰. En *la fiesta*, frente a los días de trabajo, se hace evidente la distinción entre *lo sagrado* y *lo profano*, contraste que es mayormente visible en las civilizaciones tradicionales donde ésta dura varios días, semanas o incluso meses, interrumpidos por periodos de reposo. *La fiesta* presenta similares elementos externos en todas las ci-

¹⁵ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Jean Cazeneuve, *Sociología del rito*.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 14-15.

²⁰ Roger Caillois, *op. cit.*

vilizaciones: implica el concurso del pueblo agitado y ruidoso, aglomeraciones de masas que favorecen el nacimiento y el contagio de una exaltación de gestos y gritos, misma que incita a abandonarse a impulsos irreflexivos desencadenados colectivamente, vestigios de un comportamiento arcaico que demuestran una necesidad social. Además, se hacen presentes excesos y derroches en comilonas, libaciones, música, bailes, cantos y demás agitaciones, propios de la franquachela y lo fastuoso. Intensificación de expresiones que genera una violencia espontánea, un paroxismo de vida que contrasta con las preocupaciones de la vida diaria, misma que llena el tiempo y provee necesidades inmediatas, y aquella que transporta al ser a “otro mundo”, suspendido y transformado por fuerzas que lo rebasan, un tiempo de emociones intensas y de metamorfosis del ser.

Se comprende que la fiesta, representando un tal paroxismo de vida y resaltando tan violentamente sobre las pequeñas preocupaciones de la vida diaria, parezca al individuo como otro mundo, donde se siente sostenido y transformado por fuerzas que lo rebasan. Su actividad cotidiana, cosecha, caza, pesca o cría, sólo llena su tiempo y provee a sus necesidades inmediatas. Pone sin duda en ella atención, paciencia, habilidad, pero más profundamente vive en el recuerdo de una fiesta y en la espera de otra, porque la fiesta representa para él, para su memoria y su deseo, el tiempo de las emociones intensas y de la metamorfosis de su ser.²¹

²¹ *Ibid.*, p. 111.

Además, cimbra y estremece el alma de los fieles, porque tanto como es época de alegría también es de la angustia, donde los desbordamientos y los excesos de todas clases se ven acompañados de la solemnidad de los ritos y la severidad previa de sus restricciones, ambigüedad que contribuye a hacer de la fiesta una *mundo de excepción*, siguiendo con Caillois²², con frecuencia se considera como el reino mismo de *lo sagrado* el día de fiesta, aunque se trate sólo del sábado (para los judíos) o el domingo (para los católicos), es —ante todo— un día consagrado a lo divino en el que se prohíbe el trabajo para dedicarse al reposo, al regocijo y a la alabanza de dios; por tanto, la fiesta aparece como un tiempo de exaltación religiosa, de preeminencia de *lo sagrado*, época también de los grandes festivales, de carnavales, de ceremonias y danzas rituales; es el momento de la transmisión de los mitos y su reactualización en los ritos. Es un periodo sagrado de la vida social en el que las reglas se suspenden y se recomienda en cierto modo la licencia.

Se halla uno tan completamente fuera de las condiciones ordinarias de la vida... y se tiene tal consciencia de ello, que se siente la necesidad de proyectarse hacia fuera y por encima de la moral en uso.²³

La agitación desordenada y la exuberancia de la fiesta responden al afán de desentumecerse; los excesos de arrebatos colectivos ejercen la función de aparecer como

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 113.

una liberación brusca tras una comprensión larga y severa del tiempo ordinario, asomando la condición de la eficacia mágica de la fiesta: la liberación y expurgación de lo gastado y caduco para asegurar el éxito de una vida social rica, fértil y próspera; el exceso como remedio mágico del desgaste para renovar el orden del mundo. *Lo festivo* es renovación y vitalidad.

El *tiempo profano* "llena" la vida social, donde *lo sagrado* se manifiesta casi exclusivamente por medio de prohibiciones, destinadas a evitar todo ataque contra el orden del mundo, todo riesgo a trastornarlo y de introducir en él un germen turbador. Tiempo ordinario que agota y extenua; es lo que desgasta y hace envejecer, encamina hacia la muerte al mundo habitado; un cosmos regido por un orden universal y que funciona según un ritmo regular, de acuerdo a normas y prohibiciones que sostienen el mantenimiento del mundo mediante protecciones de *lo divino*. Este tiende a la inmovilidad "porque todo cambio, toda innovación pone en peligro la estabilidad del universo cuyo curso se querría detener para destruir las posibilidades de la muerte"²⁴, pero el germen de su aniquilamiento reside en su mismo funcionamiento: el tiempo acumula restos y produce el desgaste del mecanismo; el conjunto de la experiencia advierte que nada escapa al sometimiento de esa ley: la naturaleza pasa cada año por un ciclo de crecimiento y ocaso, la salud del cuerpo humano exige que evacue regularmente sus *detritus*: orina, excremento y sangre

menstrual; las instituciones sociales deben regenerarse periódicamente y purificarse de sus *detritus* envenenados, que suponen una contaminación para aquellos que asumen su responsabilidad. Es necesario regenerar un nuevo ciclo donde todo lo que existe debe rejuvenecer, en la expiación de la contaminación y la impureza, en la purgación²⁵ del mal y en la revitalización del desgaste y la debilidad; el tiempo viejo debe morir para ceder su lugar a lo nuevo, cuyo advenimiento *la fiesta* está destinada a forzar; volver a iniciar la creación del mundo, en un orden universal y un ritmo regular, donde tanto la naturaleza como el hombre y la vida social deben renovarse o morir.

La fiesta opone una explosión intermitente a una gris continuidad, un frenesí exaltante a la repetición cotidiana de las preocupaciones materiales y la concentración de la sociedad a su dispersión. Para Jean Duvignaud, también es una forma de subversión, una manifestación destructora de las sociedades, concebidas como manifestaciones "a-estructurales" que escapan a toda institución, manifestaciones de *lo imaginario*. Incluso conlleva "actividades delirantes", actividades colectivas o individuales que revelan el exceso de dinamismo o de vitalidad por el cual el hombre se distingue del animal: el simbolismo, el juego, el trance, la risa y el *Don*. "El delirio propio de la fiesta se asocia indistintamente con las hecatombes de propiedad y con los dones acumulados con la intención de asombrar y de anonadar"²⁶. El *Don* desprovisto de la

²⁴ *Ibid.*, p. 115.

²⁵ *El sacrificio inútil*.

²⁶ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 46.

noción de utilidad en la sociedad económica contemporánea, desprovisto de las ideas de negocio y comercio, es el “Sacrificio Inútil”, la apuesta a lo imposible, al porvenir: Don de la nada. La mejor parte del hombre: “una fuerza colectiva en comunión”²⁷.

La fiesta en México es equiparable a una gran orquesta polifónica en la que suceden simultáneamente muchos sonidos, antes inconexos, pero armoniosos en su conjunto: un acontecimiento que involucra a toda una comunidad y a su región circundante, una forma expresiva que cohesiona lazos culturales, históricos y económicos. Además, expresa los elementos que forman un pueblo o una cultura y la reafirmación de la identidad, así como la capacidad de movilización colectiva. Es la suma de voluntades convencidas de que el bienestar del individuo se finca en el de la comunidad, ambos se corresponden, de ahí que lo importante sea participar. En México, para Turok²⁸ es posible ordenarlas en cuatro categorías:

1. Ligan el calendario ritual agrícola, traducida a ciclos festivos y santorales católicos.
2. Fiestas patronales cuyo santo protege a un pueblo, barrio, gremio u oficio.
3. Santuarios procesionales, muestras del sincretismo cultural.
4. Fiestas familiares, abocadas a rituales de ciclos de vida: bautismo, comunión, matrimonio y muerte.

²⁷ Jean Duvignaud, *El sacrificio inútil*.

²⁸ Martha Turok, *Fiestas mexicanas*.

Sin embargo, es factible postular más categorías en la vida moderna y urbana: las fiestas entre pares o amigos, las fiestas entre compañeros del trabajo o la escuela y las fiestas semipúblicas, llevadas a cabo en espacios cerrados o semicerrados, como lugares de bailes, cantinas, locales de convivencia social y demás espacios públicos, abiertos o cerrados, así como de tiempo diurno o nocturno, en los que se da la concurrencia por distracción y divertimento, como lo atestigua Armando Jiménez en sus *Sitios de rompe y rasga* y en los *Lugares de gozo, retozo, ahogo y desahogo*, ambos en la Ciudad de México. Ahí se establecen posibles categorizaciones sin que se hayan agotado las posibilidades existentes, más bien anuncian una veta de investigación por desarrollar y que consiste en concebir estos espacios como lugares que, además de servir a la sociabilidad, permiten el desarrollo de procesos de identificación, consciente o inconsciente, y en observar que su concurrencia es motivada por ecos y deseos poco explorados en las ciencias sociales.

La función de “lo festivo”

Como antes se mencionó, *la función de lo festivo* es de restituir al *mundo sagrado*, lo que el uso servil degradó y cosificó en el *mundo profano*. Pero para Bataille²⁹ también se da una “búsqueda de una intimidad perdida” más allá de la determinación y esclavitud del trabajo y de la esfera de la utilidad. “Lo festivo” destruye lo que consagra y

²⁹ Georges Bataille, *La parte maldita*.

abre a la intimidad del mundo: en el éxtasis afirma una trascendencia en la liberación de una violencia sin restricciones que comunica y afirma la inmanencia del hombre al hombre y del hombre con el mundo. Trascendiendo la experiencia ordinaria de la utilidad, más allá del aspecto real y exterior del mundo con la pretensión de “afirmarse en el instante eterno”, experimentar ese registro “más allá de la conciencia”.

“Lo festivo” será la forma exterior que asumen esas “fuerzas excedentes destinadas a la dilapidación”: aquella *parte maldita* ligada a la *experiencia interior* del hombre, una intimidad que ya no responde a la utilidad del trabajo, en la que la experiencia está subordinada a un tiempo futuro: el tiempo de “la utilidad”; sino que responde a experiencias soberanas, donde la experiencia obedece a un tiempo presente: “la experiencia del instante”. Una *experiencia soberana* que comienza cuando las posibilidades de la vida se abren sobre su límite, ya que designa un fondo inclasificable: el lugar de la “subjetividad profunda”. Por tanto, cada sujeto es una fuerza que produce un excedente de fuerzas que es *poder* de transformación, de *lo festivo*, de sacrificio: de transformar/revertir el *mundo profano* del trabajo, la utilidad y lo funcional, en *lo sagrado*. Esta experiencia de *lo festivo* es justamente una experiencia del límite: el goce humano se verifica cuando todas las posibilidades son puestas en juego. *Lo festivo* implica una concepción de la comunidad en la que *lo sagrado*, como lugar en que se muestra el fondo divino de la humanidad, involucra experiencias que dan cuenta del

lazo comunitario como una fuerza que no deja de producirse, plegarse y desplegarse.

El hombre de las sociedades primitivas tenía una tendencia a vivir lo más posible en *lo sagrado* o en la intimidad de los objetos consagrados.

Esta tendencia es comprensible... *lo sagrado* equivale a la *potencia* y, en definitiva, a la realidad por excelencia. Lo sagrado está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez *realidad*, perennidad y eficacia.³⁰

Entonces se presenta como natural el hecho de que el hombre religioso, el *homo religiosus*, desee profundamente *ser*, “participar en la *realidad*, saturarse de poder”³¹. Ahora necesaria es la pregunta ¿qué sucede con el hombre moderno del siglo XXI?

Anomía y mutación social

Para Jean Duvignaud³², el Estado, las doctrinas políticas y los partidos políticos apuestan porque la sociedad se conserve y se reproduzca, que la memoria del pasado se acumule con la conciencia del presente y que en el futuro aún se pueda contar con la norma (jurídica, social y cultural) que establezca la vida social. Sin embargo, los valores de la civilización industrial con que inició el siglo XX ya no tienen ninguna fuerza movilizadora, las instituciones que creó el Estado-nación para su funcionamiento, como el trabajo, la educación, la familia, la salud pú-

³⁰ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 20.

³¹ *Ibid.*

³² Jean Duvignaud, *Herejía y subversión*.

blica y demás, ahora se desdibujan o se desmoronan; los lugares antes pensados para la recreación y sociabilidad de los ciudadanos como paseos, plazas, parques y jardines, ahora son grandes ejes viales o centros comerciales o estacionamientos, marcados por la homogeneidad arquitectónica de las “ciudades mundiales”³³ y del consumo, dejando en el olvido “lo vivo” de la diversidad de sus gentes, de las mercancías y de su plurivocidad; y las utopías tropiezan con el muro de un futuro imprevisible e incierto. De tal manera que “el incremento del desorden social siembra con él el olvido, al tiempo que hace imposible la organización de los grandes conjuntos humanos”³⁴. Una disfunción que ha cobrado dimensiones planetarias, donde conviene preguntarse ¿qué sociedades son todavía gobernables?

Siguiendo con Duvignaud, para comprender los trastornos o manifestaciones que acompañan nuestra deriva de un mundo conocido a un universo que aún no percibimos, hacen falta nuevos conceptos. No hay que olvidar que el análisis sociológico nació de las mutaciones de la realidad colectiva que modifican sin cesar el terreno y sus caminos, toda vez que una época la constituyen sus problemas que exigen relaciones nuevas. Hacen falta métodos capaces de comprender los fenómenos que acompañan los periodos de transición, en sociedades tanto modernas como tradicionales sujetas al dinamismo y mutaciones constantes. Si las expresiones anómicas de inicios del siglo

xx como la marginación urbana, la delincuencia y las “subculturas criminales”, manifestaban una patología social y sugerían indicadores de una transformación inminente, desde entonces y hasta inicios del siglo XXI se han hecho más numerosas, complejas y relevantes.

Por otra parte, la realidad social se crea y recrea a sí misma, se alimenta de la actividad múltiple y diversa, culturalmente homogénea, heterogénea o “subterránea” y de sociabilidades que la componen, que emergen o se reeditan. Escenario donde el investigador social no es nunca un observador neutral y objetivo, toda vez que él mismo está inmerso en los flujos y la circulación de la vida social, en una “vivencia social”³⁵.

Fue ante un panorama semejante que a fin del siglo XIX, Durkheim en *El suicidio*, de 1897 utiliza el concepto de anomia, que “designa las manifestaciones inclasificables que acompañan el difícil tránsito de un género de sociedad que se degrada a otro que le sucede en un mismo periodo y que aún no ha cobrado forma”³⁶. Las sociedades en transformación provocan numerosas reacciones imprevistas en la vida social de colectivos e individuos; desarrollan comportamientos inéditos, las normas son contestadas, la marginalidad y el desvío se enriquecen, a la vez que la norma social y cultural debe responder y adaptarse a las nuevas situaciones.

La sociedad general se ha hecho más vasta y compleja, incluida la vida imaginaria misma, que se ha revolucionado a

³³ Ulf Hannerz, *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*.

³⁴ Jean Duvignaud, *Herejía y subversión*, p. 14.

³⁵ *Ibid.*, p. 18.

³⁶ *Ibid.*, p. 13.

consecuencia de los avances tecnológicos y las transformaciones a que han llevado en cuanto a identidad, cultura, territorio, Estado nación, donde la movilidad y el cambio se han convertido en los elementos fundamentales y esenciales de toda vida colectiva, situándose la mutación en el corazón mismo de la existencia fenomenológica de la sociedad y extendiéndose en un terreno poco conocido en el que el cambio es constante, inopinado y que escapa a la observación de los responsables —políticos y administrativos— de regular y administrar la vida social.

Si aún era posible disertar y reflexionar sobre las variaciones que intervienen en la trama de la existencia colectiva, al observar y analizar sistemáticamente y percibir sus regularidades y determinaciones generales ¿cómo ahora analizar y comprender el cambio y las mutaciones sociales? Cuando los conceptos de las disciplinas sociales que servían para analizar una realidad mayormente estable y no tan compleja ya no son válidos; razón por lo que, como ejemplo, “la sociología no puede ser más que una sociología de las mutaciones”³⁷, ya que no es posible proyectar “interpretaciones anticuadas sobre una realidad efervescente”³⁸. Cuanto más que las formas de la sociedad más estables y consideradas “sólidas” han desaparecido o se han transformado, como el trabajo, la familia y la educación; por ello se requiere de aprender a descifrar y comprender “el cambio”.

Siguiendo con Jean Duvignaud, *la anomia* es un concepto que ayuda a definir una

reflexión sobre las mutaciones sociales y precisa las posibilidades de intervención humana en la red de múltiples cambios. Ante la multiplicidad de la experiencia colectiva: designa hechos irregulares que no corresponden a ninguna violación de la regla, porque la misma regla está en entredicho por el desmoronamiento del sistema de organización de valores y de la misma sociedad, afectada por una mutación lenta o repentina, emergiendo una nueva problemática en las ciencias sociales: ¿cómo constatar estas irregularidades, definir las mutaciones y comprender el cambio social? Esquematisando, Duvignaud propone la siguiente vía de análisis y comprensión:

1. Analizar la trama de la existencia colectiva, en sus condiciones y determinaciones.

2. Tener presente que las formas más estables y sólidas se han metamorfoseado: familia, educación y trabajo.

3. Si la sociedad es más vasta y compleja, a su vez *la vida imaginaria* se ha transformado y cambiado de sentido, por lo que el terreno de investigación se ha ensanchado indefinidamente.

4. Ante ello, es preciso analizar y comprender el “cambio”: mutaciones sociales.

5. El cambio, la movilidad y la mutación es el elemento esencial de la vida colectiva: privilegiado en una existencia fenomenológica.

6. En las “sociedades posmodernas” las formas de existencia colectiva ya no son tradicionales, pero tampoco son modernas ni homogéneas. En este sentido el cambio es contante e inopinado.

7. Ante nuevas tierras indescifrables: se requiere aprender y comprender la muta-

³⁷ *Ibid.*, p. 41.

³⁸ *Ibid.*

ción social como constante en la vida social y cultural.

Cuando la coherencia social tiende a debilitarse bajo el efecto de una crisis, negativa o positiva, aparecen hechos y/o acontecimientos incompatibles con los sistemas de regulación admitidos hasta entonces, por lo mismo se hacen inexplicables, no obstante conllevan problemas y traumatismos sociales, que es posible esquematizar de la siguiente manera:

a) En sociedades organizadas y consolidadas, el deseo, individual y colectivo está controlado por el colectivo y el sistema social (normas y valores). Tal deseo encuentra en objetos y comportamientos, establecidos y familiares, una satisfacción debidamente definida y regulada.

b) En periodos de desorganización y mutación social, las necesidades y los deseos ya no encuentran en la sociedad los objetos libidinales y los comportamientos comúnmente admitidos sobre los cuales se satisfacían y proyectaban.

c) Estas necesidades y deseos pueden volverse inabarcables a consecuencia de la descomposición estructural.

d) Éstos se manifiestan mediante actos parciales, fragmentarios y como "acontecimientos anómicos", debido a que ninguna ley, regla o categoría comprendida hasta entonces puede regularlos.

Los hechos anómicos resultarían, pues, de la desigualdad entre una necesidad que se ha hecho infinita (en razón de la destrucción de los sistemas establecidos por las mutaciones) y los ob-

jetos que la sociedad traumatizada por el cambio puede ofrecer para mitigarla.³⁹

Cuando las instituciones sociales se desestructuran, dan paso a la "efervescencia" de individuos, agrupaciones y clases orientadas en múltiples sentidos por intencionalidades heterogéneas y múltiples. Se manifiesta una "infinitad del deseo" sobre una personalidad individual y "mal herida" (inconforme y disconforme) como expresión momentánea de una apetencia incolmable, que ninguna satisfacción admitida pueda mitigar. Manifestándose la anomia como resultado de la inconmensurabilidad del deseo sobre sujetos singulares y malheridos, ya no homogéneos y colmados por valores sociales y mercancías culturales. De poder corroborar esto empíricamente, se continúa con la problemática de una mutación lenta: ¿es posible considerar la necesidad y el deseo como elementos de perturbación social? ¿Es factible considerar como motor del cambio social la pulsión y el deseo entramados en la emergencia de colectividades, de procesos sociales y movimientos alternativos emergentes?

Apuntes finales para una nueva problematización

Si la utilidad de las ciencias sociales es explicar y comprender los fenómenos sociales regulares y más comunes, es pertinente retomar el descubrimiento de la etnología, de la historia de las religiones, de la antropología y la sociología de la religión, sobre que

³⁹ *Ibid.*, p. 44.

el rito es un fenómeno, constante, normal y universal, tanto veraz y certero que sería anómala una sociedad que estuviese desprovista del ritual; cuanto más que diversos autores, Eliade, Bataille, Cazeneuve, entre otros, sostienen que debajo de la vida ordinaria cotidiana y secular se reproduce una vida subterránea ritual y religiosa, sin la que la vida profana sería impensable.

Como lo hace Teresa E. Rohde en *Tiempo sagrado*. Ahí la autora elabora un muestrario en el que las fiestas religiosas y profanas contemporáneas cumplen con ritos inmemoriales, cuyo sentido original se ha ido perdiendo en la noche de los tiempos; un ciclo anual de festividades que al reiterarla como prácticas culturales nos enlaza como eslabón de una incognoscible cadena que nos liga con antepasados remotos de una lejana humanidad, pero con similares preocupaciones, interés y manifestaciones del espíritu como los actuales, descubriendo la misteriosa permanencia del *ser* a través de las edades de la tribu humana en el tiempo. También Martine Segalen, en *Ritos y rituales contemporáneos*, demuestra la fuerza que determinados rituales tienen, tanto en el ámbito público como privado en la sociedad contemporánea del siglo XXI; frente a la racionalidad imperante existen referencias al mundo simbólico que se adaptan a diferentes circunstancias sociales y continúan generando una fuerza emotiva en deportes, la cultura popular, el espectáculo, la política, en la vida urbana y el mismo cambio social.

De esta manera, si *los ritos* son un fenómeno constante y universal, también son un campo de investigación privilegiado, en donde *lo sagrado* y *lo profano* se cruzan,

y si en su mayoría están fuera de la acción racional y obedecen predominantemente a *lo irracional*, es más que conveniente preguntar: ¿cómo explicar la concurrencia de tales hechos?, ¿cómo comprender la “aceptación” de actos y comportamientos?, ¿cuáles son las “consecuencias reales” de “hechos y actos”?

Al ser *el rito* una acción que provoca consecuencias reales, es factible considerarlo como “hecho social”, que conlleva un “significado” construido y compartido en colectivo, bajo un lenguaje irracional y en la esfera de “lo festivo”. Rituales o “ritualidades” factibles de ser analizadas y comprendidas como “experiencias colectivas” o “vivencias”. Si dichos rituales están fuera de la acción racional y obedecen a lo irracional, ¿cuál es el sentido que se construye en ese “eje tiempo/espacio”? ¿qué es lo que “convoca” esas aglomeraciones y colectividades?, ¿qué emociones, afectos y sentimientos emergen a la acción colectiva?, ¿se convierten en regularidades de la vida social?, ¿es posible que produzcan procesos de subjetivación?, ¿generan “nuevas formas de subjetivación”? ¿de qué tipo?

Se trata inicialmente del estudio de *los ritos* –pero que puede ser también de “colectividades” o “grupales”– considerados como hechos sociales de regular ocurrencia y cubiertos por el velo de la trivialidad, de “lo irracional”, pero sí son hechos de significación no evidente. Su estudio también ofrece oportunidades para descubrir en su interior los caminos de una “explicación racional” o un “lenguaje simbólico”. Por tanto, es tarea de las disciplinas sociales buscar ese “sentido oculto” con el propósito de entender

sus procesos y estructuraciones en la vida colectiva, y con ello obtener una orientación respecto de estas “regularidades”. Igualmente es útil para entender el funcionamiento de la vida social en la que se reproducen, superando la “experiencia ingenua”, privilegiando el cambio y la mutación social en el estudio de las sociedades humanas y sus procesos sociales y culturales. Por todo lo anterior, resulta válido problematizar y afirmar que es posible interpretar la necesidad y el deseo como elementos de perturbación social, a la vez que es factible considerar como motor del cambio social a la pulsión y el deseo entramados en la emergencia de colectividades, de procesos sociales y de movimientos alternativos emergentes, mismos que tienen como campo de acción y de investigación privilegiado al rito y a la fiesta, por sus potencialidades como germen del cambio social.

Bibliografía

- Bataille, Georges, “La noción de gasto”, en *Obras escogidas*, Barral Editores, 1974, pp. 37-58.
- , *La parte maldita*, Buenos Aires, Las Caranta, 2007.
- Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- , *El mito y el hombre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Cazeneuve, Jean, *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- Cioran, Emile Michel, *La caída en el tiempo*, Barcelona, Tusquets, 2003.
- Durkheim, Emile, *El suicidio*, Madrid, Akal Editor, 1976.
- Duvignaud, Jean, *El sacrificio inútil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- , *Herejía y subversión. Ensayos sobre la anomia*, Barcelona, Icaria Editorial, 1990.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Guadarrama, 1967.
- , *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- , *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001.
- Hannerz, Ulf, *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*, Valencia, Cátedra, 1998.
- Jiménez, Armando, *Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México*, México, Océano, 1998.
- , *Lugares de gozo, retozo y desahogo en la Ciudad de México*, México, Océano, 1999.
- Malinowski, Bronislaw, *Los argonautas del Pacífico occidental*, Barcelona, Península, 1973.
- Mauss, Marcel, *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1971.
- Rohde, Teresa E, *Tiempo sagrado*, México, Planeta, 1992.
- Segalen, Martine, *Ritos y rituales contemporáneos*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Turok, Martha, *Fiestas mexicanas*, México, Jilguero, 1992.

Voz y palabra

URBANO RURAL | UNAM, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

I

Yo ofrecí mi
Voz al silencio
En sacrificio

Entregué mi palabra
Al abismo
Y voz y palabra
Se hicieron piedra
Roca, montaña, guijarro.

II

Tu voz y tu palabra
Son presencia
Y nos hablamos desde la quietud
Y la fijeza milenaria.
Tu voz de montaña
Tu palabra de basalto
De andesita
Que alguna vez pude escuchar
Y comprender.
No sé qué.
Tu voz y tu palabra.

Abril 2017

Hacia un estudio historiográfico de la dramaturgia de la conquista en el teatro mexicano

EDUARDO ARI GUZMÁN | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, IZTAPALAPA

Resumen

El presente artículo es una propuesta para escribir una historia del teatro mexicano a partir del tema de la conquista de Tenochtitlan. Las obras que teatralizan el tema las he denominado "dramaturgia de la conquista". Para ello, el aparato teórico-metodológico lo sostienen dos posturas, una es de María Sergueievna Kurguinian y la otra de Armando Partida.

Abstract

This article is a proposal to write a history of Mexican theater based on the theme of the Conquest of Tenochtitlan. The works that dramatize the theme I have called "dramaturgy of the Conquest". For this, the theoretical-methodological apparatus is supported by two positions, one by María Sergueievna Kurguinian and the other by Armando Partida.

Palabras clave: acción dramática, teatro mexicano, historiografía, Armando Partida, María Sergueievna Kurguinian.

Key words: drama, mexican theater, historiography, Armando Partida, María Sergueievna Kurguinian.

Para citar este artículo: Ari Guzmán, Eduardo, "Hacia un estudio historiográfico de la dramaturgia de la conquista en el teatro mexicano", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 169-185.

El objetivo del presente artículo es proponer una historiografía sobre el teatro mexicano¹ a partir del tema "la conquista de Tenochtitlan" que muestre los procesos de los cambios dramáticos sufridos en el territorio mexicano a partir de dos propuestas: 1) de María Sergueievna Kurguinian, la cual deriva de los estudios de historiografía literaria, pues toma en cuenta al drama como esencia de la obra dramática y su correlación con lo político, lo social, lo económico y lo estético; 2) los modelos de acción dramática de Armando Partida. Sé que por la brevedad del artículo sería imposible contar toda la historiografía, pero esto es sólo una muestra de cómo podría hacerse. A continuación, una breve exposición de cada una de estas propuestas.

Desde la teoría dramática de María Sergueievna Kurguinian, la acción dramática es lo más importante para el estudio de dos géneros principales del teatro: tragedia y comedia, los cuales son estudiados siguiendo el orden cronológico de la historiografía literaria, de los clásicos hasta la primera mitad del siglo xx. Para la autora, la acción dramática es la cualidad innata que hace ser al teatro y lo distingue de la lírica y la narrativa.

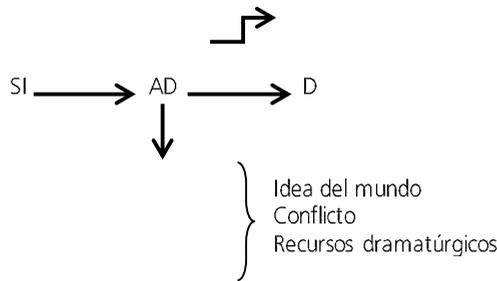
La acción dramática se desprende directamente del contexto histórico, del cual María Sergueievna Kurguinian no ignoró el aspecto social y político de cada uno de los géneros; esto le permite tomar en cuenta al teatro como la expresión artística que es resultado de su contexto, que al mismo tiempo responde a las necesidades políticas de la clase que detenta el poder:

La necesidad de recurrir al drama para la encarnación artística de una época en particular se puede poner de manifiesto sólo desde dentro, partiendo de la esencia del contenido de las reglas formales y estructurales de sus géneros esenciales, la comedia, la tragedia y el drama propiamente dicho, capaces de encarnar la compleja dialéctica

¹ De las investigaciones y propuestas para historizar el teatro destacan las que realizó el maestro Carlos Solórzano sobre el teatro hispanoamericano desde una perspectiva evolucionista; el modelo multicultural de Juan Villegas; los trabajos de Alejandro Ortiz Bullé-Goiry, Miguel Ángel Vásquez Meléndez, Beatriz Aracil Varón y Jacqueline Bixler; los estudios de Thomas Postlewait que llevan por título *The Cambridge introduction to theatre historiography* y, que junto a Bruce A. McConachie, editan *La interpretación del pasado teatral*, solo por mencionar algunos.

del desarrollo social, los profundos avances históricos y las agudas e irreconocibles contradicciones.²

Armando Partida es el teórico mexicano especialista en esta perspectiva y traductor de María Serguieievna. Inspirado en ella ha desarrollado su modelo de acción dramática aristotélico y no aristotélico para el análisis de la acción dramática. Denominó “modelos de acción dramática” al análisis de textos dramáticos, los cuales divide en dos: aristotélicos y no aristotélicos. El análisis consiste en relacionar la acción dramática con la acción social particular de la época, país, reglas o normas de escritura dramática; para ello se toma en cuenta la situación inicial de la obra (el principio) y el desenlace de la acción dramática: “la situación inicial guarda estrecha relación con el desenlace, y la forma en que la acción dramática llega a provocarlo es lo que determina un modelo de acción dramática”.³ Este modelo responde al siguiente esquema:



Lo explico: la acción dramática (AD) comienza en la situación inicial (SI) y progresa hacia el desenlace (D), el análisis consiste en relacionar la situación inicial con el desenlace, para ello se toman en cuenta dos niveles la acción dramática (AD): 1) Acción social (AS: lo político y lo social, así como la convención teatral) y 2) Acción formal (AF: recursos dramáticos, la idea del mundo y el conflicto). Como se puede apreciar, el análisis de la acción dramática toma en cuenta lo intrínseco y extrínseco de la obra teatral, por ello es un buen recurso para apoyar la escritura de una historia del teatro mexicano desde el tema de la conquista.

² María Serguieievna, *Hacia una teoría dramática*, pp. 21-22.

³ Armando Partida, *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, p. 53.

Mi propuesta de historiografía de la “dramaturgia de la conquista”⁴ toma como puntos de referencia siete cortes sincrónicos a partir de obras escritas y/o representadas en un contexto determinado.

Los años inmediatos a la consumación de la conquista de Tenochtitlan

En este tiempo se ubican las representaciones que llevaron a cabo los misioneros franciscanos para evangelizar a los indígenas sobrevivientes a la guerra de conquista. Aracil Varón denominó a este tipo de obras dramáticas como “teatro de evangelización”⁵; ésta es la dramaturgia primigenia de la conquista de Tenochtitlan. Una primera obra es la de Fray Toribio de Benavente *Motolinía*, en su *Historia de los indios de la Nueva España*, documentó la fastuosa representación del auto sacramental.

La conquista de Jerusalén fue representado en “Tlaxcala el 5 de junio de 1539”⁶ durante las fiesta de Corpus Christi y de la que se hicieron cargo los frailes franciscanos. La autoría de la obra, atendiendo a los historiadores, es de *Motolinía*.

La conquista de Jerusalén narra la fábula de “la derrota del Gran Soldán de Babilonia y la toma de Jerusalén por los ejércitos españoles y americanos, ayudados por la corte papal, los reyes de Francia y Hungría, y por San Miguel Arcángel, Santiago y San Hipólito”⁷. Aunque la obra está ambientada en Jerusalén y relata la conquista de esta ciudad, el paralelismo con la conquista de

⁴ “Este concepto toma en cuenta el aspecto literario del drama; la convención teatral (normas, reglas, género) al momento de creación, publicación y estreno del drama; y el trabajo de autor como dramaturgista de un acontecimiento histórico. [...] De igual modo, el concepto, al referirse sobre la conquista, connota una clara postura política contenida en los dramas.” (Eduardo Guzmán, *Aplicación del modelo actancial a la dramaturgia de la conquista en Las adoraciones de Juan Tovar*, p. 57). “Dramaturgia de la conquista” es un concepto que desempolva los dramas escritos en el pasado para que con su (re)lectura nos permitan comprender, explicar, reflexionar nuestro presente porque el drama (el teatro) siempre tendrá una estrecha correlación con el tiempo histórico ya que el drama siempre es político.

⁵ De los trabajos más representativos se pueden mencionar los siguientes: José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, SEP, 1973; Miguel Ángel Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, México, Porrúa, 1971; Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Sureda (eds.), *Teatro y poder*, Perpignan, Universitaires de Perpignan, 2002; María Beatriz Aracil, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Roma, Bulzoni, 1999; María Sten (ed.), *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*, México, UNAM/Conaculta, 2000.

⁶ Fernando Horcasitas, *Teatro náhuatl I. Épocas novohispana y moderna*, p. 619.

⁷ *Ibid.*

Tenochtitlan es evidente, pues se ensalza el triunfo de la religión católica sobre el mundo pagano.

Esta obra responde al proceso de evangelización que los frailes llevaron a cabo con los sobrevivientes de la guerra de conquista. El teatro tuvo una finalidad didáctica: enseñar la verdadera religión a los "impíos" aztecas, y *La conquista de Jerusalén* no fue la excepción al reafirmar, por un lado, quién es el victorioso de la guerra (los españoles) con derecho de detentar el poder jurídico-religioso; por otro, quiénes son los vencidos (judíos y moros). La conquista, como tema en esta obra, es una analogía de la guerra entre españoles y aztecas.

La segunda obra con el tema de la conquista es el *Auto Sacramental de El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz, publicado por primera vez en la Nueva España en 1690. Al *Auto* lo antecede una *Loa* en la que se lee:

Trabada batalla, van entrándose por una puerta, y salen por otra huyendo los indios, y los españoles en su alcance; y detrás, el Occidente retirándose de la Religión, y América del Cielo.

RELIGIÓN: ¡Ríndete, altivo Occidente!
 OCCIDENTE: Ya es preciso que me rinda
 Tu valor, no tu razón.
 CELO: ¡Muere, América atrevida!
 RELIGIÓN: ¡Espera, no les des muerte,
 que la necesito viva!
 CELO: Pues ¿cómo tú la defiendes,
 cuando eres tú la ofendida?
 RELIGIÓN: Sí, porque haberla vencido
 le tocó a tu valentía,
 pero a mi piedad le toca
 el conservarle la vida:
 porque vencerla por fuerza
 te tocó; más el rendirla
 con razón, me toca a mí,
 con suavidad persuasiva.⁸

⁸ Sor Juana Inés de la Cruz. *Antología* [1992], p. 119.

El tema de la conquista en el *auto* está sugerido en estos octosílabos, en los cuales se aprecia la alusión a la conquista a fuerza de la espada y la cruz.

La acción dramática del *auto* responde a su contexto histórico, pues los frailes del siglo XVII en la Nueva España se valían del teatro para evangelizar al indígena en los sacramentos de la fe católica y aunque el *auto* no se representó en su momento, por su estructura y temática, se infiere que estuvo dedicado a la celebración de Corpus Christi, ritual de la hostia, la eucaristía, momento cumbre de la misa católica donde los feligreses renuevan sus votos a Dios.

Dramaturgia de finales del siglo XIX

Tras la consolidación de la independencia de México y durante el proceso de reorganización del Estado independiente, se ubican cinco obras dramáticas con el tema de la conquista: *Un amor de Hernán Cortés* (1876), de José Peón Contreras; *La Noche Triste* (1876), de Ignacio Ramírez; *Xóchil y Quetzalcóatl* (ambas de 1877), de Alfredo Chavero; *Tenoxtitlán* (1820) de Nicolás García.

Esta dramaturgia exaltó la figura de Hernán Cortés y la de los principales de la nobleza azteca, ideas que dejaron de lado la imagen del indígena común. El tema de la conquista tuvo un matiz de nacionalidad motivado por el proyecto de gobierno de Porfirio Díaz. También, respondió a la reivindicación nacionalista de la época, la finalidad fue enaltecer la imagen de los héroes de la conquista. Estas obras no cuestionan ni la figura de Cortés ni la guerra de conquista. En esta dramaturgia de finales del siglo XIX la conquista era demagogia, como lo muestran las obras arriba mencionadas (*Un amor de Hernán Cortés*, *La Noche Triste*, *Xóchil*, *Quetzalcóatl* y *Tenoxtitlán*).

Por último, la acción dramática de estos textos dramáticos responde a su acción social, pues el teatro estaba dedicado a la clase social alta y pregonaba las ideas "liberales" del Estado que pensaba tanto en la modernización del país como en la construcción de la idea del ser mexicano o, como se dice, del sentimiento nacionalista. Por ello, esta dramaturgia con tema de la conquista sólo reivindicó la ideología porfiriana dominante.

La segunda mitad del siglo XX

En el centro de nuestro país, a partir de la década de los cincuenta, se respiraron años de bonanza y modernidad (no por nada fue la década del milagro mexicano) y en la que ubico dos ejemplos representativos de la "dramaturgia de la conquista": *Moctezuma II* (1953) de Sergio Magaña y *La Malinche* (1958) de Celestino Gorostiza.

La estructura de estas obras coincide con lo que Armando Partida ha denominado “modelo de acción dramática aristotélica”, que tanto defendió Rodolfo Usigli y que para esta década era la estructura hegemónica de la obra dramática, siendo ésta la convención dramatúrgica que se corresponde con su contexto inmediato.

Moctezuma II de Sergio Magaña fue considerada por la crítica especializada de su tiempo como la primera tragedia mexicana. En plena efervescencia artística de la llamada Generación de Medio Siglo,⁹ Magaña “innovó” la dramaturgia mexicana con una tragedia que respeta, estructuralmente, el modelo aristotélico.

La fábula de *Moctezuma II* se desarrolla un día antes de la llegada de los españoles al reino de Moctezuma; durante las veinticuatro horas ocurren los presagios, la incompreensión de los jefes militares y el ministro hacia la manera de actuar de su soberano, quien se muestra como un hombre adelantado a su tiempo, en cuanto a las ideas político-sociales se refiere. Esta fábula cuenta la caída, la destrucción de un primer orden (el azteca) y la imposición de un segundo (el español), el cual está representado por la música española que da fin a la tragedia.

Moctezuma II es una tragedia pero sólo en su estructura, mas no así en la intención, pues la obra se queda a “medio camino entre la tragedia y la obra didáctica”.¹⁰ La dialéctica que cohesiona a la obra es la relación del acontecimiento del pasado (la llegada de Hernán Cortés a Tenochtitlan) con el tiempo presente, en este caso la correlación de la obra con su contexto inmediato (1953) y, por qué no decirlo, con nuestro tiempo.

Así, el tipo de conquista que plantea la obra es la conquista de continuidad, esto es, la caída de un pueblo conquistador en la figura de Moctezuma II y la implantación de otro en la de Hernán Cortés. Que el último diálogo de la obra sirva de ejemplo para ilustrar esta idea: “Ahora te toca a ti, Cortés... Tú ganas porque te acompañan la traición y los gritos”¹¹.

La acción dramática de la obra descansa en dos personajes: Hernán Cortés, quien hace las veces del coro y sitúa al lector en el tiempo histórico de la fábula, y Malinche, ésta representa la palabra, el amor, la traición y el futuro. En

⁹ “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 antes y después del teatro en México de los años cincuenta. [...] Una generación que surgió precisamente en una década de gran renovación e impulso de las artes escénicas”. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Modelización y representación de la historia en el teatro”, p. 41.

¹⁰ Leslie Zelaya, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña*, p. 19.

¹¹ Sergio Magaña, *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, p. 138.

estos personajes descansa el conflicto dramático, el cual radica en la relación amorosa (que recuerda a los dramas decimonónicos, en los que la fábula agotaba la imposibilidad del amor entre Cortés y Malinche). En la obra se resalta la presencia del hijo de la Malinche como símbolo de la nueva raza que poblará la tierra conquistada.

La obra comienza con las palabras de Cortés reclamando la tierra en nombre de la Corona: "Hoy, veintiocho de marzo, Viernes Santo de la Cruz el año de 1519, en nombre de su majestad el rey don Carlos, tomo posesión de estas tierras y declaro fundada la Villa Rica de la Vera Cruz"¹²; y culmina con Malinche cantándole en náhuatl a su hijo:

Nonántzin íhuecuac nimíquiz
 Motlecuípan xinechtoca
 huan cuac tiaz titlaxcalchíhuaz
 ompa nopampa xichoca.
 Huan tla ách ¿Zoapillé itleca tichoca?
 Xiquilhui xoxouhqui in cuáhuatl
 popocha yica nichoca.¹³

Como se aprecia, en el comienzo y el final se puede ver cuál es el sentido de la obra: va del conquistador nombrando las tierras al canto de cuna del hijo de Cortés y Malinche. Esto es la conquista como continuidad: Cortés ya no es reconocido como el conquistador de las tierras sino que es desposeído, su lugar lo ocupará tanto la corona española como su hijo con la Malinche que, de un modo simbólico, representa el futuro.

La Malinche y *Moctezuma II* son ejemplos de la transición del texto dramático, de estar estructurado en un modelo aristotélico a pasar, lentamente, hacia otro de acción dramática no aristotélico, el cual fue explorado en las postrimeras décadas; también las obras coinciden con el sentimiento naciona-

¹² Celestino Gorostiza, *Teatro completo (1904-1967)*, p. 477.

¹³ "Mamita, cuando yo muera,
 haz mi tumba en el brasero
 y cuando eches las tortillas,
 llora por mí en silencio.
 Y si alguien te pregunta
 por la causa de tu duelo,
 dirás que la leña verde
 hace un humo muy espeso." (*Ibid.*, p. 523).

lista, característico de la década de los cincuenta. Finalmente, en estas obras, la conquista de Tenochtitlan significa continuidad.

Los sesenta

Ésta fue una década llena de contrastes; por un lado, el gobierno de Díaz Ordaz (1964-1970) promovió la libertad y símbolo de ello fue la celebración de la XIX Olimpiada el 12 de octubre de 1968; por otro, ejerció represiones como la de los médicos en 1965; los arrestos en 1966 a comunistas y trotskistas acusados de asociación delictuosa; la ruptura de huelgas organizadas por los estudiantes desde 1966 que concluirían con un pasaje doloroso, la matanza de Tlatelolco en 1968. En medio de esta inestabilidad, el teatro mexicano experimentó una renovación incentivada por el INBA y la UNAM, instituciones que una década antes ya habían comenzado a marcar el cambio en cuanto a cultura se refiere. El apoyo institucional impulsó a los dramaturgos nacionales que respondieron con sus obras a la renovación de la escena: "El idílico panorama de la práctica aristotélica se vio sacudido, en el segundo lustro de los años cincuenta, con la presencia en nuestro país del teatro del absurdo y del épico brechtiano, que rompieron el predominio aristotélico."¹⁴

Ejemplo de este cambio de paradigma dramático son: *Corona de fuego* (1960), de Rodolfo Usigli; *Cuauhtémoc* (1963) y *La guerra de las gordas* (1969), de Salvador Novo; *Cortés y la Malinche* (1967), de Sergio Magaña; *La ronda de la hechizada* (1967) y *La dama de la luna roja* (1969), de Hugo Argüelles; *Quetzalcóatl* (1968), de Luisa Josefina Hernández y *Todos los gatos son pardos* (1969), de Carlos Fuentes. En cada una de estas obras, el tema de la conquista coincide con el contexto de ruptura y libertad de la década. Veamos tres ejemplos para ilustrar el cambio en la dramaturgia, su relación con su contexto y, claro, cómo se dramatizó la conquista.

La década abrió con una obra aristotélica, *Corona de fuego* (1960), de Rodolfo Usigli, quien consideraba su obra como una tragedia, en el sentido canónico del teatro griego. Él pensó y teorizó sobre "la posibilidad de una tragedia americana (no incluyo a los Estados Unidos), de una tragedia, en suma, viva y con sangre de verdad como la griega"¹⁵. A ello responde la dramaturgia: escrita en verso, dividida en tres actos, presencia de la diégesis en el coro, la acción recae en el héroe trágico, la estructura de la acción dramática está distribuida en el principio, nudo, clímax, catarsis y final.

¹⁴ Armando Partida, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ Rodolfo Usigli, *Teatro completo II*, p. 818.

La obra comienza con el coro de españoles narrando el avance de los soldados, encabezados por Cortés, rumbo a Tenochtitlan; las últimas palabras de la narración del coro son: “lo seguiremos hasta donde va/ porque está ungido por la Majestad/ de nuestro señor Carlos de Castilla, / porque en su espada toda España brilla, / porque nos da la gloria para la eternidad”¹⁶. La obra culmina con el coro de mexicanos exaltando a Cuauhtémoc, quien aún muerto continuará vivo en su nombre: “porque, al morir, Cuauhtémoc le da vida y sentido. / Y sobrevivirá la piedra trabajada/ por la vida y la sangre y las manos del indio, / y será ofrenda para el mundo nuevo”.¹⁷ Este sentido pone de manifiesto que el poder del conquistador va creciendo, nunca se detiene hasta consumir la caída de Tenochtitlan, simbolizada en la figura de Cuauhtémoc, el cual encontrará, por medio del sacrificio, la inmortalidad.

Cuauhtémoc es el héroe trágico de la acción dramática. Según Usigli, lo es porque se sacrifica por el futuro, esto es, acepta su destino fatal con absoluta conciencia y valentía para trascender en el tiempo, logrando la inmortalidad en el nombre.

Como se muestra, la conquista en *Corona de fuego* es avasallante, implacable es el avance y las estrategias de Cortés por obtener la victoria sobre los mexicanos, y en la caída de Tenochtitlan se erige la figura de Cuauhtémoc como héroe trágico.

La segunda obra es *Cuauhtémoc* (1963), de Salvador Novo. Es una pieza en un acto dividida en doce escenas y emplea el recurso del “teatro en el teatro”. Como se observa, por su cualidad genérica, la dramaturgia apunta hacia un modelo de acción dramática no aristotélico, esto es, porque la acción se interrumpe por un personaje que se dirige al público (en nuestro caso al lector), además, los personajes se transforman en escena (el recurso es prodigioso pues emplean máscaras para caracterizarse).

Esta obra comienza con un joven indígena diciendo que son un grupo de muchachos de un pueblo que han decidido representar la vida de Cuauhtémoc:

Comprendemos que es muy difícil hacer teatro. Pero de todos modos, hemos decidido escenificar la vida de Cuauhtémoc. Y nadie quiso aprenderse el papel de Cuauhtémoc. Unos decían que era muy largo, otros que muy difícil. Pero yo creo que no les

¹⁶ *Ibid.*, p. 778.

¹⁷ *Ibid.*, p. 840.

gustaba porque es el papel del vencido, del que cayó prisionero de Cortés, del que Cortés asesinó después de torturarlo.¹⁸

El final de la obra es con el mismo joven indígena que deja de ser Cuauhtémoc cuando a éste están a punto de asesinarlo, para ahora representar el personaje de Autor, quien dice: "Y Cuauhtémoc no ha muerto. Sé que está en mí; que vivirá siempre, en mí y en mis hijos, y en todos los que vengan después a nacer en la tierra de México –formado con los huesos de nuestros muertos– nutridos como el sol con la sangre de nuestros corazones."¹⁹ Como se puede apreciar, el principio y final de la obra revelan el sentido de la misma: su circularidad, lo cual muestra un tono de subversión al exaltar a Cuauhtémoc como héroe que vive en cada mexicano.

Con esto podemos afirmar que, en la década de los sesenta, la conquista sucedía y Cuauhtémoc estaba luchando para salvar Tenochtitlan. Si a esto le sumamos las violentas represiones hacia los jóvenes que protestaron contra la injusticia y creyeron en la posibilidad de luchar, la obra de Novo fue y es reflejo de este sentir.

Cambio dramático (1970 y 1980)

En estas dos décadas la dramaturgia sobre la conquista continuó prolífica: *La bárbara conquista de Tonalá. Drama histórico en cuatro retablos* (1970) de José G. Zuno; *El eterno femenino* (1974) de Rosario Castellanos; *Malinche show* (1979) de Willebaldo López; *Moctezuma* (1981) de Homero Aridjis; *Las adoraciones* (1981) de Juan Tovar; *Águila o sol* (1985) de Sabina Berman y *Lo que calan son los filos* (1988) de Mauricio Jiménez. Estas obras son el resultado de exploraciones en torno a la escritura dramática. Estas exploraciones hallaron, por accidente o de manera consciente, la dramaturgia posmoderna. La conquista en estas obras tiene un tono crítico, el cual reside en el empleo de la ironía, el sarcasmo y la irreverencia. Vamos a ver un ejemplo.

Águila o sol (1985), de Sabina Berman, representa la fábula de cómo se desarrollaron los acontecimientos de la guerra de conquista, en la que pocos soldados españoles lograron derrotar a muchos guerreros aztecas. La perspectiva para re-contar el hecho histórico es la de los vencidos. Para ello, Berman empleó recursos dramáticos como el teatro callejero, el corrido, el ritual,

¹⁸ Salvador Novo, *In Ticitzezcatl o el espejo encantado. Cuauhtémoc. El sofá. Dialogo de Ilustres en la rotonda*, p.74.

¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

el coro y el *performance*, cada uno dispuesto para re-escribir la conquista de Tenochtitlan.

La trama de la obra está dividida en quince cuadros; el intertexto inmediato de la obra es *La visión de los vencidos* de Miguel León-Portilla. Este texto, considerado una lectura obligada sobre el tema de la conquista, puso énfasis en el otro, en el conquistado y desde ahí dio cuenta de la conquista. Por ello es que *Águila o sol* muestra cómo los aztecas se explicaron la llegada de los soldados españoles por medio de los presagios y del silencio de sus dioses.

El comienzo de la obra es con los presagios en voz del mariachi y el final con el diálogo de Moctezuma: "Que ellos eran trescientos y nosotros millo-nes."²⁰ La acción dramática transita en la búsqueda de la explicación que permita entender cómo perdieron la guerra de conquista; ésta se dramatiza en *Águila o sol* como la búsqueda del esclarecimiento del suceso histórico; por el empleo del efecto cómico y los recursos dramáticos, coloca al lector frente a una concepción de la conquista que no es maniquea ni objetiva sino crítica.

Los noventa

La dramaturgia de la conquista encontraría con los festejos del Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos la coyuntura perfecta para continuar con la dramatización de la conquista. Obras como *La noche de Hernán Cortés* (1990), de Vicente Leñero; *Águila Real* (1992), de Hugo Argüelles; *La Malinche* (1998), de Víctor Hugo Rascón Banda, y la reposición de dos obras de los ochenta, *Lo que calan son los filos* (1992), de Mauricio Jiménez y *Las adoraciones*, de Juan Tovar (1993), se convirtieron en textos que ejercieron una crítica mordaz e irónica sobre la conquista.

Esta dramaturgia está enmarcada por la situación política provocada por la globalización y el neoliberalismo que cambiaron el orden social y económico de la sociedad mexicana. Aunado a esto, en el ambiente se respiraban aires de posmodernidad, concepción filosófica que divulgaba la idea de la desilusión o pérdida de vigencia de las utopías que provocó la disminución de discursos dramáticos con un compromiso social.

La dramaturgia de esta década se caracterizó por darle mayor peso al aspecto visual (empleó signos provenientes de los medios de comunicación como son el cine, la internet, proyecciones así como elementos de artes plásticas y la danza). A ello responde la estructura de los textos; éstos se alejaron del

²⁰ Sabina Berman, *Teatro*, p. 264.

modelo de acción dramática no aristotélico para acercarse a otro, denominado *teatro para la escena*. El término hace referencia a la dramaturgia que nace desde la escena, del escenario propiamente dicho, para una puesta en escena. Este tipo de dramaturgia exige, para su estudio, el análisis tanto del texto como del espectáculo.²¹ Veamos un ejemplo.

La Malinche (1998), de Víctor Hugo Rascón Banda, obra con la que el autor, sin saberlo, debutaría como *dramaturgista*. La obra está dividida en 38 escenas y empleó el recurso del anacronismo para desarrollar la acción principal, la cual comienza en el Congreso de la Unión donde el personaje de Malinche dice:

Honorable Congreso de la Unión [...] He venido hasta esta tribuna a traer la voz de los habitantes de mi distrito, la voz de los que me eligieron. [...] Vuelvan su vista hacia esa pared y lean los nombres que están escritos allí con letras de oro. [...] Pero entre todos esos patriotas falta un nombre. El nombre de una gran mujer. [...] ¡Me refiero a Malintzin Tepenal!²²

Desde estas primeras palabras se observa el recurso del anacronismo (la Malinche hablando en el Congreso) y la parodia del lenguaje de los políticos mexicanos contemporáneos; además, incita a colocar su nombre junto con el de las figuras que conformaron la patria.

El final de la obra también está en voz de Malinche y dice: “Que me busquen, si quieren. Ahí estaré, como siempre, esperando su visita.”²³ Como se puede inferir, al relacionar el comienzo con el final, el sentido de la obra es la reivindicación de la Malinche como forjadora de la patria, o mejor dicho, de la patria.

Para lograr esto, la obra atiende temas de actualidad (de la década de los noventa, aunque algunos de ellos aún no se han superado): los festejos del Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos, la masacre de Acteal, el TLC, la formación de la Comisión para la Concordia y Pacificación, los acuerdos de San Andrés Larráinzar y el surgimiento del EZLN en Chiapas. También se mencionan a personajes de la política como al ex presidente de la república, Ernesto Zedillo, e incluso está la referencia a tres finales del fútbol mexicano ganadas por el Necaxa (94-95 y 95-96 e invierno 98). Es decir, es una dramaturgia extraña para tratar el tema de la conquista de Tenochtitlan.

²¹ Véase José Ramón Enríquez, *Teatro para la escena*.

²² Víctor Hugo Rascón, *La Malinche*, pp. 15-17.

²³ *Ibid.*, p. 144.

Lo que plantea *La Malinche* es un acontecimiento que no está en el pasado, sino en el presente; si bien (en los noventa) la presencia del conquistador no estaba en la imagen del español, sí en la del norteamericano; éste hace una guerra de conquista neoliberal. Un ejemplo es la didascalía de la escena V: "Cortés, Jerónimo de Aguilar y soldados españoles vestidos como turistas estadounidenses en Cancún frente a dos mensajeros de Moctezuma"²⁴: La conquista no terminó, continúa, sólo cambió el escenario, los personajes, el vestuario y el lenguaje.

La conquista en el siglo XXI

En los albores de este siglo la dramaturgia de la conquista aún se mantiene saludable pero ha disminuido el número de obras escritas y representadas: *Tezozómoc o el usurpador* (2005), de Luis Mario Moncada; *Malinche, una identidad rota* (2009), de Efraín Franco Frías y *Fronteras* (2010), de Edgar Chías.

Tezozómoc o el usurpador (2005), de Luis Mario Moncada, publicada en la revista *Tramoya*²⁵, es una paráfrasis de la *Vida y muerte del Rey Juan* de William Shakespeare, en ambas, se teatraliza la lucha por el poder entre el usurpador y el rey a quien por derecho le corresponde gobernar. Usurpar, en la obra, es un ejercicio de poder, el cual se justifica en la esfera de poder dinástico y se refuerza con la guerra, lo cual se puede explicar, brevemente, de la siguiente manera:

En los tiempos de los tepanecas el poder era de linaje dinástico, se heredaba; la sucesión era lineal: padre-hijo y se le denominaba derecho de progenitura. El *tlatoani* tenía todo el poder pero, para ejercerlo sobre el pueblo (los *macehualtin*), debía ser reconocido, principalmente por el sacerdote (lo divino), los *pipiltin* (los nobles). Dos prácticas del *tlatoani* para afianzar su poder fueron: los matrimonios y las guerras de conquista. Ésta es la esfera del poder que le da coherencia a todas las acciones representadas en *Tezozómoc o el usurpador*.

La historia de nuestro país se ha construido con el esfuerzo de la tiranía, la usurpación del poder, el asesinato, la transgresión al orden de la esfera del poder; por otro, es la sugerencia de que después de derrocar a un gobierno usurpado y el poder lo toma a quien por derecho le corresponde, vendrán tiempos

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁵ *Tezozómoc o el usurpador*, como tal no se ha representado. Hace dos años, la Compañía Nacional de Teatro y la Royal Shakespeare realizaron una versión que llevó por título *Un soldado en cada hijo te dio*. Esta versión se mostró en el Festival Internacional Cervantino y en el Festival Mundial de Shakespeare en el marco de los Juegos Olímpicos en Londres. ¿A qué interés habrá respondido la razón de cambiar no sólo el título sino la obra en sí? La cuestión queda en el aire.

de paz, de esplendor, pues, como se sabe, cuando Nezahualcóyotl tomó el poder de Texcoco e integró la Triple Alianza (Tenochtitlan-Tezcoco-Tacuba) fue el momento de mayor gloria... pero después cayó el ocaso, la conquista.

Ejemplo de ello es la relación del principio y el fin de la obra, ambos se desarrollan en el Palacio de Tezozómoc en Azcapotzalco, espacio dramático que representa el poder del *tlatoni*, un poder inestable y no reconocido. En la situación inicial arriba el embajador de Tlaxcala y exige a Tezozómoc devolver el bastón de mando (símbolo de poder del *tlatoni*) el cual usurpó y que por derecho le corresponde a Nezahualcóyotl, para que sea éste el digno Señor de Texcoco. Tezozómoc no acepta y ante su negativa el único camino es hacer la guerra. En la situación final de la obra tiene lugar la muerte de Tezozómoc, en su lugar ha dejado a su segundo hijo, Tayatzin.

Me resulta interesante que la relación del principio con el final tenga lugar en el mismo espacio dramático, como si la obra sugiriera que el poder usurpado jamás podrá ser reconocido y por lo tanto, en cualquier momento corre el riesgo de perderse. Si bien, en la obra, el poder sobre Texcoco continua en manos de Tayatzin, no será por mucho tiempo pues Maxtla, el primogénito de Tezozómoc, intentará tomar ese poder que por derecho le corresponde... Y esto se convierte en una lucha por el poder que no tiene final, que salta de la ficción teatral a la inestabilidad política que estamos viviendo... quizá sea provocada porque el señor presidente usurpó el poder; de lo contrario, el país no estaría en guerra.

La historia de Tezozómoc forma parte de la memoria del pueblo mexicano. Al re-contarla en el espacio teatral, se pone de manifiesto la relación del pasado con el presente. Esta relación responde a dos motivaciones: primero, es importante volver a contar la historia no sólo porque la usurpación del poder es un tema universal sino porque, lamentablemente, es una acción vigente; segundo, la obra apela a que esta historia no debe olvidarla o mejor dicho, recordarla el lector/espectador, pues la única forma de que esto ya no pase es que éste tome conciencia de su pasado histórico para cambiar el presente. Al menos ésta es mi esperanza. Y por eso, hoy creo en esto: el teatro que cuenta historias conocidas por el público o bien que sus intertextos son la historia del país, busca la emancipación del lector/espectador.

Como se puede apreciar, la historiografía del teatro mexicano, estructurada a partir del concepto de "dramaturgia de la conquista", sería una investigación a fondo que permitiría mostrar el cambio dramático (tanto en lo intrínseco como en lo extrínseco) de nuestro teatro. Faltan textos por descubrir, analizar, contextualizar. Por el momento, este artículo es sólo una muestra de que se puede estructurar una historiografía que equilibre la cuestión estética y el

contexto; para ello se partió de las posturas teóricas de María Sergueieivna y Armando Partida.

La “dramaturgia de la conquista” ha respondido tanto a su contexto político como a los procesos de estructuración del texto dramático, y es a partir de la segunda mitad del siglo xx cuando se escribieron más obras sobre la Conquista, las cuales exponen este tema desde una postura dialéctica: relacionar el pasado con el presente.

Finalmente, las obras de la “dramaturgia de la conquista” funcionan como una metáfora del presente histórico porque desgraciadamente el humano continúa conquistando, sometiendo al otro, justificando su guerra bajo un discurso espiritual y jurídico con la única finalidad de ser más poderoso, económicamente hablando. Por eso, mientras esto continúe, la dramaturgia de la conquista permanecerá vigente.

Bibliografía

- Benavente, Fray Toribio de “Motolinía”, *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, Castalia, 1985.
- Berman, Sabina, *Teatro*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- Corona, Carmen, “El auto *La conquista de Jerusalén*: Hernán Cortés y la trasgresión de la figura”, *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo xvi*, María Sten (coord.), México, UNAM, 2000, pp. 291-297.
- Gorostiza, Celestino, *Teatro completo (1904-1967)*, México, CONACULTA/UNAM/UTAJ/Juan Pablos, 2004.
- Guzmán Zárate, Eduardo Ari, *Aplicación del modelo actancial a la dramaturgia de la Conquista en Las adoraciones de Juan Tovar* [Tesis de doctorado no publicada], México, UAM-Iztapalapa, 2017.
- Horcasitas, Fernando, *Teatro náhuatl I. Épocas novohispana y moderna*, 2ª. ed., pról. Miguel León Portilla, México, UNAM, 2004.
- Magaña, Sergio, *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- , *Los argonautas*, México, INBA, 1967.
- Moncada, Luis Mario, “Tezozomoc o el usurpador”, *Tramoya*, 2005.
- Novo, Salvador, *In Ticitezcatl o el espejo encantado. Cuauhtémoc. El sofá. Dialogo de Ilustres en la rotonda*, México, Universidad Veracruzana, 1966.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, “Modelización y representación de la historia en el teatro”, *Tema y variaciones de literatura*, 2002, pp. 50-70.

- Partida Tayzan, Armando, *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, México, UNAM/Itaca/Facultad de Filosofía y Letras, 2004 (Seminarios).
- , *La vanguardia teatral de México*, México, ISSSTE, 2000.
- Rascón Banda, Víctor Hugo, *La Malinche*, México, Plaza y Janés, 2000.
- Sergueievna Kurguinian, María, *Hacia una teoría dramática*, Armando Partida Tayzan (trad.), México, Paso de gato/Universidad Veracruzana, Instituto Cultural del Estado de Durango, 2010.
- Sten, María, *Cuando Orestes muere en Veracruz*, México, FCE/UNAM, 2003.
- De la Cruz, *Sor Juana Inés*, "Antología [1992]", en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia VII*, introd. y notas de Dolores Bravo, México, Conaculta, 2003.
- Enríquez, José Ramón (selecc., introd.), *Teatro para la escena*, México, El Milagro, 1996.
- Usigli, Rodolfo, *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz*, México, Porrúa, 1994.
- , *Teatro completo II*, México, FCE, 1966.
- Zelaya, Leslie, Imelda Lobato y Julio César López, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña*, México Secretaría de Cultura de Michoacán/CITRU/CONACULTA, 2006.

Óscar Armando García, *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*

OCTAVIO RIVERA KRAKOWSKA | UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Resumen

Destaco la importancia que para la historización del teatro en México tiene la obra de Óscar Armando García, *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*.

Abstract

I emphasize the importance that the work of Óscar Armando García, *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*, plays in the historicization of theater in Mexico.

Palabras clave: “capilla abierta”, historia del teatro en México, García Icazbalceta.

Key words: “open chapel”, history of theater in Mexico

Para citar este artículo:

Rivera Krakowska, Octavio, “Óscar Armando García, *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 187-195.

Quizá hace más de cien años que la historia del teatro mexicano esperaba este libro. El proceso de investigación es lento y acumulativo, procedemos en él, quizá, como en la construcción de un edificio:

podemos imaginarlo completo y hasta en sus más mínimos detalles y con mucho empeño lograr el objetivo; sin embargo, el proceso de realización de ese objeto nos puede ir señalando cambios de dirección, ajustes, modificaciones simples o significativas que responden a necesidades no previstas o a condiciones inimaginables en un principio. Podría decir que normalmente eso es lo que ocurre.

Es posible que la perspectiva y la función del proyecto cambien mientras el proceso se desarrolla; surgen nuevas y distintas maneras de revisar el objeto de acuerdo con nuestros objetivos; podemos caer en la cuenta de que las herramientas que pensamos útiles en un momento dado no son las adecuadas para el estudio del asunto y, entonces, debemos buscar nuevas estrategias, diseñar nuevas herramientas o emplear las de otras ciencias y disciplinas para lograr avanzar hacia nuestro objetivo. Lo mejor de todo esto, para los estudiosos, y para la mayor y mejor comprensión del mundo en que vivimos, es que el trabajo nunca termina, que siempre hay algo nuevo que decir, que siempre hay una zona descuidada, no atendida, olvidada que necesita de alguien que abra bien los ojos para verla, que se interese en ella, que le importe.

En todo caso, para levantar un segundo piso es necesario tener relativamente listo el primero. Construir la historia del teatro en México (y de su multiplicidad de aspectos) es, afortunadamente, un proceso que, iniciado en forma hace más de cien años, sigue rastreando pistas; hay que indagar en sitios, muchas veces, oscuros, sin las luces suficientes para iluminar el espacio. Hay que inventar entonces otro tipo de lámpara cuya energía provenga de una fuente distinta la cual nos permita ver objetos cuyas formas, texturas, colores y funciones habría sido imposible descubrir con las lámparas convencionales.

En 1877, el ilustre historiador, escritor, filólogo, bibliógrafo y editor mexicano Joaquín García Icazbalceta se propuso editar, y lo hizo, la segunda edición de la obra dramática de Fernán González de Eslava. Este dramaturgo novohispano, olvidado durante casi tres siglos, volvía a ponerse en circulación, restringida, pues quizá solo podía despertar interés en los curiosos de las antigüedades literarias virreinales.

Para la edición de la obra, la extraordinaria erudición de García Icazbalceta le aconsejaba preceder la obra de Eslava con una introducción que orientara al lector sobre lo que se disponía a leer. Así, para los coloquios espirituales y sacramentales de Eslava, García Icazbalceta compuso una "Introducción"¹, texto que reeditó unos años después con el nombre de "Representaciones reli-

¹ Joaquín García Icazbalceta. "Introducción", en Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*, pp. vii-xxxvii.

gias de México en el siglo xvi” (1896)². Este estudio se convirtió en fuente indispensable de innumerables estudios posteriores y es, quizá, el primer acercamiento riguroso y en profundidad que se ocupa de la actividad teatral novohispana en el siglo xvi. Es posible que en este “opúsculo”, como se le denomina en la edición de 1896, se encuentre la primera sugerencia de empleo de capillas para representaciones teatrales. Dice García Icazbalceta al referirse a las obras teatrales producidas por los franciscanos:

También el lugar de la escena era muy otro. Los templos, aunque grandes y suficientes para los días ordinarios, no bastaban á contener el numeroso concurso de las grandes solemnidades, y fué preciso inventar las capillas de muchas naves con el frente descubierto, para que la multitud congregada en los amplísimos atrios, gozara de las ceremonias y festejos. Modelo de tales capillas fué la famosa de S. José de México, construida por Fr. Pedro de Gante, y que venía á ser como la catedral de los indios; tan superior á la de los españoles, que estos mismos la preferían para sus fiestas extraordinarias. [...] Pero ni ese ensanche bastó á los indios, quienes acabaron por sacar a campo abierto el regocijo que no cabía ya en templos ni atrios, aprovechando la carrera de las procesiones para ostentar en toda ella sus invenciones de enramadas, arcos de flores, altares, músicas y danzas. Así pudieron también aumentar el aparato de las representaciones y elegir asuntos que no se avenían á encerrarse en las iglesias ó en los patios.³

Y más adelante puntualiza:

No en los pueblos solamente, sino también en la capital de México, hacían los indios sus representaciones de asuntos sagrados. Fué muy célebre la del auto del Juicio final, compuesto en lengua mexicana por el gran misionero Fr. Andrés de Olmos, y representado en la capilla de S. José de Naturales, á presencia del Virrey D. Antonio de Mendoza, del Obispo D. Fr. Juan de Zumárraga, y de un gran concurso de gente, así de la ciudad como de la comarca.⁴

Como fuente de este último dato, García Icazbalceta menciona la *Historia eclesiástica indiana* de Fray Gerónimo de Mendieta, quien si bien si atribuye a Fray Andrés de Olmos la composición de un auto del Juicio final, nunca dice que la

² Joaquín García Icazbalceta, “Representaciones religiosas en México en el siglo xvi”, en *Obras de D. J. García Icazbalceta. Tomo II. Opúsculos varios*, México, V. Agüeros, 1896, pp. 307-368.

³ *Ibid.*, pp. 310-311.

⁴ *Ibid.*, p. 338.

representación del auto tuvo lugar en la capilla de S. José de Naturales. La declaración de García Icazbalceta sobre las capillas y su relación con las representaciones teatrales gozó desde entonces de enorme éxito y de un buen grupo de seguidores entre muchos de los estudiosos del teatro misionero. Este último texto de Icazbalceta es citado puntualmente por Olavarría y Ferrari en la segunda edición de su magna *Reseña histórica del teatro en México* a fines del siglo XIX⁵, y años más tarde por José Rojas Garcidueñas quien señala: “Llévose a cabo esta representación [Auto del juicio final] en la famosa capilla de San José de los Naturales [...]”⁶. El mismo Rojas Garcidueñas en su aún indispensable segunda edición de la misma obra mencionada más arriba, *El teatro de Nueva España en el siglo XVII*, añade y no duda al decir:

Fue en los grandes centros indígenas donde el teatro de evangelización floreció, porque allí cumplía plenamente su misión: en Tlaxcala, en Etna, en todos los sitios propiamente misionales. Allí el escenario se improvisaba en muy diferentes lugares. Algunas veces debe haberse representado en el interior de los templos, otras muchas en los atrios, como lo sabemos por diversos relatos, y en estas ocasiones es indudable que se usaría de preferencia la capilla abierta (si en ese lugar la había) que ofrece ventajas y sitio perfecto para convertirse en teatro, como podemos imaginar con solamente ver capillas abiertas como la de Acolman, la de Tlalmanalco y muchísimas más.⁷

Muchos otros estudios, particularmente los surgidos desde mediados de la década de los setenta del siglo XX, continuaron repitiendo la información a veces con certeza absoluta, a veces de modo más prudente, como en el caso del eminente Fernando Horcasitas, quien apunta:

Casi todas las capillas abiertas parecen escenarios ideales para representaciones dramáticas, no sólo por su forma sino porque se prestan a que se les introduzcan o adhieran tabladros y otras construcciones provisionales de madera, telones, maquinarias, sogas, etc. La capilla abierta posee, además, todas las cualidades que se requieren para una acústica magnífica. Tiene piso duro; el que habla está situado de espaldas contra un muro de piedra que refleja la voz; la voz se puede proyectar hacia afuera, sin miedo a eco o resonancia; tiene techo o “testa” que hace que cualquier persona

⁵ Enrique de Olavarría y Enrique de Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, p. 12.

⁶ José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Luis Álvarez, 1935, p. 47.

⁷ José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 28.

situada abajo oiga claramente (y en los atrios todos los fieles estaban abajo de la capilla abierta, aunque fuera por un escalón). [...] La capilla abierta, por tanto, no caía bajo las prohibiciones de papas y reyes que vedaban las representaciones dramáticas en las iglesias. No tenía espacio cerrado, no estaba consagrada, no era depositado allí el Santísimo Sacramento. No se le puede llamar "iglesia" en el sentido usual de la palabra tal como no llamaríamos "iglesia" a un llano en el cual se celebra una misa frente a una cruz o un calvario. / Tomando en cuenta las consideraciones anteriores, habrá que preguntar: ¿fue utilizada la capilla abierta como escenario para el drama? No podrá quedar resuelto este problema en estas páginas. Por un lado, sus cualidades se acomodan a nuestro concepto de un escenario perfecto. Por otro, las crónicas antiguas parecen negarlo con su silencio.⁸

Veamos también la opinión de Beatriz Aracil Varón sobre este asunto, quien al mencionar los textos de fray Agustín de Vetancourt (*Teatro mexicano*) y Fray Juan de Torquemada (*Monarquía indiana*) que hablan de capillas como sitios de representación señala:

Esta consideración no me permite, sin embargo, asegurar, como lo han hecho Arrom o Usigli, que fuera el teatro misionero el que influyó en la creación de las "capillas abiertas" (cf. José Juan ARROM, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956, pp. 46-47 y la introd. de Usigli a Francisco MONTERDE, *Bibliografía del teatro en México*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933, p. XV) (Arrom, 46-47; Usigli, Bibliografía: XV⁹); en cualquier caso, la utilización de la capilla abierta como espacio teatral en México exige una investigación exhaustiva que ya está realizando, en el seno de la UNAM, el profesor Armando García Gutiérrez [...] ¹⁰.

No es este el sitio para continuar citando a los muchos estudiosos que en la mayoría de los casos, si no es que todos, descienden, a sabiendas o no, de las palabras de García Icazbalceta. En todo caso, se hacía necesaria una "investigación

⁸ Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna. Primera parte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, pp. 120-121.

⁹ Usigli indica: "Su influencia [la del teatro catequista] se manifiesta de modo inmediato en la arquitectura religiosa, ya que se construyen capillas de muchas naves y capillas al aire libre, con el intento único de acoger el mayor número posible de gentiles y multiplicar las conversiones por medio de pláticas y representaciones teatrales", Rodolfo Usigli, "Prólogo", en Francisco Monterde, *Bibliografía del teatro en México*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933, p. xv.

¹⁰ Beatriz Aracil Varón, "Teatro de evangelización en la Nueva España: la puesta en escena", en *Tramoya: cuaderno de teatro*, 66-69, Universidad Veracruzana 2001, p. 73, nota 43.

exhaustiva” como señala Aracil Varón que permitiera afirmar —a falta de una fuente escrita o gráfica contemporánea a los hechos, la cual ignoramos si existe—, que la capilla abierta también fue empleada como espacio de representación teatral. Ante la carencia del documento (lo cual tampoco da certezas absolutas) habría que buscar otras formas de verificar el hecho. Aquí aparece, y ya lo anuncia Beatriz Aracil, la tenacidad de Óscar Armando García Gutiérrez y uno de los caminos que sigue para hablar de la capilla abierta como elemento para la representación teatral franciscana en el siglo *xvi* es precisamente el que bautiza su libro: ir “de la prédica a la escenificación”.

El teatro franciscano en Nueva España en el siglo *xvi* continuaba en el Nuevo Mundo con las prácticas festivas religiosas europeas: misa, procesión, y si era posible, la representación teatral. En la representación teatral misionera, texto y puesta en escena tenían en cuenta, muy especialmente, a la comunidad a la cual se dirigían, de ahí que se hable de un teatro evangelizador, de un teatro que apoyara la amplia labor de conversión al cristianismo del indígena idólatra, labor que se desarrollaba desde distintos frentes.

La tarea de conversión del indígena vivió varias etapas y es posible que una de las más complejas haya sido la inicial, la cual podríamos situar, de manera general, en el segundo cuarto del siglo *xvi* (1525 a 1550). Es este un periodo cuando se fundan y se inicia la construcción de conventos franciscanos de Huejotzingo (1526); la Asunción en Cuernavaca (1529); San Miguel Arcángel, en Cholula (1529) e iglesias, así como de los nuevos sitios sagrados y de los espacios comunitarios de convivencia y enseñanza para la población indígena y de la incipiente población mestiza novohispana.

Es en el contexto de este periodo, esbozado aquí de manera general, que Óscar Armando García plantea la posibilidad del uso de la capilla abierta como elemento de la representación teatral. Podríamos considerar que un solo texto escrito en la obra de fray Bartolomé de Las Casas, contemporáneo a las representaciones de 1538, es uno de los acicates que abre a la investigación. Sobre este asunto, dice Las Casas:

Otra fiesta representaron los mismos indios vecinos de la ciudad de Tlascala el día de Nuestra Señora de la Asunción [...] Decían en su lengua lo que hablaban, y todos los actos y movimientos que hacían con harta cordura y devoción, y de manera que la causaban a los oyentes y que vían lo que se representaba con su canto de órgano de muchos cantores y la música de las flautas cuando convenía, “hasta subir a la que representaba a Nuestra Señora en una nube desde un tablado hasta otra altura

que tenían hecha por cielo, lo cual todo estaban mirando en un patio grande, "a nuestro parecer más de ochenta mil personas".¹¹

Para llevar al lector a la comprensión de su idea, García construye un camino que divide en cuatro secciones. En la primera, Óscar Armando García reflexiona sobre las definiciones e historiografía de lo que hoy se denomina "capilla abierta"; sobre los motivos de su edificación y las funciones que podía haber cumplido inicialmente. Considera las razones de su forma arquitectónica, del espacio físico que ocupa en el conjunto del convento-iglesia, observa la posibilidad de que se trate de un edificio fijo cuyos orígenes quizá puedan encontrarse en el "púlpito portátil" empleado para la predicación, de manera que, a mi juicio, si se puede recorrer un camino que lleva "de la prédica a la escenificación", es posible pensar en uno que lleva del "púlpito portátil a la capilla abierta".

En la segunda sección, el estudio se detiene en los instrumentos y espacios empleados en Europa para la enseñanza, confirmación y difusión del contenido de la doctrina para pasar, a continuación, en la tercera sección, a las especificidades del uso del espacio en la evangelización de los indios en Nueva España y, particularmente, al espacio, localización y funciones de la capilla abierta del patio bajo del convento de Tlaxcala, capilla dedicada en el siglo XVI a la Virgen de la Asunción; en el XVII, cerrada, dedicada al Santo Sepulcro; en el siglo XIX a sufrir el abandono y, después, a ser la cárcel municipal. En el XX, sirvió de bodega, habitación de soldaderas, muladar y habitación de un sargento y su familia antes de que el INAH decidiera hacerla patrimonio de la nación, en 1935, y se diera inicio a los trabajos de restauración en 1968.

El cuarto y último capítulo del trabajo de Óscar Armando García llega finalmente al análisis del caso de la capilla abierta del convento de Tlaxcala como escenario teatral de la representación de la asunción de la Virgen en 1538, representación de la cual, como se ha dicho, informa Las Casas quien, desafortunadamente, como hemos visto, no especifica si la capilla fue empleada en esta representación. Tenemos, sin embargo, toda la argumentación que Óscar Armando García ha desarrollado para llegar a este punto. La disposición y funciones que podía cumplir la edificación de una capilla "abierta" en Nueva España, los espacios físicos de la prédica, las fases por las que puede pasar un proceso de construcción como el del conjunto conventual de Tlaxcala sobre el cual, seguramente, podría haber habido un plan inicial pero también innumerables modificaciones en el transcurso de un buen número de años para una

¹¹ Óscar Armando García, *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*, México, CITRU-INBA-CONACULTA, 2015, pp. 105-106.

posible primera conclusión. Es en este capítulo en donde se fusionan todas las ideas antes vertidas. Me atrevo a simplificar ahora: hacia 1538, el actual convento de Tlaxcala, estaría en una primera fase de edificación. La capilla abierta que hoy conocemos ya se habría levantado y estaba dedicada a la Virgen de la Asunción. El espacio de las representaciones que se llevaron a cabo en 1538 sería el del atrio bajo del convento que se extiende en un plano inclinado frente a la capilla abierta. En estas condiciones, la representación de la asunción de la virgen que sube “en una nube desde un tablado hasta otra altura que tenían hecha por cielo” se habría realizado con una maquinaria soportada por la parte externa del techo de la capilla que funcionaba además como “marco para la representación de un ícono religioso en movimiento”¹², y que, al mismo tiempo, coronaba la pendiente en cuya cima se había levantado. La capilla simbólicamente podía haber definido un escalón más en el deseado ascenso del entendimiento y el espíritu para llegar a Dios.

Considero, sin duda alguna, que el trabajo de Óscar Armando ha sido titánico y que, por primera vez, en el curso de la construcción y conocimiento del teatro en México se ofrece un acercamiento riguroso y plausible, producto de un trabajo comprometido, atento y delicado, sobre un tema antes jamás observado con detenimiento. En el estudio del lugar teatral en México, la obra de Óscar Armando García es ya una referencia insoslayable y da inicio a una jugosa ruta de trabajo que deseo continúe y dé nuevos frutos que enriquezcan y mejoren el conocimiento de la fértil producción teatral mexicana.

¹² *Ibid.*, p, 123.

Bibliografía

- Aracil Varón, Beatriz, "Teatro de evangelización en la Nueva España: la puesta en escena", en *Tramoya: cuaderno de teatro*, 66-69, Universidad Veracruzana, 2001, pp. 46-76.
- García Icazbalceta, Joaquín, "Introducción [Representaciones religiosas en México en el siglo XVI]", en Fernán González de Esclava, *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*, México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1877, pp. vii-xxxvii.
- , "Representaciones religiosas en México en el siglo XVI", en *Obras de D. J. García Icazbalceta. Tomo II. Opúsculos varios*, México, V. Agüeros, 1896 (Biblioteca de autores mexicanos. Historiadores, 2), pp. 307-368.
- García, Óscar Armando, *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*, México, CITRU-INBA-CONACULTA, 2015, pp. 105-106.
- Horcasitas, Fernando, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna. Primera parte*. Pról. de Miguel León-Portilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974 (Serie de Cultura Náhuatl. Monografías, 17).
- Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México. Tomo I*, 2a. ed., México, La Europea, 1895.
- Rojas Garcidueñas, José, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Luis Álvarez, 1935.
- , *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.
- Usigli, Rodolfo, "Prólogo", en Francisco Monterde, *Bibliografía del teatro en México*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933, pp. v-LXXX.

La sierra y el viento y libros póstumos¹

VICENTE FRANCISCO TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

En este ensayo se hace un recorrido por la obra del narrador y poeta Gerardo Cornejo, toda ella ligada a la tierra, que amó y escenificó en todas sus facetas, desde la sierra hasta el desierto. Sus personajes –y él mismo– suelen ser trashumantes que provienen del México profundo y buscan su lugar en esta tierra viva y a veces inhóspita.

Abstract

In this essay, a journey through the work of the narrator and poet Gerardo Cornejo is made, all of it linked to the earth, which he loved and staged in all its facets, from the mountains to the desert. His characters –and himself– tend to be transhumant who come from deep Mexico and seek their place in this living and sometimes inhospitable land.

Palabras clave: literatura del norte de México, novela telúrica, *La sierra y el viento*, *Pastor de fieras*, *Ángel extraviado*, *Balada de los cuatro rumbos*, *Itinerarios errantes italianos*.

Key words: literature of northern Mexico, telluric novel.

¹ Este trabajo fue leído para presentar la novena edición (conmemorativa) de *La sierra y el viento* y dos libros póstumos de Gerardo Cornejo (1937-2014): *Ángel extraviado* e *Itinerarios errantes. Nostalgias de un italómano*. Los tres volúmenes fueron editados en 2016 por El Colegio de Sonora. Dicha lectura tuvo lugar el siete de septiembre de 2017 en la Feria del libro de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Para citar este artículo: Torres, Vicente Francisco, “La sierra, el viento y libros póstumos”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 197-206.

Hace cuatro décadas, en 1977, en la Editorial Arte y Libros, apareció la primera edición de *La sierra y el viento*, libro cuya vida ha estado llena de peripecias. A esa edición, que debemos a Alberto Dallal, siguieron otras publicadas en Sonora, tierra natal del autor. Con los años, este libro se convirtió en un clásico de la literatura del norte del México, que con las obras de Ignacio Solares, Joaquín Armando Chacón, Ricardo Elizondo, Jesús Gardea, Carlos Montemayor, Víctor Hugo Rascón Banda, Rosario San Miguel y otros autores más, constituyó una suerte de *boom* que precedió la horneada actual que tiene su corazón en el tema del narcotráfico. De hecho, la novela pionera del narcorrelato es, hasta donde sé, *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda (galardonada con el Premio Juan Rulfo de Novela en 1991 y publicada póstumamente en 2008), seguida muy de cerca por *Juan Justino judicial* (1996), del autor que hoy recordamos. La importancia local de *La sierra y el viento* creció cuando fue incluida, en 1999, en la colección *Lecturas Mexicanas*.

Este año de 2017 coinciden el 40 aniversario de la novela y el cumpleaños número 35 del Colegio de Sonora (COLSON), que fundara Gerardo Cornejo. El COLSON siempre ha sido magnánimo con su fundador y, para celebrar ambos cumpleaños, entregó una hermosa edición de *La sierra y el viento* y dos libros póstumos: *Ángel extraviado e Itinerarios errantes. Nostalgias de un italo-lómano*, todos impresos en 2016.

Esta novena edición de *La sierra y el viento*, reproduce la de *Lecturas Mexicanas*, prologada por Carlos Montemayor, empastada, en papel cultural de 90 gramos, color crema, con portadilla, capitulares y algunas ilustraciones en color sepia.

*La sierra y el viento*² es una epopeya que cuenta, en su primera mitad, el viaje que emprende una familia desde la sierra (que es un paraíso lleno de pinos y habitado por animales salvajes), hasta el páramo que recibiría el nombre de Cajeme.

² Véase lo que escribí sobre los primeros libros de Gerardo Cornejo en *Esta narrativa mexicana*, 2ª. ed., México, Editorial Leega/Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2007, pp. 113-121.

Los personajes abandonan las fértiles montañas para embarcarse en una aventura incierta porque las minas se agotaron y, al parecer, la agricultura y la ganadería no fueron suficientes para arraigar a los viejos gambusinos en aquellas hermosas alturas.

La novela tiene la estructura que le da el viaje (cada capítulo habla de la estancia de los protagonistas en diferentes regiones como la sierra misma, el desierto, las rústicas aldeas, las incipientes ciudades o el mar) y se enriquece con múltiples diálogos y anécdotas que muy a menudo se convierten en cuentos independientes. Es la manera de contar que tiene un novelista educado en la tradición oral.

El punto de vista narrativo está dado por los ojos de un niño, quien observa emocionado cómo bajan de la sierra, se adentran en el desierto y, finalmente, descubre el trazo y los hacinamientos de Tónichi, con su incomprensible ajetreo y la ostentación del monstruoso ferrocarril.

En la segunda mitad de la novela se acaban la medida y el lirismo —que nos traen ecos de José María Arguedas, Demetrio Aguilera Malta, Ciro Alegría y de la mejor tradición de la novela social en la que se educó Gerardo— y se acelera la narración con el relato de los padecimientos de los migrantes que llegan a colonizar el desierto abrasador.

A lo largo de todo el libro encontramos la presencia avasalladora de los elementos de la naturaleza en dos de sus formas extremas: la serrana, que es edénica, con sus ríos, arroyos, bosques y cañadas, y la desértica, que con su calor atroz, sus alimañas y su vegetación inmisericorde, sabe devorar a los hombres. Esta novela de Gerardo trajo al candelero el antiguo problema de la novela de la tierra, y no lo revive gratuitamente, sino que este autor quiere dejar constancia de las atmósferas donde ha vivido, en este “país de magias geográficas”, como él dijo.

En diciembre de 1983, Gerardo Comejo dio a la estampa *El solar de los silencios*, un libro de cuentos en el que la sierra sonoreense vuelve a surgir abrumadoramente, tal como sugiere Erly Danieri que aparece la naturaleza de nuestro continente: “El paisaje que se intenta colocar como trasfondo, irrumpe en primer plano; la tierra se convierte en personaje central, verdadero protagonista tiránico y dominante; y ya no es el hombre quien describe el paisaje; la tierra invade su vida y acuña su arte.”³ En efecto, si en *La sierra y el viento* sólo habíamos observado cómo los viejos gambusinos abandonaban la sierra, por *El solar de los silencios* sabremos que fue la sequía inmisericorde —que

³ Erly Danieri, *Esta tierra de América. Siete ensayos americanos*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1943, p. 41.

alcanzaba un millón de kilómetros cuadrados— la que los obligó a emigrar, ya que todavía no se iniciaban la construcción de presas ni la lucha contra el desierto. Estos primeros cuentos fueron ramas desgajadas de la novela y constituyeron otro reconocimiento al ingenio y al valor de aquellos hombres y mujeres que tenían un amor desmedido por su tierra, tal como vemos en lo que Mario Vargas Llosa en un momento llamó novela salvaje.

La sierra y el viento, novela de tintes autobiográficos, basa buena parte de sus valores en la epicidad, en el canto a esos hombres que no se rindieron ante la geografía y tuvieron la osadía de plantar caseríos que serían ciudades. Fue la celebración de los hombres obstinados, la memoria de una hazaña en la que seres pusilánimes habrían huido despavoridos. Desde este su primer libro, Cornejo apareció no como un dinamitero, no como un revolucionario que incendiaba formas y temas, sino como un discípulo aventajado de lo que en su momento fue conocido como novela telúrica. Cornejo se atenía a técnicas tradicionales como la del viaje y la inserción de pequeñas anécdotas en el cuerpo novelesco y, por el estilo paisajístico, arrobado ante la majestuosidad de los escenarios, no dudaba en aparecer como un continuador de la más prestigiada tradición narrativa latinoamericana, la que forjaron Jorge Icaza y Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera, Miguel Ángel Asturias y Alcides Arguedas.

El solar de los silencios, su primer libro de relatos, fue una celebración de lo que el enorme escritor cubano Onelio Jorge Cardoso había llamado un cuentero, es decir, aquel ser humilde que, como no tiene más bienes derrochables que las palabras, el tiempo y el ingenio, se pone a hilvanar historias desmesuradas que ayer fecundaron la literatura con leyendas y crónicas y hoy cristalizan, en México, en las obras de autores tan diversos como Eraclio Zepeda o Hermínio Martínez.

Pastor de fieras (1999), su segundo volumen de relatos breves rendirá homenaje nuevamente al contador oral y al conversador pero, aprovechando las lecciones de Rudyard Kipling y de Horacio Quiroga, constituye un volumen unitario que pasa a través de los ojos o la voz de un nativo de Tarachi para dar cuerpo a historias hiperbólicas que entregan la visión de la naturaleza que tenían los grupos autóctonos americanos antes de la llegada de los españoles, esa visión en la que el hombre era parte de la naturaleza y no su usufructuario.

De este modo, Gerardo hizo un tácito reconocimiento al México profundo que Guillermo Bonfil Batalla ponderaba muy por encima del México transnacional y desarraigado. Si se mira desde otro ángulo, *Pastor de fieras* ofrece nueva unidad porque todas las anécdotas parten de la zoología típica del norte.

Las obras de Gerardo Cornejo y de Severino Salazar tienen en común su interés por la geografía norteña; la amistad también los unió. Como sabemos, la primera novela de Severino se llamó *Donde deben estar las catedrales*⁴, libro intenso, hermoso y depurado. Su condición de novela breve la entregó en pura proteína, sin adiposidades lingüísticas.

Pues bien, cuando Severino falleció, al releer su primera novela para hablar en un homenaje luctuoso, me fui de espaldas porque reencontré a un personaje que moría como murió Severino. Es decir, Severino describió su muerte pudibunda en un personaje de su primer libro. Pero no es la anécdota lo que quiero mencionar aquí, sino un hecho estrictamente literario.

Cuando leí su novela póstuma, *Paisajes imposibles. La danza de los ciervos*⁵ (2013), advertí que Severino volvió, al final de sus días, a la novela concisa, sin las voluminosas dimensiones de otras de sus narraciones, bellas y admirables, pero que no tenían la limpidez de su *ópera prima*.

Vuelvo ahora a Gerardo Cornejo

Allá por el año 2009, cuando se preparaba la edición de su *Obra reunida*, Gerardo me dio una copia de *Ángel extraviado*, su novela todavía inédita, para que la leyera y diese una noticia completa sobre su trabajo literario. Nunca me imaginé que estaba leyendo su obra póstuma que cerraba su ciclo novelístico de una manera semejante a como sucedió con Severino Salazar. Gerardo volvió a la concisión de *La sierra y el viento*, muy alejada de otros libros voluminosos como *Al norte del milenio*. Pero lo más importante es que regresó al escenario de *La sierra y el viento*, a sus personajes entrañables y a la reivindicación de sus raíces indígenas que tanto lo enorgullecían. Sin saber que estaba escribiendo sobre un libro póstumo, le entregué a Gerardo un texto de donde extraigo lo que presento a continuación⁶.

Ángel extraviado es una novela concebida como un homenaje a los ámbitos de la cultura tarahumara (rarámuri, en lengua autóctona) pero, sobre todo, a la idea que tienen de la naturaleza: los hombres son parte de ese mundo apenas salido de la creación, con acantilados, bosques, ríos profundos y serranías; detestan a los mestizos que depredan. Además, la concepción tarahumara de la vida como un bien inagotable se opone a la idea mestiza de la existencia como un bien finito. Para mostrar ese mundo de arroyos, cuervas y pinares,

⁴ Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, México, Editorial Katún, 1984.

⁵ Severino Salazar, *Paisajes imposibles. La danza de los ciervos*, México, Juan Pablos Editor, 2013.

⁶ Véase "Gerardo Cornejo de cuerpo entero", prólogo a *Como temiendo al olvido*, pp. 7-21.

Cornejo creó a Avelino, un gangoso, tartamudo y corcovado, quien, predeterminado por la etimología de su nombre, dio en buscar todo dato que hubiera sobre los ángeles. El cura don Sagrario, atendiendo a su pasión, le hizo una serie de apuntes que cayeron en manos de Ronasio, maestro rural y padrino de Avelino que, al enterarse de que el muchacho había asumido la locura de querer convertirse en ángel para paliar el sufrimiento que su aspecto le procuraba, emprendió la búsqueda de un acantilado tan alto que le permitiera saltar y le diese, también, el tiempo suficiente para que le salieran alas y no se estrellara en el fondo de las cañadas.

Ronasio persigue a Avelino por carreteras y caminos de herradura, de a pie y de a uña (son los que permanecen a la orilla de los precipicios) y, mientras realiza la pesquisa, va mostrando la ciclópea belleza de la geografía tarahumara. Las transmisiones de una estación de radio que cubre su viaje y la lectura en distintos caseríos de los apuntes del sacerdote, le permiten al padrino compilar una historia de las versiones que de los ángeles han hecho las distintas religiones y obras tan prestigiadas como *El paraíso perdido*, de Milton.

La estación de radio juega un papel importante porque anticipa la llegada del profesor a los recovecos de la sierra y a los confines de los valles. En los mensajes radiofónicos, además, va la filosofía de la gente que habita la sierra tarahumara: "Porque resulta que el contento no es solamente la ausencia del dolor, sino el disfrute de la amistad de los hombres y de la belleza de la Gran Natura."⁷

Ronasio, alter ego de Gerardo Cornejo, es un tarahumara-chilango que posee el sentido indígena comunitario y el individualismo de los hombres de la ciudad. Como el autor, vuelve de las ciudades como profesor bilingüe, cargando las mismas nostalgias que Cornejo expresará en *Balada de cuatro rumbos*.

Personajes como Encarnación Wahuiráchi –una vendedora ambulante de sotol que enviuda cuando su marido muere en el fondo de un acantilado– que también desparrama historias por la sierra y por eso le cambian el nombre de Encarnación por Navegación, propician lo numinoso a punta de creencias, invenciones y lecturas que derraman en los mentideros de la sierra, en las minas abandonadas, en los pinares y en las cascadas.

Finalmente, el prodigio se consuma como en un cuento fantástico, porque Avelino empieza a hacer milagros: sana a una moribunda con sólo ponerle la mano encima; libera a un lobo de la trampa con sólo mirarlo y, seráficamente, el animal intentará seguirlo. Además, Avelino se lanza hacia el buscado abismo

⁷ Gerardo Cornejo, *Ángel extraviado*, p.144.

y lo rescatan dos ángeles y Rosalinda (una mujer que murió al resbalar mientras miraba en éxtasis una cascada). Como su cuerpo nunca apareció, los tarahumaras la incorporaron a los seres angélicos que ambientan la novela.

Al final del libro, cuando el narcotráfico ha corrompido la vida edénica de las serranías, sabremos que Ronasio y Encarnación Wahuiráchi se refugian a terminar sus vidas en Cuatro Rumbos, el mismo sitio en donde Gerardo Cornejo escribió su libro de versos porque, después de tanto trajinar por el mundo, nuestro autor ya sabe que allí quiere que terminen sus pasos.

Ángel extraviado muestra que Gerardo Cornejo tuvo su casa y sus temas, que no anduvo por el mundo persiguiendo modas, sino que le urgía sacar lo que trajo guardado muchos años, mientras se acreditaba como mentor de las ciencias sociales.

En *Balada de cuatro rumbos*⁸, desde el epígrafe, que es un adagio de la Alta Edad Media, hubo una nueva apuesta por los escenarios rurales de su primera y entrañable novela, *La sierra y el viento*: "Dios hizo al campo, / y los hombres han hecho las ciudades"⁹.

Encontramos las fértiles alturas, con sus bosques dilatados y esmeraldinos, sus abismos y arroyos, y la extensa y candente plancha del desierto, en donde se edificaron ciudades como Hermosillo. Pero mientras en la novela el autor hablaba del abandono de la serranía para ir a establecerse, primero, en las casas plantadas en medio del páramo y, después, en las aglomeraciones de la capital del país; en los poemas el autor ya está de vuelta.

Ha navegado todos los mares del mundo y ha pisado todos los continentes, fundó instituciones y ocupó altos cargos en organismos diversos. No más trabajos por razones alimentarias ni de reconocimiento profesional. Ahora tiene el refugio de su cabaña enclavada en medio de los bosques, con los ríos a sus pies y la compañía de los astros y los cantos del viento y de las aves. Las fragancias de resinas lo rodean y no tiene más objeto que la página en blanco para celebrar a la mujer amada, la llegada del día y de la noche, para plasmar sus memorias y para dar gracias por los bienes prodigados y por la oportunidad de tener un refugio que una y otra vez se menciona como algo semejante al paraíso:

Sé muy bien que estoy disfrutando de una cala / de lo que las religiones llaman paraíso. / Lo que no acierto a saber. (¡Ni falta me hace!) / es ¿qué cosa hice yo / por merecerlo?¹⁰

⁸ Gerardo Cornejo, *Balada de cuatro rumbos*, Hermosillo, Mora-Cantúa Editores, 2008.

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 46.

Y desde aquí se va colando la idea del final, que se asume con serenidad, como resultado de los años vividos y de la experiencia dichosa:

Resulta que después de pasear mis huesos / por más de la mitad del ancho mundo, / sé por fin / dónde quiero dejarlos.¹¹

Y va de pilón un texto ingenioso y risueño:

Cuando presto atención al vuelo / de la multitud de aves que revolotean / libremente alrededor de mi cabaña / resulto ser el único enjaulado.¹²

Gerardo, desde su infancia y por obra del destino, tuvo una relación muy cercana y determinante con Italia. Su amor por la literatura nació en la enseñanza primaria con *Corazón, diario de un niño*, de Edmundo de Amicis. Y aquí otra coincidencia turbadora: este mismo libro fue el que sembró el interés literario en el escritor Severino Salazar.

Pues bien, además de *Ángel extraviado*, Gerardo dejó un segundo libro que apareció póstumamente: *Itinerarios errantes italianos. Nostalgias de un italómano*, mismo que me lleva a recordar que el viaje y los recuerdos siempre estuvieron en la construcción de sus obras: viaje hubo desde *La sierra y el viento*, mismo que fue una construcción memoriosa alimentada por la tenacidad paterna. Es su padre el modelo de los gambusinos que abandonaron las minas de la sierra y domaron al desierto para plantar en él las ciudades que hoy tienen bullicio de grandes capitales. Ni qué decir de libros *Como temiendo al olvido*, u *Oficio de alas*, ambos escritos con los vapores del recuerdo.

La reciente lectura de *Itinerarios errantes italianos* me hizo reparar en que tuve el privilegio de escuchar de sus labios muchos recuerdos que he visto aparecer en sus libros. Estos itinerarios errantes italianos, que empiezan en las lecturas tempranas y en el descubrimiento de los viajes más baratos que Gerardo realizó —porque los hizo con un dedo sobre un mapa—, me hicieron pensar en un temprano viaje a Jicaltepec, cuando Gerardo tenía menos de veinte años de edad. Allí conoció una colonia italiana y a una abuela que le regaló las primeras clases de lengua italiana viva que tuvo.

Este fragmento de su último libro memorioso me recordó una tarde que hablábamos sobre las brujerías preparadas con bebedizos. Él me dijo que no sabía

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² *Ibid.*, p. 21.

cómo operaban, pero de que existían, claro que existían, porque él los había visto en Jicaltepec.

Un último recuerdo. La noche que se presentó en el Instituto Italiano de Cultura, en Coyoacán, la traducción italiana de *La sierra y el viento*, una persona del público le pidió a Gerardo que contara algún recuerdo de sus estancias italianas. Y el escritor, que tan lleno estaba de anécdotas, e italianas particularmente, respondió que en ese momento no estaba en posibilidad de poner algún recuerdo sobre la mesa. Y en ese preciso instante advertí que Gerardo se estaba yendo, porque no lo volví a ver sino hasta la tarde que lo despedimos en el cementerio. Pero deseo volver al libro, que para eso vine desde tan lejos.

En *Itinerarios errantes italianos* advierto que Gerardo siempre viajó por Italia buscando una geografía hermana de la que recreó en *La sierra y el viento* y en *Ángel extraviado*. Además, siempre tuvo su mente abierta al milagro, siempre esperó momentos que, sabía, la vida le iba a regalar, como cuando hizo su primer viaje a Italia, sin recursos y, todavía, sin los idiomas que más tarde adquiriría. Y para abundar en este aspecto, recuerdo el viaje que hizo por caminos de terracería y por laderas vecinas del abismo para llegar al Gran Sasso, a La Gran Piedra en un pequeñísimo Fiat que semejaba una cucarachita colgada de un acantilado. Sin él saberlo, una empleada joven que pretendía cuidarlo, iba tras él para ayudarlo en su subida al cielo. Nunca lo alcanzó pero ejerció una protección bienhechora que fue celebrada al regreso con abundante vino italiano.

Este libro tiene noticias de sus lecturas y de su educación cinematográfica; nos dice que Gerardo siempre viajó ligero, como quería Miguel Hernández; aventuró una ontología de los italianos y dio pinceladas ingeniosas como la siguiente. En un sanitario encontró unas palabras que copió para traerlas a México, aunque no sé si lo hizo. Decía así:

Trovare pulito
 È un piacere
 Laciare pulito
 È un dovere
 Que en buena lengua chichimeca significa:
 Encontrar limpio
 Es un placer
 Dejar limpio
 Es un deber¹³

¹³ Gerardo Cornejo, *Itinerarios errantes. Nostalgias de un italómano* p. 150.

Itinerarios errantes italianos es un libro entrañable porque Gerardo siempre se relacionaba con los afectos; en todo apostaba con el corazón, hecho que explica la calidad y la cantidad de sus amistades.

Bibliografía

- Cornejo, Gerardo, *La sierra y el viento*, Hermosillo, El Colegio de Sonora, 2016.
- , *Ángel extraviado*, Hermosillo, El Colegio de Sonora, 2016.
- , *Itinerarios errantes. Nostalgias de un italómano*, Hermosillo, El Colegio de Sonora, 2016.
- , *Juan Justino judicial*, México, Editorial Selector, 2006.
- , *El solar de los silencios*, Hermosillo, Publicaciones del Gobierno, Estado de Sonora, 1983.
- , *Pastor de fieras*, México, ISSSTE Cultura, 2005.
- , *Balada de cuatro rumbos*, Hermosillo, Mora-Cantúa Editores, 2008. (Colección Andenes).
- Danieri, Erly, *Esta tierra de América. Siete ensayos americanos*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1943.
- Rascón Banda, Víctor Hugo, *Contrabando*, México, Editorial Planeta, 2008.
- Salazar, Severino, *Donde deben estar las catedrales*, México, Editorial Katún, 1984.
- , *Paisajes imposibles. La danza de los ciervos*, México, Juan Pablos Editor, 2013.
- Torres, Vicente Francisco, *Esta narrativa mexicana*, 2ª ed., México, Editorial Leega/Universidad Autónoma Metropolitana, 2007.
- , "Gerardo Cornejo de cuerpo entero", prólogo a *Como temiendo al olvido*, Hermosillo, 2009.

Cronotopía de los sentimientos

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Con el libro *Cronología de los sentimientos*, de Christine Hüttinger, reflexionamos sobre el acto narrativo, el acto escritural y las fronteras entre los géneros literarios y discursivos; también nos referimos a la habitabilidad y a nuestra relación sensible, sinestésica, con el espacio: la edad y los sentidos determinan también lo que somos y recordamos, nuestra manera de estar en el mundo; por último, unimos ambas reflexiones en una *cronotopía de los sentimientos*: el tiempo y su memoria están anclados a los lugares que habitamos, en los que hemos sido, donde nos narramos.

Abstract

With the book *Cronología de los sentimientos*, by Christine Hüttinger, we reflect on the narrative act, the scriptural act and the boundaries between the literary and discursive genres; we also refer to habitability and our sensitive, synesthetic relationship with space: age and the senses also determine what we are and remember, our way of being in the world; finally, we combine both reflections in a *chronotopia of feelings*: time and memory are anchored to the places we inhabit, where we have been, where we self narrate.

Palabras clave: autorreferencialidad, labilidad genérica, sucesión cronotópica, microcultura, *topocronía*.

Key words: self-referentiality, generic lability, chronotopic succession, microculture, *topochrony*.

Para citar este artículo: Martínez Ramírez, Fernando, "Cronotopía de los sentimientos", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM Azcapotzalco, pp. 207-216.

I. Escribir cuentos

Existe una condición casi ineludible, posmoderna, de todo narrador de ficción –novelista, cuentista– de reflexionar sobre su propia actividad escritural, sobre su propio proceso creativo, condición que lleva a la narradora de *Cronología de los sentimientos*¹ –y por lo tanto a la autora– a decir:

El temor de leer otra vez el *texto* que acabas de escribir, caliente, caliente, como el pan que sale del horno. Un rubor de vergüenza enciende tus mejillas. Te sonrojas. Eso eres tú. El temor a una posible mirada crítica que proviene de la distancia de tu racionalidad. Mirada que compara con *escritos* previos, con otros *textos*; mirada que clasifica y, quizás, no encuentre eco. Tienes miedo a esta mirada. La *historia*, ¿realmente yace dentro de ti? ¿Tienes las herramientas necesarias para sacarla? Los patrones del *cuento* están desgastados, trillados, raídos, malos. ¿Cómo te puedes acercar ahora a un *relato*?²

¿Qué escribe Christine Hüttinger en este libro? ¿Ante qué estamos: cuentos, relatos, historias, anécdotas, ensayos? Si los patrones del cuento están desgastados –como acabamos de leer–, si no hay una forma canónica de acercarse a un relato de ficción, si la noción misma de cuento se confunde con la de relato e historia, si el hecho narrativo carece de asideros que marquen la frontera entre historia y ficción, si la urgencia epistémica y ontológica de encontrar sentido y construir totalidades no funciona ya para la literatura, entonces no tiene caso intentar explicar lo que nos sucede con esta obra donde se combinan géneros discursivos y literarios. Sin embargo, del fragmento anterior se infiere, primero, que todo texto tiene asideros intertextuales, es decir, escritos previos, propios o ajenos, que sirven como referencias: estamos en el mundo de la literatura. Segundo, que para contar una historia se necesitan herramientas, patrones, los cuales hoy parecen desgastados, pero ahí están, como referente para la creación y para la lectura, como pacto genérico. Además, la autora todavía confía en su lector. Escribe:

Querido lector, querida lectora, quisiera decir algunas palabras acerca de nosotros. No los conozco, no me conocen. [...] Sin embargo, siento un nexo que nos une. [...]

¹ Christine Hüttinger, *Cronología de los sentimientos*, México, Porrúa Print, 2015.

² *Ibid.*, pp. 91-92. “Extraviada”. Las cursivas mías. En lo sucesivo sólo colocaré entre paréntesis el nombre del cuento y las páginas de referencia.

Querido lector, querida lectora, seguramente han adivinado lo que viene enseguida. La casa de la bruja. La seducción crujiente de la protección a pesar de [los] dedos artríticos y un furioso gato que bufa. Mi pequeño cuento es predecible. Ningún momento emocionante de sorpresa que los desvaríe, querido lector, querida lectora, de sus expectativas preconcebidas y que despierte su interés en una visión sorpresiva. Este pequeño cuento es muy simple. (“Cuento de hadas”, pp. 18 y 19)

Es decir, la sorpresa es importante, como lo es no resultar predecible, que no adivinemos lo que sigue. Esto constituye ya un principio creativo y estratégico. Según Ricardo Piglia, un cuento siempre cuenta dos historias: una evidente o explícita y otra que se desliza por debajo de la primera y que llegamos a descubrir hacia el final, no obstante que a lo largo de la narración se vayan dando pistas, guiños donde se crucen ambos relatos. La historia secreta es la clave para la forma del cuento y sus variantes: se construye con lo no dicho, con lo sobrentendido o simplemente insinuado. Y de pronto, la epifanía, el descubrimiento.³ Hay, desde luego, otros elementos que los escritores y los lectores buscan. Por ejemplo, el gran principio, el arranque memorable, como el archiconocido: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar...” El final inesperado resulta también fundamental: deseamos sorprender y ser sorprendidos; lo predecible representa un error estratégico o, de plano, ser iluso literariamente.

Por tanto, esta irrupción autorreferencial de la narradora en medio de un supuesto “Cuento de hadas” —así se titula la historia—, hablando acerca de la literatura, del gusto, de la trama, de lo predecible, quiere ejemplificar que en la narrativa de ficción se puede todo, siempre y cuando se atiendan estos aspectos formales, que la literatura es un proceso imaginativo que conduce a donde uno quiera, al grado de que un cuento de hadas puede terminar con una niña con el cráneo aplastado por un caballo humanizado, para sorpresa del lector.

En otras palabras, hay pistas de lectura y de escritura para la narrativa, a pesar de esta labilidad de los géneros, huellas discursivas que busco y encuentro. Un cuento pide ser leído como cuento, sea lo que esto signifique. Hay en mí, en tanto lector, una disposición específica, y es justo con esa disposición con la que leo el libro de Christine Hüttinger. Existe un principio de cooperación relacionado con la literaturidad.⁴ No sólo me interesa el contenido sino también

³ Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías de los cuentistas. Teorías del cuento I*, México, UNAM/UAM Xochimilco, 1993, pp. 55-59.

⁴ Vid. Jonathan Culler, “¿Qué es literatura, y qué importa lo que sea?”, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica.

la forma, busco un efecto global, un efecto ficcional, un efecto estético; veo a la autora, sí, pero solamente de soslayo, porque no la busco a ella: el texto debe abrirme un mundo, representar un salto entre lo particular y lo universal, entre su mundo y el mío.

El libro de Christine se asume como literatura creativa, pero como toda obra de creación, quiere marcar su propia diferencia, su propia especificidad. Y ante la posibilidad de que el lector no se percate de lo que hace distinta a esta obra, apuesta por la autorreferencialidad y la labilidad genérica. Así, nos encontramos con anécdotas, es decir, con relatos sin principio tramático, donde no se construye una totalidad sino un fragmento de vida, una instantánea, una fotografía; también encontramos historias que terminan como comienzan, es decir, de efecto circular y que, por tanto, trabajan la forma; otras parecen contar algo y su efecto es precisamente no avanzar: no sucede nada, sólo el lenguaje; hay cuentos que son ensayos; relatos donde el final parece no tener nada que ver con los que se contaba; otros donde se intercala un guion de teatro; finales enigmáticos o abiertos; anécdotas que buscan impartir una emoción. Algunas veces tendremos la impresión de que sólo se trata de activar los procesos imaginarios, de poner énfasis en las sensaciones, de escenificar lo arbitrario y buscar la magia o irrisoriedad del instante.

Y a pesar de todo esto, el libro es una totalidad, una *Cronología de los sentimientos*, sugiere una estructura, un avance sentimental, un *leitmotiv* que está relacionado con una transformación de lo sentido, con una sucesión cronotópica, lo cual nos lleva a la segunda reflexión.

II. El espacio habitado

La antropología nos ha enseñado que no hay una experiencia perceptual “objetiva” y prístina que pueda ser la base única del entendimiento entre los seres humanos, pues toda nuestra experiencia sensible está atravesada por dos factores primordiales: el lenguaje y la cultura. Dice Edward Hall: “...lo que uno puede hacer en un espacio dado determina su modo de sentirlo.”⁵ Este etnógrafo intercultural clasifica las distancias entre los seres humanos en cuatro: íntima, personal, social y pública, cada una con una fase abierta y otra cerrada. Todas están relacionadas con la acción y con transacciones situacionales aprendidas, donde intervienen el contacto físico, los olores, el aliento, los roces, las miradas directas o de soslayo, la voz y su volumen, la proximidad del

⁵ Edward T. Hall, *La dimensión oculta*, tr. Félix Blanco, 21ª edición, México, Siglo XXI, 2003, p. 72.

cuerpo, y toda una construcción arbitraria de signos sólo perceptibles en la microcultura. En este sentido, las imágenes de los escritores constituyen sistemas de recordación, de empleos de la distancia, porque descubren un modo de ser de las relaciones interpersonales, modos de sentir y de vivir el espacio.

En *Cronología de los sentimientos* se advierte una percepción del espacio que se transforma con la edad y con la memoria. Vamos de las emociones infantiles a las angustias existenciales de los adultos, transitamos al estupor por lo exótico e imaginario y recalamos, finalmente, en la conciencia de la muerte que vendrá. Esto supone, evidentemente, una transición, una transformación que opera con la edad. Esto le da un sentido unitario al libro, que con sus historias nos dice cómo se transforman las emociones, cómo se transfiguran nuestros espacios sentidos.

En el relato titulado "Distancia", con el cual comienza el libro, el niño y el anciano tienen algo en común: el sentimiento de lo inconmensurable, de lo lejano que parece todo, como si la vida nos colocara en un círculo y nos hiciera llegar justo al punto de partida. Al principio todo es lejano porque es nuevo; al final, todo es lejano porque el cuerpo debilitado ya no lo alcanza. Percepción de un mundo ancho y ajeno que jamás nos perteneció, realmente. En otra historia, "Camino al lago", una niña con sus trenzas al aire y su alegría en la piel, debe pasar por un túnel, por un socavón, y ahí se encuentra un sapo, con sus verrugas, rezumando un líquido amarillento. La alegría del camino se transforma en miedo ante un mundo animal que en su marcha intrusa acecha nuestros sentidos, contagia nuestra percepción del espacio y condiciona el recuerdo, como si la memoria con sus emociones estuviera destinada a vivir en esos detalles precarios que nos asaltan de súbito para marcar los espacios que recorreremos, nuestros gustos y nuestros espantos.

Las historias, al comenzar el libro, nos ofrecen cierta imagen constante: una niña, una muchachita con sus trenzas bamboleándose, camina alegre en el campo y descubre el aspecto agradable del paisaje: los árboles, caballos en tropel, el bosque... Pronto estas imágenes se van a transformar. La niña desaparece y toman su lugar personajes adultos que no parecen felices en su entorno, aunque se esfuercen en amarlo. En el relato llamado "Solitario", un hombre, un burócrata de correos, ve desperdiciado su arduo trabajo cuando los sobres caen al piso lodoso. Enojado, sale de la oficina, entra a un café, se dirige al baño y se masturba. Acto de liberación o giro sorpresivo de una historia que parecía existencial pero termina provocando al lector con un vuelco anti-tramático, como si con su carácter deceptivo buscara decirnos: miren, somos comunes y corrientes, a pesar de todos nuestros esfuerzos por diferenciarnos nos complacemos con estas minucias, con estas redenciones corporales.

Es frecuente el color amarillo, la luz de la tarde, a veces en todo su esplendor, otras con su atmósfera declinante. Así sucede, por ejemplo, en la historia titulada "Amarillo". El día llega a su fin con esa luz oblicua que todo lo amarillea, impresión ligada al poema de Nezahualcóyotl "Sólo un poco aquí". De repente, un hombre entra al lugar desde donde miramos y se coge frenéticamente a una mujer. ¿Qué pasó?, preguntamos. Parecemos ignorar lo que nos sucede, y cuando lo notamos es ya un poco tarde: han desaparecido las condiciones que volvían necesaria esa parte de nuestra vida. Así nos hacemos conscientes de la fugacidad, de nuestro paso por los espacios que habitamos, cuya condición silente termina desapareciendo con nosotros, que estamos "sólo un poco aquí".

Por fin lo comprende mi corazón:

Escucho un canto,

Contemplo una flor:

¡Ojalá no se marchiten!

Nezahualcóyotl

Estamos ya a la mitad del libro, es el momento existencial de la cronología. Junto con las historias, descubrimos que las personas ya no son lo que uno piensa o nosotros ya no respondemos a sus expectativas, no obstante el vínculo de amistad que nos ha unido. Escribe la autora: "En el fondo, cada persona se halla en una situación existencial opuesta a la de las otras personas." ("La fugitiva", p. 49) En eso se han transformado ahora los relatos, han dejado de ser anécdotas y han llegado a ser cuentos con todas las de la ley. Las palabras ahora dan fe de nuestro paso por el mundo y nos descubren nuestra situación ontológica, que es la fuga. Tal es el caso de la historia "El silencio", donde un hombre (o una mujer) con una incipiente sordera va perdiendo la comunicación con la gente, que lo exhorta a operarse, a lo que él se niega porque descubre que es preferible ese mundo silencioso, pues ha sufrido una pérdida más terrible que la audición, a un amigo al que amaba.

Tal vez donde mejor lograda está la construcción del espacio es en "Burma calling". Se trata de un viaje a Birmania, de una evocación que en realidad es un viaje al interior de sí mismo. Todos los recursos literarios se ponen en juego. Intertextualmente se cita a Fernand Braudel y a Marcel Proust. Formalmente, se cabalga entre la evocación y el ensayo etnográfico, pero no dejamos de estar dentro de una narración y dentro de una construcción memoriosa del espacio vivido. Asistimos al extrañamiento y la nostalgia que provoca lo otro, lo exótico, y esa otredad nos coloca dentro de nosotros mismos, en nuestras emociones, en nuestros sentidos. Leemos:

¿Acaso ha transcurrido ya tanto tiempo desde entonces que no me es posible actualizar la vivencia? ¿Acaso se ocultaron tanto las capas que me han formado, las miradas que he lanzado y que me han escudriñado, que ya no tengo acceso a ellas? Pero, quizá, cada percepción, cada recuerdo es sólo una construcción volitiva, que poco tiene que ver con el transcurso real de los acontecimientos. Entonces, ¿constituye una exhortación a fabular y fantasear? ¿Siempre construyes tu propia realidad? (p. 62)

¿Por qué Braudel y Proust? Nadie –salvo los artistas– cree que se debe aprender a ver. Sin embargo, aprendemos a mirar desde nuestra cultura. Hay una relación del ser humano con el medio que puede atisbarse por el uso que los artistas hacen de sus medios: el idioma, las formas, los colores, las texturas, los sonidos, etcétera. Cada cultura construye y vive sensorialmente su espacio de manera distinta. Funda fronteras, umbrales, aislamientos y cercanías en virtud de motores sensibles característicos que no pueden generalizarse. Las relaciones afectivas se construyen espacialmente en virtud de muchísimas variables culturales. Nuestros receptores de distancia son los ojos, los oídos y la nariz, y solemos pasar por alto el tacto, la piel, como instrumento de comunicación. En este cuento de Christine Hüttinger, tenemos la oportunidad de participar sinestésicamente de un mundo otro, de acercarnos a través del lenguaje a lo desconocido y, de paso, atisbar en la memoria y sus reflejos.

Como se puede notar, hemos dejado *cronotópicamente* la infancia y estamos instalados en los espacios de la memoria, de las sensaciones adultas. El libro ha avanzado y así va contrayéndose como totalidad de sentido, más allá de su labilidad genérica, de su posible condición posmoderna. Tal vez se trata de ir de la inocencia, de la sorpresa prístina de los primeros relatos, anécdotas, textos, al encierro que llega con la historia titulada “Aún existen los ángeles”, donde leemos:

Estábamos rodeados de fantoches, intérpretes de sí mismos, comediantes que querían convencer. Nosotros, en cambio, cándidos. Queríamos vivir. Divertirnos. El marco rígido provocaba nuestra risa. Los otros insistían en sus privilegios. Nos resistíamos. [...] ¿Qué es la realidad? ¿Qué es la apariencia? ¿Qué determina nuestro rumbo? (pp. 81 y 83)

La ciudad ahora es despiadada. El personaje vive en una celda con techo abierto. Hay ranuras en las paredes para comunicarse con los vecinos, todos seres extraños en mundos absurdos, donde se vive dividido entre las expectativas de los otros y lo que deseamos ser, donde todo se toma en serio. Pero a algunos

seres –los ángeles– los une la risa; hay quien aún puede ser libre, a pesar de todo. ¡Lástima, quien narra está en una celda!

La *Cronología de los sentimientos* termina con la muerte, con la certeza de que todos guardamos algo en la mirada. Habremos de desaparecer, pero nuestras uñas y nuestro cabello seguirán creciendo por un tiempo hasta que al fin desaparezcamos por completo. Entonces, ya no habrá nada, ya no habrá sentimientos...

III. La memoria

Pienso, con Gaston Bachelard, que el tiempo es una realidad afianzada en el instante y el instante es soledad desnuda en su valor metafísico.⁶ La duración, en cambio, es una ilusión que nace de convivir a diario con un cuerpo que no puede huir a ninguna parte, es un ente orgánico con el que transitamos por las cosas, casi siempre de manera inadvertida. El instante es una novedad hostil, desconocida, que nos arranca de la plácida continuidad ignorada en la que vivimos y nos marca con su dramatismo. Representa un momento fundacional en la conciencia de nosotros mismos, lo que perdura en la memoria, a veces sin saber por qué, en medio de todo lo vivido e ignorado.⁷

¿Qué es el acto memorioso? ¿Qué clase de obstinación o derrota es el recuerdo? ¿Por qué escribir una cronología de los sentimientos? Lo que sucede, creo, es que no estamos ante una cronología sino ante una *cronotopía*: el tiempo y su memoria están anclados a los lugares que habitamos. Los espacios donde mora nuestro pasado poseen una carga dramática y anímica especial que sólo nosotros sabemos reconocer, por lo que simbolizan y han dejado. Un espacio es un instante fecundo donde se ha fraguado parte del ser que somos. En otras palabras, la fecundidad de la memoria y su temporalidad precisan del espacio para anclarse, para existir y prodigarse. Nuestros recuerdos están alojados. Ser temporales, en su verdadera dimensión existencial, es sobre todo habitar el mundo, estar-ahí.

Es en esos espacios inconstantes donde queda detenido el recuerdo, donde se fragua la *topocronía* de los sentimientos. Por ejemplo, en la historia “La agujeta perdida”, la niña de las trenzas bamboleantes que nos sale al paso está sentada en una estufa y le falta una agujeta: detalle precario que ha sobrevi-

⁶ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, México, FCE, 2000.

⁷ Fernando Martínez Ramírez, “Francisco Tario: una narrativa de la ajenidad”, *Tema y Variaciones de Literatura* 44, México, UAM Azcapotzalco, semestre I, noviembre de 2015, p. 193.

vido en la memoria y que por alguna razón está ligado a la muerte del abuelo. O el socavón del sapo, ligado al espanto. O como dice la autora: “El vaho de lo extraordinario se disipa para dar lugar, nuevamente, al sedimento de lo cotidiano.” (“Despertar”, p. 13) Esa cotidianidad yace anclada a los lugares que habitamos y donde alguna vez fuimos. Memoria y espacio.

Espacio, tiempo, sensaciones, recuerdos, tal podría ser la intuición metafísica que preside este libro de Christine Hüttinger. Con nuestra lectura, hemos de recorrer la metamorfosis cronotópica de las emociones, hemos de reconocer la necesidad de contarnos a través de los que hemos sentido y de los lugares que hemos habitado...

Bibliografía

Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, México, FCE, 2000.

Culler, Jonathan, “¿Qué es literatura, y qué importa lo que sea?”, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2004.

Martínez Ramírez, Fernando, “Francisco Tario: una narrativa de la ajenidad”, *Tema y Variaciones de Literatura* 44, México, UAM Azcapotzalco, semestre I, noviembre de 2015.

Hall, Edward T., *La dimensión oculta*, tr. Félix Blanco, 21ª edición, México, Siglo XXI, 2003.

Hüttinger, Christine, *Cronología de los sentimientos*, México, Porrúa Print, 2015.

Piglia, Ricardo, “Tesis sobre el cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías de los cuentistas. Teorías del cuento I*, México, UNAM/UAM Xochimilco, 1993, pp. 55-59.

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 48

SEMESTRE I, 2017 | ISSN 1405-9959 | \$60.00 | NUEVA ÉPOCA

PO
e
SÍ
A

fondo y
forma
en la
poesía de
los siglos
XX y XXI

De esta poesía se trata
de una poesía que
no se dirige al
poeta sino al lector
de una poesía que
no se dirige al poeta
sino al lector
de una poesía que
no se dirige al poeta
sino al lector

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo



División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

