

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

# Bajo la **égida** **de Marte**

RICARDO VIGUERAS FERNÁNDEZ  
(COMPILADOR)





“El dios de la guerra de los romanos, el tan reverenciado como temido dios Marte, era una divinidad bajo cuya égida prosperaban las guerras y la sinrazón [...] La violencia y la guerra son temas tan antiguos como la literatura: la *Iliada* de Homero aborda el tema de la guerra de Troya y la cólera (violencia) de Aquiles, quien se niega a volver al combate después de que Agamenón, ejerciendo la violencia del jefe autoritario, le arrebatara a Briseida la de hermosas mejillas. La *Odisea* es un conflicto entre la violencia de Poseidón, que entorpece el regreso de Odiseo hasta su hogar, y la violencia ejercida por este último contra el mandato divino para volver a Ítaca y, una vez allí, vengarse de los pretendientes con la masacre de los mismos”.

Los artículos aquí reunidos, nos dice el coordinador de la obra, “Son ocho propuestas recientes sobre un tema de actualidad que afecta a todos, el de la violencia que vivimos cada día y que nos perturba a nosotros y a nuestros seres queridos. Desde la literatura y la filosofía, desde la historia, la contemporaneidad y el pasado, nuestros ocho autores han intentado formularse preguntas, encontrar respuestas y definir realidades presentes o pasadas, pero que todavía nos inquietan. Y lo seguirán haciendo”.



UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA DE  
CIUDAD JUÁREZ



# Bajo la égida de Marte

RICARDO VIGUERAS FERNÁNDEZ  
(compilador)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ



*Ricardo Duarte Jáquez*  
RECTOR

*David Ramírez Perea*  
SECRETARIO GENERAL

*Manuel Loera de la Rosa*  
SECRETARIO ACADÉMICO

*Juan Ignacio Camargo Nassar*  
DIRECTOR DEL INSTITUTO DE CIENCIAS  
SOCIALES Y ADMINISTRACIÓN

*Ramón Chavira*  
DIRECTOR GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL  
Y DIVULGACIÓN CIENTÍFICA



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

# Bajo la égida de Marte

Ricardo Viguera Fernández  
Luis Carlos Salazar Quintana  
Ysla Campbell  
Emmanuel del Hierro Molinar  
Carlos Urani Montiel Contreras  
Roberto Sánchez Benítez  
Gustavo Herón Pérez Daniel  
Margarita Salazar Mendoza  
Jorge Ordóñez Burgos

D.R. © Ricardo Vigueras Fernández, Luis Carlos Salazar Quintana, Ysla Campbell, Emmanuel del Hierro Molinar, Carlos Urani Montiel Contreras, Roberto Sánchez Benítez, Gustavo Herón Pérez Daniel, Margarita Salazar Mendoza, Jorge Ordóñez Burgos.

Departamento de Humanidades, Programa de Literatura  
CA 30: Estudios Literarios y Lingüísticos

Bajo la égida de Marte / Compilador Ricardo Vigueras Fernández.– Primera edición  
--Ciudad Juárez, Chihuahua, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015.

224 páginas; 21.5 centímetros.

Contenido: De la risa violenta a la risa compartida: la ironía subversiva del Quijote de Miguel de Cervantes / Luis Carlos Salazar Quintana.-- La violencia cómica y la violencia trágica en la Primera Parte de La hija del aire de Calderón / Ysla Campbell.-- Comedia política ateniense y comedia política en Hollywood. Violencia dialéctica en la parábasis de la comedia ática y El gran dictador, de Charles Chaplin / Ricardo Vigueras Fernández .-- La semántica de la marginalidad y la violencia en Diego el Mulato de José Antonio Cisneros / Emmanuel del Hierro Molinar, Carlos Urani Montiel Contreras .-- Paul Valéry y Salvador Elizondo: la escritura de lo posible y el deseo / Roberto Sánchez Benítez .-- Literatura, frontera y violencia en el norte de México: un acercamiento desde la sociocrítica / Gustavo Herón Pérez Daniel .-- Literatura juarense: entre el realismo y la historia reciente / Margarita Salazar Mendoza .-- La censura como problema filosófico de nuestros violentos días. El semanario Proceso, un ejemplo para reflexionar / Jorge Ordóñez Burgos.

1. Violencia en la literatura
2. Violencia en la literatura – Siglo XXI – Historia y Crítica

ISBN:  
LC – PQ7081.E8 B35 2015

*Apoyado con recursos PIFI 2013*

Formato: Marco Antonio López Hernández

D.R. © Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,  
2015 Av. Plutarco Elías Calles #1210  
Fovissste Chamizal, C.P. 32310  
Ciudad Juárez, Chihuahua, México

Impreso en México / Printed in Mexico

# ÍNDICE

Introducción

RICARDO VIGUERAS FERNÁNDEZ

7

De la risa violenta a la risa compartida:  
la ironía subversiva del *Quijote* de Miguel de Cervantes

LUIS CARLOS SALAZAR QUINTANA

13

La violencia cómica y la violencia trágica  
en la Primera Parte de *La hija del aire* de Calderón

YSLA CAMPBELL

49

Comedia política ateniense y comedia  
política en Hollywood. Violencia  
dialéctica en la parábasis de la comedia  
ática y *El gran dictador*, de Charles Chaplin.

RICARDO VIGUERAS FERNÁNDEZ

69

La semántica de la marginalidad  
y la violencia en *Diego el Mulato*,  
de José Antonio Cisneros

EMMANUEL DEL HIERRO MOLINAR

CARLOS URANI MONTIEL CONTRERAS

85

---

---

Paul Valéry y Salvador Elizondo:  
la escritura de lo posible y el deseo  
ROBERTO SÁNCHEZ BENÍTEZ

107

Literatura, frontera y violencia en el norte  
de México: un acercamiento desde la sociocrítica  
GUSTAVO HERÓN PÉREZ DANIEL

139

Literatura juarense: entre el realismo  
y la historia reciente  
MARGARITA SALAZAR MENDOZA

163

La censura como problema filosófico  
de nuestros violentos días. El semanario  
*Proceso*, un ejemplo para reflexionar.  
JORGE ORDÓÑEZ BURGOS

189

---

# INTRODUCCIÓN

RICARDO VIGUERAS FERNÁNDEZ

Es bien conocido que en *Eclesiastés* 3 se afirma que existe un tiempo para todas las actividades humanas, un tiempo para amar y un tiempo para morir; incluso, “un tiempo para la guerra, y un tiempo para la paz”. El dios de la guerra de los romanos, el tan reverenciado como temido dios Marte, era una divinidad bajo cuya égida prosperaban las guerras y la sinrazón. Al contrario que la diosa Minerva, quien encarnaba la ciencia de la guerra, Marte era un dios brutal que se complacía con la sangre, el dolor y la destrucción. La violencia y la guerra son temas tan antiguos como la literatura: la *Ilíada* de Homero aborda el tema de la guerra de Troya y la cólera (violencia) de Aquiles, quien se niega a volver al combate después de que Agamenón, ejerciendo la violencia del jefe autoritario, le arrebatara a Briseida la de hermosas mejillas. La *Odisea* es un conflicto entre la violencia de Poseidón, que entorpece el regreso de Odiseo hasta su hogar, y la violencia ejercida por este último contra el mandato divino para volver a Ítaca y, una vez allí, vengarse de los pretendientes con la masacre de los mismos. Y en definitiva, ya Aristóteles nos dice en su *Poética*, que “sin conflicto, no hay drama”. Es decir, que buena parte de las obras maestras de la literatura nacen de un conflicto que desencadena una violencia entre las distintas fuerzas implicadas. Por esta misma razón, los ensayos que aquí convergen abordan el

tema de la violencia en la literatura, no por oportunismo, como podría pensarse, sino porque la violencia y su plasmación forman parte del discurso literario desde sus comienzos.

Luis Carlos Salazar, en “De la risa violenta a la risa compartida: la ironía subversiva del *Quijote* de Miguel de Cervantes”, indaga en los aspectos que entraña la imaginación literaria desde un acercamiento fenomenológico a las formas históricas de la creación artística. Su autor se aproxima al mundo de la seriedad y la risa en la literatura occidental para vislumbrar cómo la risa pone de manifiesto los aspectos ideológicos que comprenden el poder, la autoridad y las hegemonías que derivan en formas de violencia simbólica, de protesta o de denuncia social. La obra del *Quijote* de Miguel de Cervantes resulta en una ironía subversiva, en tanto que en esta narración se subvierte el sentido de los mitos y símbolos fundadores de la cultura occidental, para ser asumidos desde la humana y concreta condición de la vida cotidiana.

Ysla Campbell también aborda a un importante autor clásico de los Siglos de Oro: Calderón de la Barca. En su artículo “La violencia cómica y la violencia trágica en la Primera Parte de *La hija del aire* de Calderón”, nuestra autora explica que el mito de Semíramis, aunque era bien conocido en España, se descodifica y recodifica en las manos de Calderón, pues es un material que toma una nueva significación o resemantización. En este proceso semántico se inscriben la violencia cómica y la violencia trágica de la obra. En *La hija del aire* la manifestación de la violencia humana se presenta en dos formas bien diferenciadas: una cómica y otra trágica. La primera representada por villanos, como era el uso, y la segunda, por personajes que pertenecen al primer nivel del estamento dominante. De tal forma, Calderón presenta dos universos opuestos, respecto a la pertenencia estamental, en los que hay diferentes formas y niveles de agresión.

Ricardo Viguera Fernández se remonta hasta las fuentes de la comedia griega antigua y su estructura para arrojar luz, a partir de

la parábasis, de uno de los momentos culminantes de la cinematografía mundial: el discurso final de *El gran dictador*, de Charles Chaplin. En su artículo “Comedia política ateniense y comedia política en Hollywood. Violencia dialéctica en la parábasis de la comedia ática y *El gran dictador*, de Charlie Chaplin”, el autor pone en comparación dos momentos emblemáticos: el de la comedia política ateniense, representada por el comediógrafo Aristófanes, y el de la comedia política del Hollywood clásico, representada por la película aludida. Ambos artistas usaron el humor para reflejar momentos muy dramáticos, pero además, ambos convirtieron en motivo de denuncia el discurso directo lanzado a los espectadores. Este discurso directo, que dentro de la estructura de la comedia clásica griega era llamado parábasis, es puesto en comparación con el discurso final de la película *El gran dictador*, de Chaplin, discurso que posiblemente constituye la parábasis más lírica y violenta de toda la historia del cine. Ambos autores se despojan de la máscara y hablan directamente a su audiencia, a quien exhortan a adoptar una actitud crítica y combativa contra los oscuros tiempos venideros.

Una transición entre el mundo clásico y la modernidad la representa el artículo de Emmanuel del Hierro Molinar y Carlos Urani Montiel Contreras: “La semántica de la marginalidad y la violencia en *Diego el Mulato*, de José Antonio Cisneros”. Su objetivo es analizar los niveles de la semántica de la marginalidad en *Diego el Mulato* (1846), para después estudiar cómo es que estos se traducen en una puesta en escena que recurre a la violencia para enmarcar la presentación y desenlace del protagonista/antagonista (héroe/antihéroe). El espectador atestigua una violencia sistemática, dinámica, altamente organizada y llena de significados tanto para víctimas, como victimarios y testigos. Detrás de los agentes que realizan o reciben acciones violentas hay una construcción simbólica que les otorga un nivel estético, sobre el cual el receptor (en su butaca o ante la obra impresa) interpreta, juzga y aprueba.

Roberto Sánchez Benítez nos presenta el artículo “Paul Valéry y Salvador Elizondo: la escritura de lo posible y el deseo”, donde su autor afirma que

...con la obra elizondiana estamos frente a un homenaje a la palabra creadora, la que sólo sabe ser en el hombre para poderlo ser. La palabra que es en él y que, desplegada en el tiempo, narra la épica de lo humano, del ser que nunca termina de escribirse a sí mismo y para cuya muerte, el punto final, vendría a ser algo así como una errata o los puntos que quedan en suspenso [...]. Se trata de la aventura espiritual del lenguaje, de la imposibilidad de figurar lo que quiere decir [...]. Para Elizondo, los libros son mundos. Si el mundo es un libro de extraordinarias páginas inéditas, el libro es un mundo de transmutaciones, magia y conocimiento, sin quedar exentos los contrastes del dolor y la muerte [...]. La mano que escribe es la que inventa los días y las noches, los jardines y el sol. Mano que dibuja o pintor que escribe; escritura que piensa o pensamiento que no existe sin la escritura: la escritura como forma del pensamiento.

Para Elizondo, desconocer lo existente es dar paso a revolucionar la vida, un vivir donde sus transformaciones pasan por un proceso de recuperación donde todas las cosas se desconocen.

Gustavo Herón Pérez Daniel es el primero en adentrarse en nuestra contemporánea realidad, aquella que más nos afecta en nuestro cotidiano vivir en la frontera norte. En su artículo, “Literatura, frontera y violencia en el norte de México: un acercamiento desde la sociocrítica”, el autor escribe sobre la relación que existe entre la frontera norte y la sociedad a través de las nociones de la sociología de la literatura (sociocrítica). Se analizan textos de dos literatos contemporáneos, Roberto Bolaño y Don Winslow.

Este trabajo pone de manifiesto la deconstrucción sociocrítica de la frontera y consigue hablar socialmente de los textos artísticos.

Sigue parecidos lineamientos, pero más centrados en la literatura sobre y desde Ciudad Juárez, el revelador artículo de Margarita Salazar Mendoza, “Literatura juarense: entre el realismo y la historia reciente”, donde expone que la literatura que habla de Ciudad Juárez ha sido producida tanto por los autores que radican en esta ciudad como por creadores foráneos. La autora recuerda la distinción entre literatura juarense y literatura juárica, una en que los autores conocen bien su entorno, y otra en que la frontera norte ha servido como fuente de inspiración para escritores extranjeros y fuereños, sin que estos estén muy bien enterados tanto del contexto como de los hechos acaecidos en la ciudad. En este trabajo la autora analiza algunas obras de varios autores juarenses para demostrar que se les puede calificar de realistas y de tener nexos estrechos con la historia reciente de Ciudad Juárez.

Por último, en “La censura como problema filosófico de nuestros violentos días. El semanario *Proceso*, un ejemplo para reflexionar”, Jorge Ordóñez Burgos analiza el mensaje de violencia perpetua que encierran algunos medios de comunicación. El autor se centra en los encabezados y artículos de la revista *Proceso* que cubrieron durante los pasados años la llamada “guerra contra el narcotráfico” de Felipe Calderón. La reflexión sobre los alcances de los medios de comunicación fue el hilo conductor que guio su trabajo, en el cual propone la filosofía como llave para comprender el presente y elucidar el futuro. En el caso particular de Ciudad Juárez, hablar de propuestas filosóficas de cambio puede resultar o pretencioso o ingenuo. El autor se pregunta: ¿Qué y cómo debe difundirse la información de la violencia en México? Y también: ¿Es sano para la sociedad mexicana estar “sobreinformada” de la violencia actual? El enfoque filosófico sobre la ética de los medios de comunicación y sobre el eterno debate de si la abundancia de medios informa o desinforma (otro debate muy actual por las

nuevas redes sociales) recorre todo el artículo que se centra sobre el tema de la violencia en México y, en concreto, en Ciudad Juárez.

Son ocho propuestas recientes sobre un tema de actualidad que afecta a todos, el de la violencia que vivimos cada día y que nos perturba a nosotros y a nuestros seres queridos. Desde la literatura y la filosofía, desde la historia, la contemporaneidad y el pasado, nuestros ocho autores han intentado formularse preguntas, encontrar respuestas y definir realidades presentes o pasadas, pero que todavía nos inquietan. Y lo seguirán haciendo.

# DE LA RISA VIOLENTA A LA RISA COMPARTIDA: LA IRONÍA SUBVERSIVA DEL *QUIJOTE* DE MIGUEL DE CERVANTES

LUIS CARLOS SALAZAR QUINTANA

En las siguientes líneas nos proponemos indagar los aspectos que entraña la imaginación literaria desde un acercamiento fenomenológico a las formas históricas de la creación artística. Para alcanzar este propósito, intentaremos en principio aproximarnos al mundo de la seriedad y la risa en la literatura occidental sobre la base de la clasificación que ofrece Luis Beltrán Almería<sup>1</sup> y que podemos relacionar no solo con los desarrollos teóricos de Mijail Bajtin,<sup>2</sup> sino también con las constelaciones simbólicas propuestas por Gilbert Durand,<sup>3</sup> desde las cuales puede apreciarse la visión de los pueblos con relación a la vivencia del tiempo. Por esta vía, estaremos en disposición de vislumbrar cómo la risa se convierte en un instrumento de la expresión literaria mediante la cual se ponen de manifiesto los aspectos ideológicos que comprenden el poder, la autoridad y las hegemonías que derivan en formas de violencia simbólica, de protesta o de denuncia social. En este marco, la obra

---

1 *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona, Montesinos, 2002.

2 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1941] (trad. Julio Forcat y César Conroy). Alianza, Madrid, 4ª ri. 2005.

3 *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general* [1960] (trad. Víctor Goldstein). Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

del *Quijote* (1605-1615) de Miguel de Cervantes nos servirá de instrumento para dar cuenta de la perspectiva crítica que la novela moderna supone respecto de la transición de una realidad social fundada en el heroísmo de las clases guerreras y sacerdotales, a un mundo representado por una perspectiva ecuménica e incluyente. Tal mirada resulta, en el caso del *Quijote*, en una ironía subversiva, en tanto que en esta narración se subvierte el sentido de los mitos y símbolos fundadores de la cultura occidental, para ser asumidos desde la humana y concreta condición de la vida cotidiana.

## I. LA SERIEDAD Y LA RISA COMO FORMAS DE REPRESENTACIÓN DEL MUNDO

En un estudio acucioso sobre la imaginación literaria en la literatura occidental, Luis Beltrán Almería señala que las primeras expresiones del arte y el pensamiento en las culturas humanas dieron lugar a una estética genuina conocida como Tradición,<sup>4</sup> la cual tenía la virtud de no separar la seriedad de la risa, como entidades opuestas, sino que se asumían como elementos de un universo convergente y armónico. Así, el día y la noche, el cielo y la tierra, la vida y la muerte en esta etapa auroral de la humanidad eran asimilados como partes de una inteligencia cosmológica de carácter sucesorio y complementario. Esta imaginación del tiempo como algo iterable y axiológico, señala nuestro autor, implicaba el abatimiento de la linealidad cronológica, asimilando el devenir como si fuera un valor inherente a la significación espiritual de los pueblos. Ello explica que la Tradición viera la vida como una continuidad regenerativa y, por lo tanto, inconcluyente; asimismo, la verdad se creía encontrar en las propias manifestaciones de la Naturaleza al modo de una epifanía, y no en el lenguaje conceptual ni en el racional.

Otra de las ideas que Beltrán Almería trata en su libro y que abonan elementos a nuestra perspectiva de análisis se refiere a la

---

4 *Ibíd.*, p. 23 y ss.

escisión social que supuso el desarrollo de las clases guerreras y religiosas frente a las clases productoras,<sup>5</sup> pues ello desembocó en el encumbramiento de una élite, la cual en adelante se encargaría de administrar la justicia, separar el bien del mal y dividir el trabajo de los hombres conforme a un criterio de explotación y acumulación de la riqueza, y de acuerdo con determinadas ideas absolutas fundadas en la utopía del saber y el perfeccionamiento moral. Tal separación produjo en el arte tradicional, según expresa Beltrán Almería, una ruptura entre la seriedad y la risa, lo que desarrolló ulteriormente dos estéticas diferentes. A partir de este momento histórico, la seriedad—como vemos, en su carácter diurno si seguimos la terminología de Gilbert Durand—,<sup>6</sup> se convierte en la guardiana de los símbolos

---

5 Para Georges Dumézil y André Piganiol las representaciones míticas y expresiones lingüísticas de los pueblos primitivos está dividida de acuerdo con la repartición de las actividades de orden común de la vida social y religiosa, esto es, la sacerdotal, la guerrera y la productora. Para Piganiol, quien aborda su investigación desde una perspectiva histórica, los pueblos que florecieron en el Mediterráneo pueden dividirse entre aquellos que tuvieron una actividad itinerante y los que desarrollaron un modo de vida sedentario. En el primer caso, sus mitos y costumbres se relacionan con símbolos uranianos como el sol, el cielo o el pájaro de fuego, mientras que en el segundo hay una ritualización telúrica proclive a la consagración de la tierra y la fertilidad. Pese a que los resultados de estos estudios son reveladores, Durand critica nuevamente el hecho de que en ninguno de ellos se explique claramente la relación entre las actividades vitales de estas sociedades y la forma como las traducen en símbolos específicos, de acuerdo con su sensibilidad y visión del mundo. *Vid.* Georges Dumézil, *Los dioses soberanos de los indoeuropeos*. Herder, Barcelona, 1999; y André Piganiol, *Essai sur les origines de Rome*. Boccard, París, 1917.

6 Para Gilbert Durand, los regímenes de la imaginación, determinados por los reflejos dominantes postural, digestivo y sexual, suponen ante todo formas de dar respuesta a la angustia que produce el paso del tiempo y la conciencia de la muerte inevitable, pulsiones que se expresan en las manifestaciones culturales del ser humano y que, en el caso de la obra literaria, se intencionalizan tanto en su temática (nivel de la *inventio*), como en su realización verbal y estilística (nivel de la *dispositio* y *elocutio*). En particular, el régimen diurno se divide en dos partes antitéticas, denominadas por Durand “Los rostros del tiempo” y “El cetro y la espada”. Los símbolos correspondientes a “Los rostros del tiempo” se llaman así por sustituir el tiempo por símbolos todavía terribles, pero no tanto como el tiempo al que reemplazan, e incluyen tres tipos de símbolos: *teriomorfos*, *nictomorfos* y *catamorfos*. Pero además, la sustitución del tiempo por determinados símbolos permite a la imaginación crear otra serie de símbolos

más estimados por la cultura oficial, como son la verdad, la belleza y el orden; mientras que la risa, como imaginación nocturna, pasa a ser una forma de comunicación subrepticia cuyo objetivo es cuestionar el valor de los símbolos que soportan las ideologías del poder y la cultura oficial. Esto explica a nuestro juicio por qué las estéticas de la risa se han cobijado en el arte popular como medio para sobrevivir, si seguimos a Mijail Bajtin.<sup>7</sup>

Por último, conviene destacar que la estética de la seriedad ha buscado desarrollar paradójicamente a través del tiempo un arte cómico, pero este se sustenta en los mismos criterios de jerarquización y dominio frente al otro. Así, la burla y la violencia física o moral se convierten en las principales formas de esta risa autoritaria. Pero, al mismo tiempo, la imaginación hilarante ha sido objeto de un proceso paulatino de serificación (es decir, de seriedad, así la llama Beltrán Almería),<sup>8</sup> lo que ha producido a nuestro juicio una *literatura nocturna de la seriedad*, para decirlo en palabras en Durand.<sup>9</sup> La creación y desempeño de la novela sentimental, gótica,

.....  
positivos que combaten el carácter negativo de los primeros. Es así como surgen los símbolos constituyentes de "El cetro y la espada", es decir, los símbolos *ascensionales, espectaculares y diaréticos*. Para profundizar en el asunto, puede consultarse a G. Durand, *op. cit.*, pp. 67-196.

7 Uno de los conceptos clave que desarrolla Bajtin para este propósito es el de *carnaval*, el cual es una categoría no solo estética, sino ideológica, en tanto que a través de esta mirada el mundo se ve expuesto desde una perspectiva dicotómica. En el carnaval la sociedad se ve caricaturizada en sus rasgos mundanos y viscerales. Al revés del decoro burgués, que busca solemnizar los actos más significativos de la vida humana –véase el sentido diurno de esta concepción–, el carnaval muestra el mundo de la risa, pero se trata de una risa paródica, que pone al descubierto los resortes instintivos y emocionales que mueven las acciones de los hombres comunes –la cual puede ser vinculada a las constelaciones imaginarias nocturnas–. *Vid. M. Bajtin, op. cit.*, p. 13 y ss.

8 L. Beltrán Almería, *op. cit.*, pp. 53-63.

9 Durand divide el régimen nocturno en dos partes, asociadas al reflejo dominante digestivo y al gesto sexual. La dominante digestiva incluye los símbolos de la *inversión* y los símbolos de la *intimidad*, y opera *eufemizando* o invirtiendo los valores negativos de los símbolos constituyentes de "Los rostros del tiempo", de forma que los convierte en positivos. Así, los símbolos de la *inversión* convierten las terribles fauces de los animales devoradores en una simple deglución, de manera que el ser tragado sale sano y salvo, como Jonás, del

romántica o expresionista son algunas formas en las que en diferentes periodos históricos se ha manifestado esta mirada nocturna seria; en todas estas, el héroe forja su propio destino evadiendo la realidad o bien enfrentando el devenir sobre la base de un ideal místico. En este sentido, el mundo telúrico o el aislamiento son los que posibilitan el ensueño hedónico de la oscuridad maternal y el retorno al paraíso perdido. La risa adquiere en este caso los matices de una ironía nostálgica, a manera de una fuerza espiritual que hiciera frente a la fatalidad, a la tragedia y a la muerte.

Al amparo de estos criterios, es importante diferenciar la risa genuina de otros tipos de risa que el arte de la seriedad ha tratado de propagar, tal como se colige de los ejemplos que Peter Russell y Anthony Close<sup>10</sup> estudian con relación al *Quijote* y que, erróneamente, atribuyen a la mirada cervantina, pues en realidad esta risa no es la de nuestra novela, sino la de los críticos de su tiempo, formados en una idea decididamente diurna del mundo. Así, mientras que hemos de ligar el universo de la risa cervantina a un espíritu festivo colectivo, la *risa seria* que ha querido atribuírsele al *Quijote* es el resultado de la amonestación violenta que hace una autoridad a aquel o a aquello que no cumple con las normas establecidas. Esta risa autoritaria busca por lo tanto degradar y separar, mediante el

.....  
 vientre del animal; la noche pavorosa se transforma en una noche plácida en la que tienen lugar los encuentros amorosos o las experiencias místicas; la mujer fatal da paso a la imagen de la feminidad positiva, de manera que se valora a la mujer en sí misma y por su maternidad, y la inefable caída se convierte en un plácido descenso. Asimismo, los símbolos de la *intimidación*, relacionados con la alimentación, los recipientes alimenticios y la protección materna, permiten crear espacios protegidos donde sentirse a salvo del paso del tiempo. *Vid.* G. Durand, *op. cit.*, pp. 197-287.

10 Cfr. Peter Russell, "Don Quijote as a Funny Book", en *Modern Language Review*, LXIV (1969), pp. 312-326 [trad. esp.: "Don Quijote y la risa a carcajadas", en *Temas de la "Celestina" y otros estudios. Del "Cid" al "Quijote"* (trad. Alejandro Pérez). Ariel, Barcelona, 1978, pp. 406-440]; Anthony Close, *The Romantic Approach to "DQ". A Critical History of the Romantic Tradition in "Quixote Criticism"*. Cambridge University Press, Cambridge, 1978 [trad. esp.: *La concepción romántica del "Quijote"* (trad. Gonzalo G. Djembé). Crítica, Barcelona, 2004] y Anthony Close, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*. Oxford University Press, Oxford, 2000.

escarnio, los defectos, costumbres o hábitos que descomponen el decoro o el buen gusto. Así, la risa que condena a aquel que posee una enfermedad, que padece una malformación física o que presenta alguna deficiencia mental, es un material precioso para esta visión hilarante. Muy importante, entonces, es distinguir en el universo de la hilaridad quién ríe y qué imaginación acompaña su risa.

En este sentido, nos parece que el *Quijote* de Cervantes no busca divertir a un público que mira con superioridad a un anciano fracasado y demente, ni se jacta de ser mejor que el labrador ignorante que sigue al hidalgo con tal de gobernar una isla. Por el contrario, el humorismo de la obra reside en que la relación de estos personajes ficticios desvela una realidad cotidiana que no corresponde al mundo idealizado de la literatura canónica, pero que sí es, por desgracia, nuestra realidad; de ahí que los tropiezos y descabros de los personajes nos muevan a risa en tanto que nos vemos reflejados en ellos. Nos parece que esta es, en definitiva, una de las virtudes mayores que posee la novela de Cervantes: hacernos sentir que el mundo que está enfrente es como el que vivimos, lo que intensifica un sentimiento de igualdad, tal como lo ha propuesto Gonzalo Torrente Ballester.<sup>11</sup> Apenas es necesario advertir que se trata, a fin de cuentas, de una risa compartida.<sup>12</sup>

En este marco, es importante considerar que el *Quijote* es una obra que se forma en la risa popular por tener la virtud de recuperar las cualidades del pensamiento auroral y la Tradición folklórica

---

11 Cfr. G. Torrente Ballester, *El "Quijote" como juego y otros trabajos críticos*. Destino, Madrid, 2004, p. 18.

12 Beltrán Almería se ocupa de estudiar también otros tipos de risa que podemos asociar al régimen diurno, y que son manifestaciones posteriores a la época que corresponde al *Quijote*. Al fundirse la seriedad áulica con el dogmatismo racionalista durante los siglos XVII y XVIII, se desencadena un nuevo tipo de risa cuyo motor es el ingenio verbal. Se trata de una risa de cuño también elitista, pues se basa en la recusación de tropos y figuras retóricas. Su tendencia al eufemismo hace que este tipo de hilaridad esté reservada para mentes hábiles o para aquellos a quienes les ha sido permitido tener cabida dentro de un grupo social privilegiado. Pero esta, como puede advertirse, tampoco es la risa del *Quijote*. Vid. L. Beltrán Almería, *op. cit.*, pp. 218-221.

señaladas por Beltrán Almería y Bajtin, suplantando el tiempo lineal por un tiempo que estos estudiosos han denominado cíclico y autobiográfico respectivamente, pero que, específicamente, en la novela de Cervantes podríamos describir como en espiral. Así también, la naturaleza andrógina del imaginario quimérico de la literatura primitiva que apunta Beltrán Almería en su investigación, es expresada en el *Quijote* a través de la confrontación y dialéctica de visiones del mundo opuestas, como son las de sus personajes principales, don Quijote y Sancho, lo que nos permite asimilar, mediante esta metáfora, la forma como ambas posturas interactúan en nuestro pensamiento y acción, superando el maniqueísmo del pensamiento esquizomorfo que separa el bien del mal, la belleza de la fealdad y la razón de la locura, que es lo que caracteriza justamente la literatura heroica que domina el universo de la imaginación guerrera del arte occidental.

Por último, habría que sumar a lo dicho el carácter *quimérico* que la novela de Cervantes asimila de la Tradición, articulando las diferentes historias interpoladas a través de un *continuum* narrativo.<sup>13</sup> De hecho, el regreso de los personajes principales a la aldea deja abierto el camino a nuevas aventuras, lo cual sin duda sería aprovechado por Alonso Fernández de Avellaneda para continuar —como podemos apreciar, desde una mirada absolutamente diurna y bajo una risa violenta— la obra de Cervantes.

Este cambio paradigmático sobre el valor y función de la risa marca, en efecto, la distancia entre el *Quijote* original y el texto apócrifo de Avellaneda.<sup>14</sup> Así es como podemos comprender por

---

13 De acuerdo con Beltrán Almería esta forma imaginaria no admite fronteras; por ello, es inclusivo en tanto que en el tiempo de las tradiciones nada importante muere. En el terreno estético esto da lugar a la combinación de la risa y la seriedad y a la combinación de los géneros solemnes con otros hilarantes. *Vid.*, Beltrán Almería, *op. cit.*, p. 25 y ss.

14 Para profundizar en el tema puede consultarse a Alfonso Martín Jiménez en los siguientes textos: *El "Quijote" de Cervantes y el "Quijote" de Pasamonte: una imitación recíproca. La "Vida" de Pasamonte y "Avellaneda"*. Centro de Estudios Cervantinos Alcalá de Henares, 2001; *Cervantes y Pasamonte. La ré-*

qué en la obra de este último los nobles cortesanos se mofan de don Quijote y Sancho, pues aquellos los contemplan siempre desde un ángulo de superioridad; en cambio, en la Segunda Parte del *Quijote* –y quizá tratando el mismo Cervantes de marcar su distancia en relación con su imitador– los altos señores –don Diego y Lorenzo de Miranda y los mismos duques– son representados en términos de igualdad, si no social, al menos sí de inteligencia y dignidad. Y en otros casos, cuando el hidalgo y su escudero son exhibidos ridículamente, el discurso irónico cervantino alcanza también a los personajes jerárquicamente superiores. De este modo, don Quijote intercambia con don Lorenzo opiniones juiciosas y atingentes sobre la poesía (II, 18), igual que antes lo había hecho en la Primera Parte con el Canónigo de Toledo (I, 47). En cambio, cuando en la Segunda Parte los duques quieren divertirse a costa de don Quijote y Sancho, hay una clara diferencia respecto a la obra de Avellaneda: los duques cervantinos son llamados tontos por reírse de dos tontos, lo que ataca las diferencias divisorias diurnas.

Ahora bien, así como la estética de la seriedad ha dado como resultado una literatura diurna y nocturna que Beltrán Almería, particularmente, denomina didáctica y patética, también esta actitud imaginaria ha sido el origen del llamado por Roland Barthes *realismo burgués*, adhiriéndose a un nuevo dogmatismo de carácter racional y empírico.<sup>15</sup> Así, frente a la homogeneidad de la sensibilidad colectiva que abriga la estética de la risa compartida cervantina, el realismo –en todas sus variantes– parte del principio de la individualidad. La introspección psicológica como medio para explicar el comportamiento del individuo reverbera en una marcada tendencia interiorista, lo que subraya una imaginación nocturna seria, que está lejos de ser asimismo el mundo imaginario del *Quijote*.

---

.....  
plica cervantina al “*Quijote*” de Avellaneda. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005 y “El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega”, en *Etiópicas*, 2 (2006), pp. 1-77.

15 *Crítica y verdad* (José Bianco). Siglo XXI, México, 16ª ed., 2006.

En este marco, es importante preguntarse, pues, ¿cuál es la noción de realismo que prevalece en la obra maestra de Cervantes? La pregunta no es ociosa si consideramos que de eso depende en gran medida que ubiquemos el humor cervantino en el ámbito de una risa autoritaria, en el de una ironía nostálgica –como lo han interpretado los seguidores de la concepción romántica–, o bien, haya que encontrar su comicidad en un *realismo estructural y suficiente*– tal como propone Gonzalo Torrente Ballester.<sup>16</sup> Tenemos para nosotros que solo dentro de esta tercera forma es posible explicar la visión lúdica de la novela y, en nuestra opinión, su imaginación cíclica. Sin embargo, en ningún caso nos parece pertinente relacionar la risa del *Quijote* con una lectura exclusivamente de entretenimiento, minimizando con ello los juegos creativos de la obra y reduciendo su objeto estético al de una simple carcajada hedónica.

Por lo tanto, los tipos de risa que pueden vincularse en conjunto al régimen diurno de acuerdo con los presupuestos que hemos desarrollado hasta aquí –por cuanto hay en esta clase de comicidad la búsqueda de una división o conquista frente al otro–, no pueden ser asociados a la risa intencional del *Quijote*, aunque sí a la postura de algunos personajes de la historia. Ahora bien, la comicidad de nuestra novela tampoco puede ser relacionada con el humor del realismo burgués, pues este tipo de hilaridad pertenece también al ámbito de la seriedad áulica. En el fondo, la risa del realismo –considérense también sus variantes románticas, naturalistas y expresionistas– es el reflejo de una ironía nostálgica. Valga decir que es justamente esta forma de hilaridad la que ha primado dentro de la interpretación romántica del *Quijote*, hasta el punto de que autores como Dostoyevski llegaron a decir del libro de Cervantes que en este se expresaba “la risa más triste del mundo”.

A tenor de los presupuestos planteados hasta ahora, cabe decir que el *Quijote*, en efecto, tiene la virtud de hacer de la risa el instrumento primordial para explorar los distintos matices de

---

16 G. Torrente Ballester, *op. cit.*, p. 46.

la experiencia humana y los mecanismos que producen en el hombre la hilaridad como resultado de la confrontación entre el ideal y la vida. La modernidad de esta novela, desde luego, no reside solo en el hecho de ser una obra cómica, sino en que la risa se convierte en el principal juego de la mirada cervantina de cara a la transformación axiológica de los símbolos humanos. En este sentido, la risa funciona como catalizador de una actitud frente al mundo mediante la cual se neutralizan las prerrogativas sociales impuestas por la historia humana a expensas de la literatura que podemos considerar diurna. Pero, al mismo tiempo, se trata de una comicidad que huye el catastrofismo trágico del sentimiento romántico, eludiendo el sentido del absurdo cruel, o del tremendismo –tal como se refleja en la interpretación que del *Quijote* hizo Camilo J. Cela para el cine–, que forman justamente la visión nocturna seria de la literatura, y de eso que Anthony Close ha llamado concepción romántica del *Quijote*. Por el contrario, tal como intentamos probar en lo que sigue, en la risa cervantina el drama individual queda restituido en función del tiempo progresivo y regenerativo de la narración, y a través del concurso dialógico sobre el que gira el entramado actancial y evenemencial de la historia.

En estos términos, puede decirse que el *Quijote* es decididamente una novela de síntesis por su carácter progresivo y por ver en el paso del tiempo algo positivo, pues este supone la confrontación de los contrarios, de donde resulta un espíritu regenerado. De este modo, el *Quijote* va más allá del patetismo épico y la ejemplaridad didactizante de la literatura diurna de su tiempo; pero, a la vez, supera la mirada nocturna seria del realismo de costumbres, el criticismo positivista y el naturalismo expresionista, que más tarde deformarían la propia concepción novelística de Cervantes.

Lo anterior nos da la pauta para decir que el *Quijote* se inscribe globalmente, por su funcionamiento estructural imaginario, dentro del régimen cíclico que propone el antropólogo Gilbert

Durand, toda vez que los resortes que animan la narración tienden a desarrollar modernamente los elementos más característicos de la Tradición y el pensamiento auroral, tales son el carácter cíclico, la hibridez genérica (tonos de seriedad y risa entremezclados), la verdad emanada del sentido común, y la inconclusividad en la que hemos insistido.<sup>17</sup> Pero, al mismo tiempo, el *Quijote* responde a la imaginación cíclica por crear una visión dialógica, una perspectiva de encuentro no solo entre las distintas tradiciones literarias (la culta y la popular), sino también por hacer de este encuentro una reflexión crítica. Ahora, agreguemos un dato más: dicha reflexión opera principalmente a través de diferentes procedimientos humorísticos a partir de la subversión de los símbolos de la literatura de la seriedad, tanto diurna como nocturna. En otras palabras, nos parece que el humor cervantino reside en la representación lúdica de un conjunto de valores en los que el hombre dejó y ha dejado de creer en el marco de una crisis espiritual propagada desde el Barroco hasta nuestros días. Si, por el contrario, nuestro criterio de interpretación se sujetara al canon de una risa diurna, nuestra lectura no podría separar en don Quijote al loco del cuerdo, al hombre enajenado del humanista, al ser que sale en busca de nombre y fama del que encuentra el sentido de la dignidad; ni mucho menos comprenderíamos al ca-

---

<sup>17</sup> Los símbolos *copulativos*, asociados al carácter circular de la luna y a las cosechas estacionales, transforman el tiempo lineal en un tiempo circular, insistiendo en el ciclo de la muerte y la resurrección, de manera que todo lo que termina vuelve a tener lugar; por tanto en este régimen se contemplan dos esquemas centrales: el *cíclico* y el de *progreso*. Así, aunque un año acabe vendrá otro año después, y aunque el hombre muera sus hijos perpetuarán su estirpe en la tierra. De la misma forma, los ritos iniciáticos se relacionan con la muerte simbólica del iniciado y con su posterior resurrección, y los sacrificios humanos ofrecen la muerte a la divinidad a cambio de que favorezca el desarrollo posterior de las cosechas. Y los símbolos del *progreso*, asociados a los utensilios rítmicos que hacen progresar al hombre y al carácter rítmico de la sexualidad, ignoran lo que el paso del tiempo conlleva de negativo, y tratan de resaltar los aspectos positivos del paso del tiempo (como la adquisición de experiencia o la acumulación de riquezas). Vid. G. Durand, *op. cit.*, pp. 288-363.

ballero que busca trascender como individuo y se da cuenta que su drama personal es la historia de una colectividad anónima. Es este don Quijote, símbolo complejo, icono de la subversión de un mundo al que se le ha olvidado la facultad de reírse de sí mismo, el que nos interesa descubrir a través del humor compartido, para decirlo con Torrente Ballester.

En consecuencia, creemos que la mirada cervantina consiste justamente en permitir involucrarnos —a nosotros los lectores— en el proceso de la reflexión autocrítica de la literatura, que es, en esencia, lo que define y distingue a la novela moderna. El realismo de la novela comprende por tanto la interacción de las inteligencias del círculo comunicativo, esto es, emisor y receptor, dando la sensación de que el presente narrativo se hace extensible al acto de la lectura. De ahí que la risa del *Quijote* sea una risa que supone la complicidad del escritor y sus lectores.

Sin embargo, la parodización del mundo maravilloso de la literatura a que da lugar la obra maestra de Cervantes, no nos obliga a tener presentes los modelos textuales ironizados para entender la naturaleza de su risa, sino más bien exige del lector una identificación de los símbolos que han dado lugar a tales textos y que la narración subvierte. Por lo tanto, la risa de la novela no es la que surge solo del equívoco, el golpe o la caída violenta del protagonista por contravenir las acciones específicas que están consignadas en la literatura heroica, sino que es una risa inteligente que emana de la comparación simbólica de los valores que representan esos mundos fabulosos frente a la vida de los hombres de carne y hueso; hombres, valga decirlo, que han tomado conciencia del tiempo y de su lugar en la Historia. Esa es la risa del *Quijote* y esa es la risa de la novela que inaugura Cervantes por medio de la subversión simbólica. Ahora nos toca analizar los procedimientos a través de los cuales el escritor alcaíno produce esta que hemos venido llamando risa compartida.

## 2. EL HUMOR Y EL DISCURSO IRÓNICO EN EL *QUIJOTE*

Cuando hablamos de la ironía cervantina, queremos referirnos a un fenómeno comunicativo por medio del cual este autor logra poner en tensión una serie de valores simbólicos. Sin embargo, la ironía, como procedimiento de la subversión imaginaria del *Quijote*, requiere ser descrita en sus distintas formas para asimilar los juegos a que es instado el lector dentro del discurso novelístico. Para comprender este efecto, partimos de la definición que Graciela Reyes ofrece sobre la ironía al señalar que todo discurso irónico supone un tipo de enunciación polifónica. En este tipo de discurso, “el locutor no asume totalmente su enunciado, sino que lo atribuye a otro, es decir, lo cita como enunciado de otro”.<sup>18</sup> El efecto del discurso irónico, en consecuencia, es la configuración de dos significados, o incluso, de tres, que coexisten en diferentes niveles de la comunicación, lo que crea una caja de resonancia, o disonancia, según sea la manera como se interpongan dichos significados entre sí. Esto quiere decir que el valor de cada significado puede ser chocante recíprocamente con los otros una vez que se logran identificar las visiones del mundo e ideologías a las que pertenece cada uno.

En conformidad con Reyes, toda ironía conlleva una “implicatura” (*implicature*), es decir que el discurso, más allá del significado literal, entraña uno o varios significados latentes u oblicuos. La enunciación irónica, por otro lado, no debe entenderse como se define tradicionalmente, es decir, como un tropo literario que consiste en negar lo mismo que se afirma. En el caso del discurso irónico, hay un tipo de comunicación que rebasa la intención de decir verdad o mentira, pues lo importante aquí es más bien yuxtaponer un enunciado, o enunciados, que formalmente no han sido expresados, pero que por el contexto quedan evocados

---

18 Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Gredos, Madrid, 1984 [col. Biblioteca Románica, Estudios y Tratados, 340]. p. 154.

o inferidos. Así, la ironía nos permite vislumbrar las verdaderas intenciones comunicativas subyacentes al enunciado literal o ingenuo, tal como lo denomina Reyes.

Un aspecto importante dentro del estudio de esta autora para el propósito de nuestro trabajo es cuando distingue dos tipos de ironía: la *ironía de poder* y la *ironía de juego*, con lo cual considera que el discurso irónico puede tener el objeto de persuadirnos sobre ideas, pensamientos y valores, pero también puede pretender únicamente la complicidad del juego, sobreentendiendo que el emisor y el receptor comparten de antemano una ideología o visión de la vida.<sup>19</sup> En el primer caso, hay implícita una imposición sobre un punto de vista, el cual se ejerce suponiendo que se comparte una misma opinión, aunque esta suposición sea arbitraria. Un ejemplo al respecto es cuando una persona con cierto poder se dirige a alguien que considera inferior para reprobar su forma de vestir: “¡Mira, qué bonitos zapatos!”. Por ende, la “ironía de poder” que señala Reyes podemos identificarla con el régimen diurno en tanto que en este tipo de mensaje se connota un sentido de superioridad y de violencia comunicativa frente al otro.

Por lo que hace a la ironía de juego, Reyes apunta que en este caso la enunciación irónica surge de un acuerdo implícito a partir de una situación común, cuyos efectos comparten los sujetos de la comunicación en un plano de igualdad. Un ejemplo a propósito es cuando alguien comenta a sus compañeros, después de escuchar las noticias donde se habla solo de guerra, calentamiento global y narcotráfico, lo siguiente: “Vivimos en el mejor de los mundos posibles”.<sup>20</sup> De acuerdo con Reyes, este tipo de discurso irónico crea un locutor fingido, el cual se yuxtapone al locutor real, lo cual provoca a su vez que los receptores del mensaje se desdoblén virtualmente en estas dos posibilidades, situación que los lleva a captar el sentido directo e indirecto del mensaje. Por medio de

---

19 *Ibíd.*, pp. 156-157.

20 *Ibíd.*, p. 158.

este procedimiento, el locutor irónico puede responsabilizarse o no de su enunciado pues, literalmente, él no ha hecho ninguna afirmación categórica. Lo importante en este ejemplo es que la ironía busca una complicidad con los receptores del mensaje, pero a su vez los insta a participar en ella, lo que produce un círculo comunicativo de gran alcance, toda vez que el mensaje no solo quiere imponer un punto de vista, sino connotar una idea que pueda resultar estimulante al pensamiento y a la voluntad del público, lo que explica que podamos vincular la ironía de juego con la imaginación cíclica durandiana pues, en este caso, el propósito del discurso no se da en un plano vertical, sino en uno de intercambio igualitario –que podríamos llamar cómplice– entre los sujetos de la comunicación. El efecto de esta clase de ironía puede ir más allá aun cuando los participantes de la enunciación irónica tienen en cuenta el contexto original en que surge la frase. En el ejemplo ofrecido, “el mejor de los mundos posibles”, se refiere desde luego a una frase de Wilhelm Leibniz expresado en un contexto distinto, pues como sabemos, el filósofo de la Ilustración se refería al sentido teleológico de la vida humana, y no a un programa de noticias. Por eso, habría que añadir que este tipo de ironía solo se cumple en la medida en que el receptor entiende el sentido oblicuo del mensaje y, sobre todo, al intuir o conocer la *referencia* total a que alude el mismo.

Aun cuando Reyes solo se ocupa de estas dos formas de ironía, nos parece que podemos agregar una tercera variante, la cual correspondería a la *ironía nocturna*. De hecho, es justamente este tipo de ironía la que ha predominado dentro de la concepción romántica del *Quijote*, al interpretarse las acciones y pensamientos de la obra desde una visión melancólica y nostálgica frente al recuerdo de un paraíso perdido. Valga recordar que la ironía de que trata Northrop Frye en su *Anatomía de la crítica* se refiere justamente a esta tonalidad nocturna, en tanto que en esta se manifiesta un sentimiento de soledad y confrontación entre el individuo y su

sociedad, lo que redundaba en un aislamiento evasivo del héroe, semejante al refugio que busca el niño en la oscuridad maternal;<sup>21</sup> en este caso, los personajes se autoconfinan al encierro, pues sus ideales o sentimientos no pueden ser ya entendidos por el mundo. Pero la locura de don Quijote es una locura literaria, como dice Bloom, y por tanto no ha de ser tomada en cuenta en forma radical. En este entendido, *Nuestra señora de París*, *Frankenstein*, *Drácula* o *La metamorfosis* son ejemplos de una visión irónica nocturna, pero no el *Quijote*. Nos parece que el discurso cervantino en modo alguno puede ser relacionado con esta clase de ironía, pues en este caso los procedimientos lúdicos de la novela no tendrían sentido, ni tampoco tendría un significado funcional el que don Quijote saliera a una aventura huyendo así de su casa protectora; aventura en la que, aun cuando pudiéramos admitir su derrota final, el mensaje último de la novela no es el de un fracaso, sino el de una revelación, una reflexión sobre nuestra propia conciencia del ideal y de la vida, así como sobre nuestro sentido de la grandeza de cara a la realidad contundente en el ámbito de lo cotidiano. Tal cosmovisión no conduce necesariamente a una ruptura entre el individuo y el mundo, por el contrario, revela la voluntad de un diálogo productivo entre puntos de vista e intereses distintos respecto a la vida humana, a sus valores y a los símbolos con que las sociedades a través del tiempo han representado su experiencia común. De hecho, el *Quijote* sale al mundo a dialogar con los hombres de carne y hueso; enfrenta por tanto no una violencia guerrera del modo heroico, sino una suerte de violencia de la vida cotidiana, pues nuestro personaje tiene que lidiar con comerciantes apresurados, villanos ricos que golpean a sus criados, galeotes que apedrean a don Quijote en lugar de agradecer que los haya liberado.

Al abrigo de tales presupuestos, podemos afirmar que la enunciación irónica que prevalece en el *Quijote* se relaciona por

---

21 Northrop Frye, *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos* [1957] (trad. Edison Simons). Monte Ávila, Caracas, 2ª ed., 1991.

ende con el régimen cíclico, para volver a Durand, por cuanto se suscita en la narración la confluencia dialógica –círculo comunicativo– de conciencias igualitarias, así en el nivel mítico de la obra –personajes principales y mundo representado–, como en el nivel ético –escritor y público–, expresando con ello la *dianoia* o pensamiento final de la obra; desde luego, sobre la base de una ironía compartida o de juego.

Queda claro, entonces, que, al igual que la risa, el discurso irónico puede pertenecer a diferentes regímenes imaginarios. Lo que es importante destacar ahora es que el discurso irónico es un tipo de enunciación polifónica que nos lleva a bucear en el significado de lo dicho más allá de su literalidad.

El último aspecto que nos interesa destacar de la investigación de Reyes se refiere al modo como el locutor irónico usa la lengua y hace mención de ella. En efecto, el ironista no solo comunica emociones, ideas y sentimientos directamente, sino que, en esencia, lo que hace es *citar contenidos verbales* –con lo cual supone que el receptor está al tanto de ellos–, sobre los que manifiesta en forma simulada sus verdaderos pensamientos y opiniones. Dicho de otra manera, la enunciación irónica se produce a partir de un discurso original que es llevado a un contexto diferente, por lo que se pone al servicio de un propósito comunicativo distinto. Es así como la ironía entraña el fenómeno de la intertextualidad.

Siguiendo los criterios antedichos, habría que preguntarse cuáles son los discursos originales que no solo los personajes, sino la narración misma del *Quijote* ironiza para distinguir, en principio, la naturaleza de la enunciación irónica en cuestión, y si esta a su vez es ironizada por una enunciación mayor. Este planteamiento nos conduce a imaginarnos el discurso cervantino nuevamente como una espiral, cuyas ondas expansivas representarían los diferentes niveles comunicativos a que da lugar la obra. He aquí la relación orgánica entre la representación del tiempo, el espacio y la imagen

ideológico-afectiva de la narración, y por la cual hemos subrayado el carácter cíclico de la ironía cervantina.

El horizonte del humor en el *Quijote*, en consecuencia, se extiende no solo a los diferentes géneros a que da lugar la risa –la ironía, la parodia, la burla, el juego, etcétera–, sino que también toma en cuenta quién es el que ríe y cuál es el ámbito imaginario que produce su risa, con lo cual nos parece importante no solo diferenciar los niveles de la comunicación como parte de la enunciación irónica, sino identificar en cada uno de estos niveles su raíz imaginaria, es decir, el universo simbólico que la origina, para entender, finalmente, el tipo de imaginación irónica que logra imponerse en el discurso.

En efecto, don Quijote y Sancho simbolizan cada uno un régimen imaginario distinto, de cuya dialéctica surge el sentido final de la narración. Ahora deseamos proponer que la risa en cada caso contribuye a intensificar el carácter de los personajes, así como su origen simbólico-imaginario; sin embargo, veremos que es la risa de la narración la que finalmente rige el modo de ser de la obra en su conjunto, y, por tanto, descubre para el lector la verdadera naturaleza cómica del libro.

En este supuesto, podemos afirmar que la risa de don Quijote es una risa diurna, lo cual da lugar a un tipo de enunciación irónica que también se relaciona estructuralmente con su índole ascensional y jerarquizante. Asimismo, puede señalarse que la risa de Sancho es nocturna, por lo que su elocución conlleva una ironía de carácter telúrico y digestivo. Por último, cabe decir que en un nivel mayor de la comunicación narrativa emana una risa compartida, fruto del intercambio de la mirada de los personajes, así como del acercamiento afectivo del narrador hacia estos, no obstante que, por lo general, suela distanciarse ideológicamente de ellos. La llamamos, insistimos, risa compartida, por el juego y la complicidad que sugiere la postura del narrador-eje frente al lector, al hacerlo participar dentro de la inteligencia de la novela.

Para demostrar lo anterior, analizaremos un fragmento del *Quijote* concerniente al episodio de los batanes (I, 20).<sup>22</sup> En esta aventura, como sabemos, nuestros personajes son sorprendidos por el estrepitoso sonido que proviene misteriosamente de la espesura del bosque; el ambiente de suspenso se incrementa por el hecho de que los ha alcanzado la oscuridad y desconocen el lugar adonde han ido a parar. La osadía de don Quijote lo lleva a querer enfrentar el peligro, a pesar de que su amedrentado escudero le ruega que desista. Frente a la imposibilidad de emprender su camino –dado que Sancho ha atado las patas de Rocinante para impedir su movimiento–, don Quijote finalmente hace caso de las súplicas del labrador: “Pues así es, Sancho, que Rocinante no puede moverse, yo soy contento de esperar a que ría el alba, aunque yo lllore lo que ella tardare en venir” (I, 20, p. 266). Como puede observarse, la actitud hasta este momento de don Quijote es de superioridad frente a Sancho, de ahí que diga que llorará –aunque antes había mencionado que estaba contento– hasta que salga el sol. Es sintomático que el personaje emplee el verbo reír para referirse al amanecer, pues en realidad el que está riéndose es él mismo, sobre todo por el hecho de ver el miedo de su escudero. Podemos afirmar que su discurso obedece a una postura irónica diurna en razón de que el personaje se imagina en un mundo fantástico que no puede entender su humilde compañero; por lo tanto, don Quijote ve la oportunidad de hacer ostensible su espíritu heroico. Sin embargo, la enunciación irónica de don Quijote es neutralizada inmediatamente por otra ironía, esta a cargo del escudero, quien contesta a su amo: “No hay que llorar –respondió Sancho–, que yo entretendré a vuestra merced contando cuentos desde aquí al día” (I, 20, p. 266). En verdad, el lector sabe –así como lo sabe el propio Sancho– que esto es una mentira, pues él no sabe contar historias. Nuevamente

---

22 En adelante se cita por la siguiente edición: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (ed. Florencio Sevilla Arroyo; intr. Antonio Rey Hazas). Alianza, Madrid 1998, 2 vols.

aquí se superponen dos significados: uno literal o fingido, y otro sugerido o real. Como vemos, aquí la ironía de Sancho es nocturna, en tanto que se vale de un ardid –llevado por su instinto de conservación– para distraer a su amo, pues Sancho en realidad está muerto de miedo. Esta confrontación de discursos irónicos se intensifica a nivel de la narración al converger los hechos fabulosos que imagina don Quijote con la escena coprológica que protagoniza Sancho al defecar al lado de su amo. En consecuencia, la solemnidad del ideal diurno de don Quijote se viene abajo ante la realidad terrenal del escudero. Sin embargo, a la mañana siguiente, una vez que la claridad del día reanima el espíritu justiciero de don Quijote, este se encamina otra vez a enfrentar al supuesto gigante, por lo que Sancho rompe a llorar. Pero la sorpresa es que no hay ningún gigante, sino que el ruido es producto del choque de seis mazos de batán contra el agua. Al ser descubierta la verdadera razón del estruendo, don Quijote se muestra avergonzado frente a Sancho, mientras que este contiene una carcajada. Sin embargo, al no poder resistir más, Sancho contagia al propio don Quijote y terminan riéndose ambos de la situación, hasta el momento en que el hidalgo advierte un tono de burla en la incesante y cada vez más escandalosa risa de Sancho, por lo cual aquel deja de reír para reprender a su compañero. En su intervención, don Quijote hace ver a Sancho la diferencia de sus estirpes, con lo cual no solo establece una diferencia social entre los dos, sino que, en otro nivel de la comunicación, el lector advierte dónde se origina la risa de cada uno:

–Pues, porque os burláis, no me burlo yo –respondió don Quijote–. Venid acá, señor alegre. ¿Paréceos a vos que, si como estos fueron mazos de batán, fueran otra peligrosa aventura, no había yo mostrado el ánimo que convenía para emprendella y acaballa? ¿Estoy yo obligado, a dicha, siendo, como soy, caballero, a conocer y distinguir los sones y saber cuáles son de batán o no? Y más, que podría

ser, como es verdad, que no los he visto en mi vida, como vos los habréis visto, como villano ruin que sois, criado y nacido entre ellos (I, 20, p. 277).

En pocas palabras, puede decirse que la risa de cada personaje tiene por objeto neutralizar la del otro. Don Quijote ríe como corresponde a su imaginación diurna, de manera que a través de esta expresa un sentimiento de superioridad ante su escudero, a quien considera miedoso y ruin. Por otro lado, Sancho se ríe desde una actitud nocturna, pues su risa de algún modo es la liberación de un gesto de tensión; en esencia, su risa obedece a una compensación por la angustia acumulada –tal como sugiere la tesis freudiana del instinto de placer–, pero también es el fruto de una maliciosa burla carnavalesca, al comprobar que los héroes como su amo también pueden equivocarse y ser ridículos. A su vez, y por encima de ambos tipos de risa, emerge sin embargo el humorismo de la narración, desde el cual el narrador-eje contempla a sus propias criaturas, creando entre él y el lector una risa cómplice. De esta forma, pueden desdoblarse los significados de la risa irónica del texto en tres niveles fundamentales: en el primero, don Quijote emplea la risa como mecanismo de sujeción; en el segundo, Sancho apela a la ironía como medio de defensa; y en el tercero, el narrador, guardando la distancia apropiada, evoca a través de los hechos narrados su propio punto de vista, el mismo que intenta compartir con el lector, con lo cual el humor cervantino trasciende la pura carcajada fortuita de sus personajes para llevarlo a un ámbito mayor. Así, creemos que, en el fondo, la comicidad de Cervantes sirve a un cometido más trascendental, al someter el discurso literario al examen de la vida, al del presente emocional entre la narración y el lector, el cual surge concomitantemente al tiempo del relato.

Es decir, que el tiempo que connota la novela cervantina es el tiempo humano, tiempo en el que el hombre vive y puede juzgar –desde la experiencia común– la verdad y la mentira de la fabu-

lación literaria. Sin embargo, consideramos que, desde el punto de vista afectivo, el narrador no intenta pisotear la imagen de sus personajes haciendo de ellos simples bufones; por el contrario, pensamos que Cervantes nos los presenta de manera simpática, es decir, que nos acerca a ellos porque en el fondo nos representan a nosotros mismos en situaciones semejantes. Dicho de otra forma, nosotros no reímos por las mismas razones de los personajes –aunque ya hemos visto que una parte de la crítica académica sí lo hace–. La risa que emana al final de la narración no es ni la risa jerárquica de don Quijote ni la risa liberadora de Sancho –pues, en realidad, nosotros no tenemos el miedo que tiene el escudero–, sino una risa compartida, fruto de la ironía de juego a que insta el relato.

Como vemos, el fragmento analizado nos invita a reflexionar acerca de la complejidad del humorismo del *Quijote*. Si bien es cierto que podemos encontrar a través de la obra diferentes tipos de risa, es necesario antes ubicar la situación comunicativa y narrativa global para inferir el significado mayor del efecto cómico del libro, y, por tanto, de la mirada ideológico-afectiva de la narración. No nos parece acertado, en consecuencia, aseverar que el *Quijote* es simplemente un libro de burlas, pues aunque nuestros personajes sean en cierta forma el blanco de bromas y engaños, habría que preguntarse si la risa de los personajes que zahiere a don Quijote y a Sancho es la misma risa que emana al final de la propia narración.

### 3. LA ESTRUCTURA CÍCLICA DEL VIAJE INICIÁTICO Y LA PARODIA DE LOS SÍMBOLOS DIURNOS

Una vez que hemos tratado de interpretar el tipo de enunciación irónica que prevalece en la narración como instrumento de la imagen ideológico-afectiva del mundo representado en la novela, conviene, ahora sí, focalizar nuestra atención en el modo como esta

ironía de juego, o ironía compartida, no solo conlleva una parodia del discurso, sino, particularmente, una subversión de los símbolos imaginarios que producen los contenidos novelescos a que dan lugar tales discursos. Para este propósito, analizaremos en esta oportunidad la transgresión irónica de los símbolos diurnos; dejaremos para un trabajo posterior la parodia de los símbolos nocturnos.

Uno de los aspectos que en primer lugar llama la atención a leer el *Quijote* es la subversión cronotópica, pues la historia del hidalgo y su escudero corresponde solo en principio a la cronotopía clásica de camino o de viaje que describe Bajtin, según la cual el tiempo y el espacio son resueltos por medio de un *hiato espacio-temporal*.<sup>23</sup> Esto significa que, aunque el héroe cabalga y vuela por lugares magnificados e inéditos, extensiones y lugares distantes, el espacio transitado se ve disminuido por la magia del espíritu expansivo del personaje, principio dominante dentro de la imaginación diurna. Así también, uno de los aspectos más destacados de estas narraciones se da con relación al tiempo, pues, como dice el teórico ruso, hay un enlace ucrónico entre los dos momentos fundamentales del tiempo biográfico de los protagonistas, por lo cual los personajes vuelven jóvenes a sus lugares de origen, sin que su fuerza física ni su voluntad moral hayan menguado. Lo interesante en la cronotopía clásica de camino es que el tiempo parece sometido a las pasiones de los personajes y a su voluntad amorosa inicial, de modo que el mundo al que ellos regresan lo encuentran prácticamente igual que cuando lo dejaron. Por lo tanto, este cronotopo dimensiona una realidad en que las leyes y las normas que rigen las sociedades permanecen invariables, y, por consiguiente, los seres que habitan ese mundo tampoco sufren alteraciones sustanciales ni en su estado físico ni en su condición moral. Este cronotopo centra su visión, pues, en un mundo estable y duradero.

---

23 Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela* [1975] (trad. Helena Kriúkova y Vicente Cascarra), Madrid, Taurus, 1989, p. 242.

Pero en el *Quijote* de Cervantes se da el caso de un hombre anciano en quien ostensiblemente se muestran el paso del tiempo, su decrepitud y cansancio. Hemos dicho antes que nuestro personaje emprende su aventura no solo en un lugar ordinario y circunscrito de La Mancha, sino que, además, a lo largo de una jornada no logra alejarse sino unas cuantas leguas de su aldea hasta encontrarse con una vulgar posada. Del mismo modo, hemos visto cómo el paso del tiempo sí deteriora la condición del personaje, pues lo primero que se hace ver tras la inútil travesía es su cansancio y su estado famélico.

Otro aspecto que conviene considerar es que don Quijote, a diferencia de lo que ocurre en las novelas del género de viaje, no sale en busca de una restitución o a la reconquista de algo perdido —al menos que se muestre explícitamente—, pues, en su caso, no hay en realidad una dama a quien deba rescatar o por la cual deba volver, ni, menos aún, un reino que conquistar. En este sentido, es marcadamente humorístico que, ante tal ausencia, don Quijote se invente un amor, pero véase que no es una dama cualquiera, sino una vecina del lugar con quien por cierto nunca ha tenido trato. Por tanto, el regreso de nuestro héroe es un retorno sin espera y una lucha sin nombre, aunque él se afane en destacar la importancia de su dama: “Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (I, 1, p. 51).

Por lo tanto, el viaje iniciático del héroe ascensional se convierte en el *Quijote* en una odisea imaginativa en la que el personaje no consigue ciertamente sus propósitos heroicos, pero sí somete, sin embargo, a examen cada uno de los valores simbólicos de ese mundo colosal que lo han inspirado. Por encima de la concepción uraniana del héroe, surge una imaginación subverti-

da, mediante la cual cada elemento del universo fabuloso de la historia (sea humano, mineral, vegetal o animal) se transforma al ser situado en el dominio analógico de la experiencia humana. Asimismo, es de considerar que, si bien es un viaje errático el de don Quijote y su escudero en términos estrictos de la historia, no lo es en su connotación simbólica, pues alude a un viaje mayor que es la travesía por el ser de la literatura.

La sintaxis imaginaria sobre la que Cervantes construye este inusitado vagabundeo es justamente la del círculo, transitando de una región imaginaria a otra, pero sin quedarse atrapado en ninguna de ellas, lo cual justifica la aventura de los personajes, como la que correspondería a las pruebas del héroe. En el nivel de la fábula, es cierto que don Quijote no consigue sus metas extraordinarias, ni su escudero se hace con la ínsula, pero eso es lo de menos. Nuestros protagonistas son capaces de sumergirse en el fondo de distintos símbolos uranianos y nocturnos –aludiendo al encastre de Jonás– y regresar al mundo efectivo de una aldea ordinaria, justificando así el devenir del tiempo, su cumplimiento cíclico y regenerativo. Tanto es así, que el hidalgo y el escudero encontrarán en su propia biografía –piénsese en la tercera salida– otro motivo literario que los inste a salir al encuentro de sí mismos.

Pero es el momento de analizar el modo como en nuestra novela los símbolos del día y la noche son subvertidos simbólicamente.

Para empezar, nos damos cuenta desde las primeras líneas de la novela de que nada hay en la verdadera condición de don Quijote que indique que estemos ante un ser extraordinario, como sería la idea que nos sugieren las figuras de Tirante el Blanco<sup>24</sup> o el Amadís del Gaula,<sup>25</sup> quienes son los modelos que inspiran a don Quijote a salir a la aventura. Pero ellos, como héroes solares, pertenecen

---

24 Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, *Tirante el Blanco* (ed. Martín de Riquer). Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

25 Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula* (ed. Juan Manuel Cacho Bleca). Cátedra, Madrid, 1996.

al mundo maravilloso de lo divino y lo descomunal, y don Quijote no. Es, pues, palmaria la intención del autor desde el comienzo de su historia de contraponer el mundo idealizante del personaje a la realidad específica que sucede en una pobre y olvidada aldea manchega. Así también, la corpulencia y juventud de los héroes diurnos va a contraluz de la delgadez y decrepitud de don Quijote; el lugar desde donde emprende su trasiego es un lugar innominado de La Mancha que el autor ni siquiera se interesa en recordar; los hermosos prados y los edénicos paisajes del *locus amoenus* romancescos son reemplazados por llanuras extensas y montes pedregosos que se abren a despecho de la colosal empresa de don Quijote, así como el calor y la sequía de la región no ayudan en nada a la ensoñación libresca del hidalgo.

Frente a la posibilidad de combatir gigantes y endriagos como monstruos colosales de la muerte, tal como correspondería al héroe uranio, don Quijote se topa solo con arrieros, villanos que golpean a sus criados, criminales y pícaros que persigue la justicia, comerciantes irritables y personajes impasibles frente a las emociones fantásticas de nuestro personaje.

Dentro del mundo animal representado, no hay lugar aquí para imaginarse briosos corceles, cisnes engalanados en su blancura ni águilas monumentales, a cuyo fin don Quijote dedica sus expectativas gloriosas. En su lugar, entra en escena un caballo desnutrido y cansado que ha de conducir a don Quijote parsimoniosamente por caminos vecinales y áridas llanuras. Nada hay en el descompuesto Rocinante del Bucéfalo ni de Babieca, símbolos de la velocidad reductora del tiempo, sino solo el lerdo andar de un jamelgo doméstico y viejo. A su manera, Sancho acompaña también a su amo montado en un jumento, símbolo de la inacción y la abulia.

En la famosa escena de los rebaños (I, 18), don Quijote da rienda suelta a su imaginación diurna haciendo de cronista de una gesta heroica en la que piensa tomar parte. Pero detrás de la polvareda que se levanta ante la vista del frustrado caballero y su asistente, solo hay

en realidad un rebaño de ovejas y carneros (símbolos de la pasividad y gregarismo), a los que don Quijote no obstante confunde con dos ejércitos en contienda, trayendo a colación las heroicas gestas que tienen lugar en la *Eneida* y la *Odisea*, como ya se ha ocupado el filólogo Arturo Marasso de esclarecer.<sup>26</sup> En resumen, el entusiasmo del hidalgo por combatir dragones se ve limitado una y otra vez, en el ámbito animal, a la presencia de diferentes ganados domésticos, de modo que solo ovejas y carneros, cerdos y mulas forman en realidad los ejércitos de la imaginación quijotesca.

Ahora bien, si los elementos del contenido argumental son objeto de la parodia cervantina, más interesante resulta la transgresión que se hace de los símbolos de este mundo representado. Así es como todos los símbolos del régimen diurno –sean aquellos que pertenecen de acuerdo con Durand a “Los rostros del tiempo”, o bien, a “El cetro y la espada”– se ven subvertidos irónicamente. Tales son, por ejemplo, la mujer fatal, la espada, la lanza, la armadura, la visión, la luz, el día, el color dorado y la aurora. Tratemos de analizar cada uno de ellos.

Entre los símbolos pertenecientes a “Los rostros del tiempo”, destaca el de la mujer seductora, la cual se presenta como el símbolo de la carne y la caída. La sirena, la mujer fatal, representan de alguna manera la belleza efímera que intenta desviar e interrumpir las metas trascendentales del héroe, aunque este, gracias a su fuerza interior, tendrá la capacidad de superar tales tentaciones. Así, Ulises logra escapar de los brazos de Circe, Reinaldo de los encantos de Armida en las islas Afortunadas, y Buda repudia las caricias de las hijas de Kama-Mara. Pero a don Quijote no lo intenta seducir nadie, ni siquiera la rolliza Maritornes, a quien aquél confunde con una hermosa princesa en ocasión de su visita a la venta de Juan Palomeque. Bien se sabe que Maritornes no es ninguna princesa, menos aún por el hecho de dedicarse a la prostitución, pues amén

---

26 Arturo Marasso, *Cervantes: la invención del “Quijote”*, Buenos Aires, Librería Hachete, 1954.

de servir en los quehaceres de la posada, yace con los huéspedes según es requerida. A este fin, un arriero de Arévalo pide sus servicios, pero su camastro se encuentra vecino al de don Quijote y al de Sancho, de modo que, cuando ella lo busca en medio de la oscuridad, la reciben los brazos de don Quijote, quien en su delirio imagina estar en un castillo a la espera de una hermosa doncella, tal como sucede en el *Amadís de Gaula* cuando Helisena se introduce en el aposento del rey Perión para seducirlo. El discurso irónico, montado sobre el texto original del *Amadís*, alcanza su mayor intensidad cuando el narrador compara la imaginación del personaje con la realidad del hecho:

Tentóle luego la camisa, y, aunque ella era de harpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio, pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol escurecía. Y el aliento, que, sin duda alguna, olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el mal ferido caballero, vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto, ni el aliento ni otras cosas que traía en sí la buena doncella, no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero; antes, le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura (I, 16, pp. 216-217).

Puede notarse cómo el texto hace hincapié en que la fealdad de la asturiana solo podría ser apreciada por un arriero. Y no es otro

el caso, pues el huésped que espera a Maritornes al ver la escena en cuestión se lanza a la cama de don Quijote a reponer con los puños lo que no había podido entender con sus oídos, de manera que la majestad heroica de la espada –símbolo diairético por excelencia– es reemplazada por las manos francas del huésped enfebrecido por los celos. El hecho es que no solo el hidalgo vuelve a ser víctima de sus arrebatos fantásticos, sino que le convida de su suerte a Sancho, pues este pasa de una pesadilla a una suerte de manotazos que circulan por toda la habitación. De esta forma, puede decirse que Maritornes se convierte en el eje de la acción subvertida de este microrrelato y subraya, a través de su condición ordinaria y vulgar, la intención paródica del texto, ya que los presupuestos axiológicos que rigen el mundo imaginario de don Quijote se vienen abajo frente a la caricaturización de la ignorancia, fealdad y rusticidad de los huéspedes de la posada.

Otros símbolos subvertidos irónicamente en el *Quijote* son los que corresponden al grupo de los que constituyen “El cetro y la espada”, cuyo valor es la preocupación de la reconquista de una potencia perdida o de un tono degradado por la caída, y, por lo tanto es misión del héroe recuperar el estado primigenio en que el mundo estaba regido por la concordia, el equilibrio y la armonía. En estos términos, puede decirse que don Quijote, asumiéndose como héroe diurno, decide armarse caballero y abandonar su aldea para enfrentar los desafíos y pruebas de valor y fuerza que su noble destino le deparan. Solo que las armas que conforman su indumentaria militar no corresponden a la majestad de su empresa, pues, por una parte, se trata de armas viejas y mohosas que pertenecieron a sus antepasados y, por otra, son piezas desiguales a las que el personaje intenta en vano hacer reparaciones y enmiendas. Cabe destacar que, dentro del ámbito militar, las armas representan la fuerza y jerarquía del héroe, por lo que resulta sintomático que nuestro personaje, en lugar de ser asistido por una espada bruñida o una brillante y colosal armadura, tenga para sí nada más que una frágil

lanza, una adarga antigua y un morrión, el cual solo le cubre media cabeza. Todo esto habla perfectamente de la degradada condición en que nuestro personaje ha decidido armarse caballero. En consecuencia, llaman la atención los detalles con los que Cervantes va connotando el estatus óptico del personaje y su contexto referencial, pues, a través de esta primera salida, no solo el aspecto de don Quijote, sino su caballo, los lugares y los personajes surgidos a su alrededor, conforman un mundo imaginario subvertido frente a la ensoñación diurna que supondría una novela de caballerías.

El ejemplo más notable de subversión del imaginario diáirético del héroe es el episodio del yelmo de Mambrino (I, 21). Después de perder su celada en la contienda con el vizcaíno, don Quijote asegura a Sancho que no tardará mucho tiempo en ganar para sí un valeroso ejemplar, digno de su nombre y fama: “Y no pienses, Sancho, que así a humo de pajas hago esto, que bien tengo a quien imitar en ello; que esto mismo pasó, al pie de la letra, sobre el yelmo de Mambrino, que tan caro le costó a Sacripante” (I, 10, pp. 144-145). La ocasión de recuperar la celada surge fortuitamente cuando nuestros personajes topan con un barbero que se había puesto su bacía en la cabeza para proteger su sombrero de la lluvia. Sin embargo, don Quijote, con su habitual manera de trastocar la realidad confunde los destellos del recipiente con su deseado yelmo de oro, lo que lo conduce a enfrentar al inofensivo transeúnte, de forma que enristra su lanza y lo hace caer a tierra; luego lo despoja de sus pertenencias y el viandante huye despavorido. Sin embargo, el discurso irónico de Sancho neutraliza la imaginación fabulosa del amo, pues, una vez que es instado por don Quijote a hacerse con las arreos del asno del barbero —que según aquél, habían sido ganados en buena lid—, el escudero desdibuja en una sola frase el símbolo heroico del hidalgo: “Por Dios, que la bacía es buena, y que vale un real de a ocho como un maravedí” (I, 21, p. 284). De esta forma, el valor positivo del símbolo beligerante es subvertido por el de una sencilla palangana donde se practican sangrados y se limpian barbas.

Otro símbolo ascensional suplantado en la novela de Cervantes es el cielo y la montaña, pues la geografía en la que don Quijote decide cumplir sus hazañas no está compuesta de cumbres luminosas ni montañas ascéticas, sino que se trata de un lugar ordinario de La Mancha –ni siquiera específicamente nombrado en la historia–, el cual está constituido por extensas y áridas llanuras, por solitarias ventas y por la Sierra Morena, escenarios de la vida cotidiana y rural.

Asimismo, es de considerar que la visión es un aspecto fundamental del héroe ascensional, pues, gracias a ella, este domina el horizonte y logra vislumbrar el peligro. Pero, en ese punto, nuestro personaje resulta fascinantemente divertido, pues él mismo se hace una visera atada con cintas verdes, pero tan mal compuesta que no solo le tapan la vista, sino que también le impiden comer y beber a satisfacción; y además no puede quitársela, pues los furiosos nudos con los que la ha atado le impiden sacar la cabeza. Su mala visión hace también que vea a un ejército en contienda en medio de la polvareda que levanta en realidad un rebaño de ovejas y carneros, lo que le trae consecuencias nefastas.

Otro de los esquemas que se ven alterados dentro del diseño estético de nuestra historia son los símbolos espectaculares, los cuales se refieren a los elementos de la luz que orientan al héroe hacia el conocimiento, alejándolo de la ignorancia y la confusión. El primero a destacar es el concerniente a la aurora, pues es costumbre que los personajes mitológicos den comienzo a sus aventuras al aparecer el día, fuente de energía y luz. A semejanza de estos, don Quijote sale de casa muy de mañana, incluso antes de que aparezca el sol. Ello lleva al hidalgo a imaginarse en un universo mitológico donde los astros, cielos y aves conviven en verdadera armonía acompañando al héroe. Léase lo que don Quijote cree que se dirá de él cuando alguien escriba su historia:

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel (I, 2, pp. 55-56).

Sin embargo, no avanza en su camino suficientemente el personaje cuando ya el sol, según se señala en la narración, empieza a penetrar incesantemente a través de su armadura, lo cual contribuye a secar más su cerebro, minar prontamente su ímpetu y enajenar su imaginación. He aquí cómo el sol, símbolo uranio de la potencia cósmica, más que sublimar la voluntad heroica del personaje, en este caso lo va minando gradualmente, pues hay que notar que don Quijote ha emprendido su inusitada aventura en plena canícula, aspecto notabilísimo, pues el tiempo simbólicamente primordial para la salida de todo héroe debería ser la primavera o el verano. Solo que el verano quijotesco tiene el inconveniente de la reciedumbre del calor y la deshidratación.

Las horas de camino bajo el sol acuchillador, sumadas a la falta de alimento y descanso, lo llevan a buscar desesperadamente un lugar donde recuperar sus fuerzas. De este modo, encuentra una venta al tiempo que oscurece, la cual confunde con un hermoso alcázar. Nuevamente, el valor espectacular de la mirada se subvierte, pues en realidad se trata de una rústica morada que se descompone entre las sombras de la noche.

Otro grupo de símbolos que se ven alterados por este proceso de subversión imaginaria son los concernientes a los ritos de puri-

ficación a través de los elementos del agua, el fuego o el aire. A este respecto, podemos observar que, una vez que don Quijote llega a la venta –y tras satisfacer su necesidad alimenticia– recuerda que ha olvidado un detalle fundamental que dicta la antigua caballería, esto es, el velar las armas antes de salir al combate (I, 2, p. 64). De esta suerte, don Quijote busca una capilla dentro de lo que él supone un castillo y pide al dueño de la venta que lo asista en el solemne ritual. Mas, por una parte, en lugar de capilla, solo hay un patio astroso, y, por otra, el ventero en realidad no es un alcalde, sino un hombre que debe cuentas a la justicia (I, 2, pp. 66-67). Al tanto de su disparatado propósito, el ventero, con el objeto de divertirse un poco, decide darle por su lado a don Quijote. Por tanto, a diferencia del sentido purificador del agua mediante el cual los héroes de los libros son bautizados, el pozo sobre el que ronda don Quijote para velar sus armas es escenario de los más divertidos momentos de la historia, pues las oraciones y genuflexiones del personaje son interrumpidas en dos ocasiones por unos arrieros que llevan a beber a sus animales, los cuales son golpeados con vehemencia por don Quijote (I, 3, pp. 69-70). Luego, cuando el ventero por fin conviene en participar del descomunal ritual, lo hace leyendo un libro de cuentas de paja y cebada al que hace pasar por uno de oraciones. De este modo, el ventero acompaña su burlesco discurso dando desconsiderados golpes a don Quijote como si se tratara de la purificación de su cuello y espalda (I, 3, p. 72).

Uno de los aspectos más interesantes es la transformación simbólica del metal, pues la utilidad de la espada como instrumento purificador y extirpador del mal, es sustituida por la materialización del dinero. Ha de considerarse que al ventero no le preocupa si sus huéspedes portan o no una espada, en tanto que sí es indispensable que lleven monedas en sus alforjas para pagar los servicios de hospedaje y alimentación. De ahí que, frente a la solicitud de don Quijote de ser acompañado en su ceremonia, el ventero le

haga ver primero la utilidad del dinero y la obligación de pagar cualquier servicio a través de este (I, 3, pp. 67-68).

El factor del dinero será en adelante un motivo significativo dentro de la historia de don Quijote, mediante el que Cervantes hará ver el conflicto esencial entre el mundo libresco de su personaje y la realidad social e histórica en que se circunscribe su malogrado trasiego. Aún más, el dinero no solo pone en discusión la utilidad del arte en el ámbito concreto de la vida, sino que es el medio para reflexionar sobre la pureza de los imaginarios clásicos y su adecuación al mundo de la vida común. Por esta misma vía, se ven enfrentadas a través del texto dos tradiciones de pensamiento y cultura. Por un lado, la llamada imaginación serificada –entiéndase sería–, conformada por un conjunto de principios y esquemas fijos legados del mundo bucólico-*virgiliano* y de la novela antigua *grecorromana*, que, de acuerdo con *Bajtín*, se reducen a la ratificación de valores estancos que permitieron en su momento la consolidación de una ideología aristocrática y, posteriormente, burguesa. Dentro de este ámbito imaginativo de naturaleza patética prevalecen la separación del bien y del mal, el triunfo del amor, la justicia restituida, así como el premio a la lealtad y al orgullo patriótico. Solo que ahora, en el dominio analógico de la experiencia, estos valores idealizantes serán ganados por medio de una modalidad que no es justamente el poder *diarético* de la espada, sino la majestad del dinero. En este sentido, don Quijote simboliza el debate de dos mundos contradictorios entre sí, pues ha de considerarse que nuestro héroe trata de propagar y mantener a toda costa una tradición aristocrática que ha sido pulverizada por la Historia, como consecuencia del desarrollo de nuevos intereses económicos fundados en la actividad industrial y ganadera, así como en el comercio y en la explotación de las colonias, provocando de esta manera el abandono de la tierra, lo que redundo en la disminución de la productividad agrícola. En consecuencia, la risa implicada que supone el enfrentamiento del hidalgo con la realidad no es

otra cosa que una metáfora de la decepción del espíritu heroico de cara a una realidad mucho más compleja y versátil.

Es de notar que, si bien la historia de don Quijote comienza con una vaga descripción del lugar de procedencia del héroe, no ocurre lo mismo con la descripción de la economía del personaje, que se describe con cierto detalle al principio:

Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino (I, 1, pp. 43-44).

Por tanto, enseguida se advierte la modesta situación económica en que vive nuestro personaje, pues, aunque la mayoría de sus rentas se gastan en el vestido y el alimento, tampoco se ven reflejadas en su aspecto físico, el cual se describe “de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro” (I, 1, p. 44).

Con todo, la nota definitiva de la mala administración de don Quijote se da a continuación, cuando el narrador se refiere a la ociosidad del personaje y al olvido en que este tiene su hacienda en favor de su afición a leer libros de caballerías. Ello lleva a don Quijote a vender incluso sus campos de cultivo con tal de adquirir más libros. Es clara, entonces, la metáfora mediante la cual el autor quiere representar la ensoñación del mundo edénico de una clase social venida a menos, cuyos principios y valores se han vuelto inoperantes frente a la exigencia del mundo material contemporáneo.

#### 4. CONCLUSIÓN

A través de este estudio se ha querido llamar la atención acerca del valor funcional del símbolo como motor constructivo de los distintos niveles de significación de la obra literaria. Muy valiosa para nuestra investigación fue integrar y adaptar las tesis de Luis Beltrán Almería, Mijail Bajtin y Gilbert Durand a propósito de las estéticas de la seriedad y la risa en la literatura occidental, como fundamento para identificar los regímenes imaginarios que sustentan la cosmovisión identitaria global del *Quijote* mediante el contenido argumental. Dicho planteamiento pone de manifiesto que el valor estético de la obra literaria reside en el vínculo solidario entre su estructura material y formal, puesto que la arquitectura imaginaria de un texto es capaz de transmitir la conciencia social de una época, porque encuentra en un determinado género literario su propia mentalidad y la noción del devenir histórico que le es propia. En este sentido, la novela moderna, a través de la risa y el discurso irónico, nos permite comprender las actitudes cervantinas de la modernidad, con relación a la forma como la hilaridad puede convertirse en representación simbólica de la violencia regida por un mundo que ha transitado de una estructura guerrera y sacerdotal a otra dominada por un realismo materialista y pragmático, que desafían la voluntad heroica de don Quijote y Sancho, de donde surge el hondo sentido humanista de la narración. Así, el *Quijote* de Cervantes nos aproxima al modo como el hombre de nuestro tiempo enfrenta día con día una realidad social cada vez más sofisticada en términos de la violencia ejercida no solo a través de la guerra, sino de otras formas simbólicas de sujeción y exterminio.

# LA VIOLENCIA CÓMICA Y LA VIOLENCIA TRÁGICA EN LA PRIMERA PARTE DE *LA HIJA DEL AIRE* DE CALDERÓN

YSLA CAMPBELL

*La hija del aire*<sup>1</sup> es una tragedia mitológica que se basa en la leyenda de Semíramis, la reina asiria. El mito era conocido en España desde tiempo atrás, pues Pero Mexía publicó en 1540 su *Silva de varia lección*, y se hicieron algunas ediciones. Además, tanto Cristóbal de Virués con *La gran Semíramis*, como Lope de Vega con *La Semíramis*,<sup>2</sup> llevaron a la escena sus versiones dramáticas sobre la reina. Sin embargo, como ha señalado el profesor Francisco Ruiz Ramón, el mito se descodifica y se recodifica en las manos de Calderón, pues es un material que toma una nueva significación. Se trata, en pocas palabras, “de un riguroso proceso intelectual de resemantización del mito, es decir, de transmitificación”.<sup>3</sup> En este proceso semántico se inscriben la violencia cómica y la violencia trágica de la obra.

La tragedia se divide en dos partes que tratan etapas distintas de la historia de la protagonista: en la primera se presenta la libe-

---

1 Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire* (ed. Francisco Ruiz Ramón). Cátedra, Madrid, 1987. Aunque la Primera Parte de *La hija del aire* de Calderón de la Barca fue publicada en 1664, en la *Tercera Parte de Comedias* de Calderón, se escribió entre 1635 y 1644. El profesor Ruiz Ramón señala como fecha probable 1637. “Introducción”, p. 50.

2 Lope la menciona en *El peregrino en su patria* (ed. Juan Bautista Avallé-Arce). Castalia, Madrid, 2001, p. 58.

3 *Paradigmas del teatro clásico español*. Cátedra, Madrid, 1997, p. 235.

ración de la heroína hasta su ascenso al poder; en la segunda, la lucha a ultranza por mantenerse en el trono, su caída y su muerte.

La condenación de Semíramis por los dioses desde su nacimiento entraña el núcleo de la tragedia: la lucha del libre albedrío contra el destino. Desde el inicio el espectador presencia acciones y escucha textos plagados de imágenes violentas, donde también participa la naturaleza, que marcan el tono trágico de la obra. A lo largo de esta hay una lucha de contrarios: Semíramis –de hermosura impresionante– es protegida por Venus, pero Diana –con quien comparte la frialdad y el espíritu guerrero–, la combate; hay música amorosa, pero también militar; se ha llegado a la paz, mas se inicia una guerra de pasiones que culminará en tragedia.

Sin embargo, dentro de la tradición de la Comedia Nueva, en la estructura trágica de la obra se entreveran episodios cómicos que en un principio podrían considerarse con la sola función de aligerar la tensión dramática. No obstante, paradójicamente, las primeras intervenciones graciosas son muy violentas, aunque se den en el ámbito familiar.

Así pues, en *La hija del aire* la manifestación de la violencia humana, pues también hay disturbios cósmicos, se presenta en dos formas bien diferenciadas: una cómica y otra trágica. La primera representada por villanos, como era el uso, y la segunda, por personajes que pertenecen al primer nivel del estamento dominante. Si bien el Hado es el núcleo que estructura la acción dramática, también hay un punto de unión estructural entre lo cómico y lo trágico: en ambas esferas hay triángulos amorosos. El ámbito cómico está conformado por la pareja de villanos Sirene y Chato, a quienes se suma el soldado Floro; el trágico, por el rey Nino, su privado Menón y Semíramis. De tal forma, Calderón presenta dos universos opuestos, respecto a la pertenencia estamental, en los que hay diferentes formas y niveles de agresión.

Entre los toques de cajas militares y los cantos amorosos que inician la tragedia, Semíramis aparece prisionera en una gruta

por designio de los dioses a los que quiere vencer mediante su libre albedrío. También se presenta la llegada del Rey Nino que viene victorioso de la guerra. En este contexto, muy pronto hace su aparición el matrimonio de villanos, Chato y Sirene, y el espectador se entera de la forma conflictiva en que conviven. La relación, por cierto muy estereotipada entre parejas de aldeanos, carece de marcas de afecto entre ellos y muestra, en cambio, situaciones y términos hostiles por ambas partes. Se trata de un típico matrimonio entre labradores, que riñe y se agrade sin tregua. Son comunes los altercados y las ofensas entre este tipo de matrimonios a lo largo del teatro de los Siglos de Oro. Maxime Chevalier, más que personajes, los considera “tipos” que nacen y viven en el campo, y cuya función jocosa procede del folklore.<sup>4</sup>

La primera noticia que recibe el auditorio con la intervención inicial de Chato es que su mujer lo rechaza. Al llegar el Rey Nino, entre los diálogos serios de otros personajes, se intercalan las participaciones cómicas de los aldeanos. Chato pide al soberano que dé a todos a besar las plantas, y añade:

y déselas también aquí a Sirene,  
mi mujer, que a besárselas hoy viene  
y se las besaré con alegría  
por besar una cosa que no es mía.  
(vv. 209-212)

Aparece así la primera característica de la pareja: la esposa repudia al gracioso. Ante tal solicitud, Sirene responde con una pregunta insultante: “¿Que luego, hubiese, Chato, / de ver el Rey que sois un mentecato?” (vv. 213-214). De acuerdo con Covarrubias, *mentecato* significaba “Falto de juyzio; del latino *mente captus*”.<sup>5</sup> Si-

---

4 *Tipos cómicos y folklore. Siglos XVI y XVII*. EDI-6, Madrid, 1982, p. 126.

5 *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. Martín de Riquer). Alta Fulla, Barcelona, 1993.



no es mi mujer.  
(vv. 345-352)

Evidentemente el objetivo del dramaturgo es provocar la risa del público, incluso con la paronomasia (mejor-mujer), recurriendo a unos tipos bien definidos en la literatura y, de acuerdo con Chevalier, en el folklore, donde la riña entre los esposos villanos era un lugar común.

Ahora bien, en relación con los otros personajes, vemos que la respuesta inmediata de Menón ratifica la función cómica de la escena. Dice el general: “Dejad para otro día / el gusto de escucharos” (vv. 352-353). La rencilla entre la pareja de aldeanos sobre su vida conyugal, sus expresiones, no le revelan o le hacen percibir violencia, sino que constituyen una especie de juego que causa placer tanto en el circuito interno de la obra como en el de los espectadores. Lo rústico es simple y es causa de gracia.

El pleito entre los dos villanos continúa posteriormente en una escena donde están solos. Los reclamos de Sirene hacia su marido, por haberla vituperado frente al Rey, reciben como respuesta de este que considera la acción virtuosa. Su concepto de virtud se funda en que los sacerdotes de Baco, a quien él reverencia, plantean que es incorrecto hablar bien de las cosas propias, y ella es tal, pues es su mujer. Aunque Sirene arguye que otros hombres, cuando la ven, dicen “bien” –obvio que con connotaciones eróticas– él da una serie de argumentos sobre el equívoco de quienes elogian a la mujer, basados esencialmente en que no la conocen, no viven con ella o no la han visto al detalle: si en el templo parece santa, no lo es en su casa; si consideran que es un ángel, dirían que es un demonio si vivieran ocho días con ella; si piensan que es bella y limpia cuando la ven en la ventana, no la han observado bien; y en este punto se explaya en un texto lleno de comicidad dirigido a un interlocutor inexistente:

Bruto, ¿no ves que no ves  
la pata que está escondida?  
Si la vieras descalza,  
sin medias y sin zapatos,  
dedos con más garabatos  
que una letra procesada,  
nunca que es limpia dijeras.  
¿Pues qué habiendo de asistir  
al desnudar y vestir?  
(vv. 413-421)

La concepción negativa de Chato sobre las mujeres no es cuestionada por Sirene, a quien la explicación le parece una disculpa inaceptable. De ahí que ya cerca de su casa, advierte a su marido, en términos con connotaciones religiosas cómicas: "...sabré allá / absolveros de esa culpa / con la tranca de la puerta" (vv. 433-435). Como vemos, el nivel de la violencia vuelve a pasar del plano verbal al físico: por un lado, aparte de que las palabras de Chato sean ofensivas para las mujeres, incluida la suya, antes la ha insultado; por otro, ella resolverá esta situación mediante palos.

Para agudizar el conflicto cómico, se incorpora un nuevo personaje: el soldado Floro, quien entra en acción con su boleta de hospedaje. La resistencia de Chato a alojarlo añade un nuevo elemento a su caracterización, ya que Sirene lo llama "villano malicioso" (v. 459). Este es un tópico que, de acuerdo con Chevalier, también proviene del folklore. Valga decir que hay un gran número de obras dramáticas que lo conciben como tal, y generalmente la malicia del labrador es justificada. En *La hija del aire*, en cuanto Sirene se queda sola con Floro, da muestras de liviandad: "En viendo un soldado yo, / se me quitan los enojos, / tras él me llevan los ojos" (vv. 467-469). A partir de esta insinuación, alegando cortesía, se abrazan, y luego, frente a Chato, se van de la mano. De una forma paródica, como anota Ruiz Ramón, el personaje dice: "Ya estamos

solos honor: / ¿qué hemos de hacer? ¡Qué sé yo” (vv. 494-495). De tal forma, el carácter malicioso del aldeano se justifica, pues la villana se presenta como una mujer dispuesta a tener relaciones extramaritales. Lo interesante y revelador en términos sociales, es que la labradora rechaza a su marido villano y prefiere al soldado, pues lo considera un hombre de mayor nivel social, con el que está dispuesta a huir.

Esta conducta humillante hacia Chato en su propia casa, de Floro y Sirene, revela la falta de moralidad en los tres personajes. El gracioso, aunque refunfuñe, no resuelve y justifica su *laissez faire* ratificando que es de barro y no de bronce o mármol:

¿Qué pie o brazo me ha quebrado  
su abrazo? ¿De qué me asusto?  
Fuera que sentir el gusto  
del prójimo es gran pecado.  
(vv. 503-506)

Es, pues, complaciente, y su argumento religioso, como antes el de Sirene, evidentemente causará gracia en la audiencia. A esta actitud se añade que el concepto que tiene sobre sí mismo es negativo, pues se considera tonto (v. 1008). Además, frente a la supuesta valentía del soldado, es un cobarde que ni siquiera se atreve a echarlo de su propia casa (v. 1295), sino que pide a Sirene que lo haga. Estaríamos hasta aquí frente al típico villano bobo y cobarde de una rama de la tradición teatral, pues también hay los locos listos (“the wise fool”).<sup>6</sup> La baja valoración de sí mismo por su escasa inteligencia y su cobardía permiten entender que esta se transforme en impulso provocado por cierto celo frente a su mujer: la persigue con un garrote para golpearla por su liviandad (v. 1180). Esta acción tiene lugar frente a Semíramis, a quien Chato

---

6 Vid. John Brotherton, *The ‘Pastor-Bobo’ in the Spanish Theatre. Before the Time of Lope de Vega*. Tamesis, London, 1975.

cuenta los sucesos: los abusos de Floro, las libertades de Sirene y su amenaza de huir si la priva del soldado. La respuesta de Semíramis es la de cualquier espectador de la época habituado a este tipo de graciosos y sus relaciones agresivas:

¡Cuánto, si ahora estuvieran  
con gusto mis pensamientos,  
de aquesta simplicidad  
me riera! ¡Mas no puedo...  
(vv. 1275-1278)

El conflicto marital del villano no existe para la dama, como tampoco para Menón, según vimos. La nobleza, y el público en general, solo observa y oye la expresión rústica, las locuciones pintorescas, la torpeza lingüística, la indumentaria, la simplicidad, para divertirse. No se da una valoración a los problemas matrimoniales de los villanos, y la violencia con que se tratan se estima graciosa. Estamos muy lejos del mundo del campo idealizado en la novela y la poesía pastoril (*La Diana* de Montemayor y las *Églogas* de Garcilaso); muy lejos también del menosprecio de la corte y la alabanza de la aldea de fray Antonio de Guevara aunque, como sabemos, también se encuentra en el teatro áureo.<sup>7</sup>

Para Maxime Chevalier, la concepción del villano bobo o malicioso proviene de fuentes folklóricas muy conocidas por el público y los dramaturgos.<sup>8</sup> La perspectiva de Noël Salomon es distinta. El renombrado crítico, también francés, sostiene que estas formas de ver al villano son parte de la ideología aristocrática.<sup>9</sup>

---

7 Por ejemplo, lo vemos en *El Duque de Viseo* de Lope o en *Los pechos privilegiados* de Alarcón. La crítica a la vida cortesana es un tópico de la literatura del período, de lo que hay innumerables obras: la eleva el gracioso Hernando en *Los favores del mundo*, también del novohispano.

8 Juan del Encina, en el *Auto del Repelón*, hizo cómica la burla de los estudiantes a los aldeanos.

9 *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Castalia, Madrid, 1985.

De acuerdo con Chevalier, la opinión de Salomon es errónea, debido a que desconocía ciertos relatos folklóricos, cuya función dramática solo era motivar la risa. Considero, sin embargo, que aun cuando haya en la literatura áurea ejemplos de labradores dignos o estudiantes burlados, habría que observar ideológicamente el contraste entre el mundo de los labradores y el ambiente cortesano que presenta el teatro. En el primero todo es factible de gracia porque no se concede al aldeano el derecho al honor, por tanto, aunque la mujer sea adúltera, el personaje no pierde nada, puede seguir viviendo, ser objeto de burlas y luego olvidarse del asunto.<sup>10</sup> Mientras que, para los nobles, incluso tocar el tema podía ser motivo de duelo, pues la pérdida del honor significaba dejar de ser por la mancha en la reputación o fama. Hay una diferenciación social sumamente marcada, y en esta obra, con todo lo risibles que son las intervenciones de los villanos, hay una agresión verbal y física incuestionable.

En la tragedia, queda claro que la relación violenta entre los villanos es un *modus vivendi*. Semíramis pregunta a Chato si siempre tienen que reñir él y Sirene. Su respuesta es muy significativa: “No hay otra cosa que hacer” (v. 1692). Los pleitos y los golpes se presentan como un entretenimiento, dejando entrever que el trabajo no tiene lugar.

Por otro lado, el cambio de la indumentaria es un procedimiento típico de la comedia que, en los graciosos, tenía el objetivo de provocar la risa. Chato, en la tercera jornada, es reconocido como criado de Semíramis, por lo que se viste de soldado. Poner a Chato o a cualquier villano a portar armas era una situación inconcebible en la sociedad de la época, pues pertenecía al estado de los labradores, bien diferenciado desde las *Partidas* del de los defensores del reino. La intencionalidad de caricaturizar al personaje es evidente en la

---

<sup>10</sup> Recordemos que en *El dueño de las estrellas*, de Alarcón, el noble Teón goza de Menga, casi frente a su marido Coridón, quien en vez de impedirlo, pide ayuda a Licurgo (todavía en su disfraz de Lacón).

didascalia explícita, que señala que viste de “*soldado, ridículo, con espada y plumas*” (acot. entre vv. 2815-2816). Esta comicidad visual se incrementa por el desconocimiento del traje y cómo portarlo:

¿Qué importa a los que me ven  
ser de ella expulso marido,  
si yo ando en traje lucido,  
como bien y bebo bien?  
(vv. 2840-2843)

El cambio de oficio de labrador a criado, mudar los andrajos por la nueva vestimenta, como vemos, ha conducido al personaje a revalorar su situación de cornudo. Aunque el gracioso considera que ha ascendido, sus intereses giran en torno a las necesidades primarias, mismas que están por encima de la vida conyugal. Lo mueve llenar el estómago, la carne, la subsistencia, es egocéntrico. De ahí que cuando su mujer lo encuentra luego de un mes, la rechaza. Es decir que del repudio de la pareja se llega a la ruptura, debido a la infidelidad femenina y a la comodidad que encuentra el gracioso en su nuevo oficio. Deshaciendo el matrimonio, el dramaturgo elimina a Sirene como personaje, pero Chato continúa hasta la Segunda Parte con un papel que ha ido adquiriendo otros tintes y dimensiones.

Esta violencia matrimonial, que puede ser graciosa para el espectador y dentro de la relación dramática interna para los personajes nobles, tiene un giro trágico cuando se manifiesta en el estamento dominante. Si todo mundo puede reírse de los golpes o el adulterio entre la pareja de villanos, no ocurre así con la nobleza, cuyos valores, por lo menos se piensa, son muy otros y dependen de necesidades y emociones “más elevadas”.

El contraste con la violencia marital cómica es aquello que debería considerarse verdadera violencia: la trágica, donde los personajes son arrebatados por verdaderas pasiones —la ira, la soberbia,

el poder, la venganza, el amor– y arrastrados al cumplimiento del Hado por su falta de dominio racional.

Es evidente la diferencia establecida entre lo trágico y lo cómico, según los principios aristotélicos: mientras que lo trágico se sustenta en los personajes del estamento dominante, la comicidad recae en los villanos o los criados.<sup>11</sup> Lo que no significa que no haya excepciones –*Fuente Ovejuna, El villano en su rincón, Peribáñez y el comendador de Ocaña, El alcalde de Zalamea, Los pechos privilegiados*, entre otras– y divisiones entre los mismos villanos que, generalmente, están en relación con la riqueza o el oficio. Sea como fuere, de acuerdo con Noël Salomon, “confrontado al noble en una acción, el villano no tiene más remedio que ser blanco de la risa”.<sup>12</sup>

En la obra hay un contraste profundo entre el miserable sentir impulsivo de los villanos y las pasiones, si es que se pueden distinguir así. En el primer caso se da el fastidio matrimonial que provoca pullas, la mujer malhumorada, aburrida y fogosa que se va con el primero que encuentra; en el segundo, la pasión se eleva a la ira que culmina en venganza aterradora, a la soberbia de la mujer que elige un marido monarca para ejercer el poder, a la ceguera de los celos que llevan al desvarío y al tormento interior. El espectador presencia dos tipos de violencia: una entre escarnios y palos; otra entre órdenes, agravios y atrocidad. Sin embargo, las reacciones serán muy distintas: la anticatarsis y la catarsis.

En el núcleo trágico de *La hija del aire*, el horror no solo aparece en el nacimiento y Hado de Semíramis, sino en los cuatro elementos. Al inicio de la obra con toque de cajas y cantos al Amor, el

---

11 No es el momento de abordar las comedias con figurón o las obras del amor al uso, donde personajes nobles o hidalgos solariegos son lo suficientemente ridículos como para sostener la comicidad. Por ejemplo, *Guárdate del agua mansa* y *Mañanas de abril y mayo*, de Calderón; *El acomodado don Domingo de don Blas*, de Juan Ruiz Alarcón; *El lindo don Diego*, de Moreto; *El amor al uso*, de Solís, entre muchas otras. En la novela picaresca también se dan casos de nobles o hidalgos venidos a menos que se vuelven bufones (*El bachiller Trapaza*) o aparentan nobleza (*El buscón*).

12 *Op. cit.*, p. 69.

acento militar daña a la naturaleza: estremece al sol, hiere al viento, trastorna el mar y fatiga la tierra. La guerra no solo perturba a los hombres sino que traslada sensaciones al ámbito natural. Junto a Venus y Diana, Marte, el sangriento dios, también juega un papel, ya sea con su presencia o con su ausencia, pues aunque Nino regresa a Nínive de la guerra y clama por “la blanda paz”, en la segunda jornada dirá que se siente mal en el “blando / monstruo que en la paz se engendra” (vv. 1315-1316). Ese oxímoron se modificará cuando afloren las pasiones de los personajes, que vivirán perturbados aunque no estén en campaña militar.

El triángulo amoroso central, como señalé, lo conforman el Rey Nino, su privado Menón y Semíramis. Basta que Menón vea a la protagonista para que caiga en un enamoramiento ciego y perturbador. A pesar de que ella le cuenta la disposición de su Hado, él considera posible vencerlo. El personaje no se detiene a analizar qué significa el vaticinio de Semíramis, tema estructural de la tragedia: “Que a un Rey / glorioso le haría mi amor / tirano, y que al fin vendría / a darle la muerte yo” (vv. 139-142). Se trata de Nino, rey de Nínive, quien por amor a Semíramis se convierte en tirano al ejercer injusta y violentamente su poder sobre Menón. La última parte del vaticinio, la muerte del Rey, se verá cumplida hasta la Segunda Parte de la obra.

Poco tiempo es necesario para que Menón desconfíe de su capacidad para vencer el Hado, pues es avasallado por los celos en la segunda jornada. Trasladada a Ascalón, Semíramis no tiene contacto con otros personajes. Sin embargo, el privado desearía aislarla en una torre de diamante. Sus celos injustificados lo llevan a aprisionar a la liberada dama, que con toda razón se considera carente de albedrío. En comparación con el ambiente cómico, los celos de Chato no lo llevan ni siquiera a apartar a su rival y Sirene hace lo que le viene en gana al marcharse con el soldado. Es evidente la función de contraste con la inmoralidad de los villanos, en la que el gracioso se limita a querer satisfacer el estómago y Sirene a holgar.

Una vez frente a Nino, a quien va a solicitar anuencia para casarse con Semíramis, el ciego amor del privado lo conduce a describirle a la protagonista con tales atributos de belleza que despiertan la curiosidad del gobernante. De ahí que este le advierta de su necesidad de alabar tanto a quien ama. Pero incluso en su retrato al Rey, encontramos, al lado de versos cargados de lirismo, que en su metafórica descripción de los ojos de la dama hay un campo semántico cargado de violencia: “Su *barbaridad* se muestra / en que *mataban* no más / que por *matar*, sin que fuera / por rencor, sino por uso / de sus disparadas flechas” (vv. 1490-1494).

Como he estudiado en otro lugar,<sup>13</sup> siendo una tragedia del *fatum*, esta Primera Parte de *La hija del aire* también trata el tema de la privanza, cuyo esquema se presenta en que la volubilidad de la Fortuna está en las manos del Rey Nino, quien así como eleva al privado Menón, lo despeña desde la cumbre.<sup>14</sup> Calderón emplea una serie de elementos emblemáticos y simbólicos relacionados con la Fortuna que, efectivamente, como señala María Grazia Profeti,<sup>15</sup> eran de conocimiento público en la época. Al Hado, elemento estructurante de la tragedia, se suman las terribles fuerzas del azar y el poder para determinar la vida de los personajes; siempre, claro está, a través del uso de su libertad, pues son sus acciones y decisiones las que llevarán a que se cumpla fatalmente el vaticinio.<sup>16</sup>

---

13 “Las pasiones violentas en *La hija del aire*”. *La violencia en Calderón*. Coloquio Anglógermano sobre Calderón (Amsterdam-Utrecht, julio 2011) [en prensa].

14 <sup>14</sup> Vid. George Peale, “Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la *Tercera Parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores*”. *HR*, 72 (2004), pp. 125-156; p. 133.

15 Vid. su artículo “*El ejemplo mayor de la desdicha y la comedia heroica*”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, 27-30, octubre de 1994). Universidad de Granada, Granada, 1996, t. I, pp. 65-91.

16 “Liberadores de Semíramis, liberan la violencia, repitiendo así la original experiencia de la división, y actuando al servicio de un Destino que solo se cumple en la libertad y por la libertad”. Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*. Alhambra, Madrid, 1984, p. 5.

Además de la metáfora de la Fortuna relacionada con los cambios lunares y la rueda a la que alude Menón (vv. 365-370), la pregunta de Semíramis, quien la llama “monstruo”, es muy significativa en el conjunto semántico de la tragedia: “¿Dónde vas sin luz y sin aviso?” (vv. 712). Es decir, ciega y sin rumbo, como la describe Pérez de Moya en su *Philosophia secreta* (1585).<sup>17</sup> Igual que esta Fortuna ciega los personajes de la tragedia vivirán obnubilados por las pasiones.

El origen de la desdicha es el vaticinio sobre Semíramis. Si bien Nino habla de un ejercicio del poder al lado de su privado Menón –compartir cetro y corona (vv. 287-288)–, veremos que de esta posición elevada caerá estrepitosamente debido al amor pasional hacia la misma dama. Muy distantes estamos de la liviandad de Sirene hacia el soldado y el interés de este, pues solo actúan por un deseo carnal.

La tragedia de Menón se va presentando con una serie de elementos anticipatorios antes de que encuentre a Semíramis. En un diálogo *ad off*, él habla y ella parece responderle: “Pero no me has de vencer, / que yo, con valiente brío, / sabré quebrarte los ojos” (vv. 721-723). Luego Menón expresa:

Sin luz quedaron los míos  
 al oírlo; rayo fue  
 esta voz, que mis sentidos  
 frías cenizas ha hecho  
 acá dentro de mí mismo.  
 ¡Qué frenesí!, ¡qué locura!,  
 ¡qué letargo!, ¡qué delirio!  
 (vv. 724-730).

---

17 “Pintábanla ciega, como cosa que da sus riquezas sin examinación de méritos”. *Apud* María Grazia Profeti, “Funciones teatrales y literarias del privado”, en Bernardo J. García, María Luisa Lobato (eds.), *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Iberoamericana, Vervuert, 2007, pp. 133-150; p. 138.

La carencia de luz del personaje es dilógica: su razón será cegada por la pasión amorosa hacia la dama y quedará ciego cuando se le extirpen los ojos por órdenes de Nino. La multiplicación terminológica sobre la pérdida de la racionalidad de Menón –frenesí, locura, letargo y delirio– motivada por la hermosura de Semíramis, anticipa al espectador sobre la enajenación pasional del personaje.

De la misma manera que ocurrió a Menón al conocer a Semíramis, cuando la dama salva a Nino al caer de un caballo desbocado<sup>18</sup> es arrebatado por el enamoramiento:

No el golpe de la caída  
me aflige; otro más violento  
es el que siento en el alma;  
porque es un ardiente fuego,  
es tan abrasado rayo,  
que, sin tocar en el cuerpo,  
ha convertido en cenizas  
el corazón acá dentro.  
(vv. 1775-1782)

Cabría preguntarnos si esta sensación es amorosa. El amor se describe como un golpe “violento” que incendia el corazón hasta convertirlo en polvo. Es decir, el amor de Semíramis es peligrosamente mortal. Y ambos, Rey y privado, son dominados por él. De ahí que la pasión amorosa constituya el conflicto entre Nino y Menón. No podríamos hablar de que ocurre lo mismo entre el triángulo que conforman Chato, Sirene y Floro, quienes tienen la función de establecer un contraste entre un simple impulso, seguido por la frialdad, y la ardiente pasión.

---

18 El símbolo del caballo desbocado, que representa las pasiones, es muy empleado por Calderón. Recordemos solo a Rosaura derribada por el “Hipogrifo violento”, en *La vida es sueño*.

Basado en la estructura de las comedias de privanza, Menón propone a Nino modificarla: en lugar de que, luego de una serie de enredos, al final se venza el Rey a sí mismo cuando rivaliza por amor con su privado, llegue a él sin necesidad de pasar por embrollos (vv. 2006-2022). El astuto Nino propone un nuevo final: que sea Menón quien se venza olvidando a Semíramis (vv. 2134-2141). El monarca, arbitrariamente, afirma que no debe tener obstáculos para conseguir su amor. Es así como empezará a desarrollarse otra parte del vaticinio: la tiranía del Rey. Aunque Menón expresa que es incapaz de usar la razón para dominar su pasión, en un uso injusto del poder, Nino le ordena que la olvide y, si no puede, que lo finja. Cuando el privado le responde que lo hará, pero dirá que cumple sus órdenes, le pregunta el Rey:

NINO    ¿No te la puedo quitar?  
 MENÓN  Ya sí, señor; mas repara  
           que ésa es violencia forzosa  
           y esta es ruindad voluntaria.  
           En quitármela tú harás  
           una tiranía; en dejarla  
           yo una infamia...  
           (vv. 2168-2174)

El mandato es considerado “violencia” y, consecuentemente, el ejercicio del poder es calificado como “tiranía”. Dado que Nino carece de poder para hacer que Menón olvide a Semíramis, aflorará una nueva pasión que pasará de las ofensas a la venganza. Fuera de sí, el Rey agrede y amenaza a Menón:

                  Calla villano;  
 desgraciado, calla;  
 calla, ingrato. Mas yo tuve

la culpa con darte tantas  
alas para que al Sol mismo  
te opongas. Pero la saña  
del Sol que te las crió,  
sabría quitarte las alas.  
(vv. 2210-2217)

El Rey-Sol, que en el ejercicio del poder ha elevado al privado, le anuncia emblemáticamente su caída con el motivo de  caro.<sup>19</sup> La nueva posición de Menón es de desamparo: si antes fue un motivo de orgullo y aprecio para el Rey, ahora es su principal enemigo en esta guerra de pasiones. Cuándo Menón le recuerda ser su privado, Nino le responde: “Donde hay celos no hay privanza” (vv. 2225). Además, en una anticipación reiterativa, que funciona como refuerzo dramático, le advierte: “Repara / que te quebrar  los ojos / si te atreves a mirarla” (vv. 2231-2233). La escena produce una primera *admiratio* que irá *in crescendo*. Las pasiones del monarca han sellado su desvalorización moral: cegado por el enamoramiento, también las pasiones de la ira, los celos y la venganza lo enajenan.

Indeciso sobre la forma de vengarse contra su privado y movido por el deseo de no ser considerado un tirano, Nino permite que sea Semíramis quien decida si quiere casarse con Menón. Con un uso retórico muy persuasivo, el Rey recuerda a la dama que si da la mano a Menón: “a un infeliz se la das, / en cuyo estrago verás / las mudanzas de la Luna” (vv. 2705-2707). No hay palabras más elocuentes, como recurrir al símbolo lunar, para convencer a la soberbia protagonista de repudiar a Menón, quien reconoce su desdicha:

Privanza, honor, estado, Rey y dama  
perdí, y solo ha llegado a consolarme  
que aún ha dejado que perder mi estrella.

---

19 *Vid.* Ignacio Arellano, “Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón”, en pp. 21-34; p. 26

¿Alma tengo? Sí; pues hoy la fama  
condenado de amor podrá llamarme,  
porque aun el alma he de perder por ella.  
(vv. 2810-2815)

La privanza, el honor; la referencia a los astros como influjo de su suerte, al alma; la hermosa metáfora “condenado de amor”, no tienen punto de comparación con la pérdida de Chato y el interés por satisfacer el hambre y la sed o el uso de su ridículo vestido.

Sin embargo, a Menón todavía le falta culminar su tragedia. Nino le ha dicho sobre Semíramis que no le dejará “ni aun el consuelo de vella” (v. 2801). Dado que Menón decide verla para reclamarle su decisión injusta, Nino ordena que le saquen los ojos.

Por su parte, Semíramis, cuando Nino le pide matrimonio, anticipa lo que será su reinado en la Segunda Parte de la tragedia:

Hija soy de Venus, y ella  
mis fortunas favorece.  
Yo haré, si llego a reinar,  
que el mundo a mi nombre tiemble.  
(vv. 3140-3143)

Ahora bien, como parte estructural de la atmósfera trágica, además del vaticinio hay dos momentos importantes. Nino tiene una terrible visión de la muerte cuando pretende gozar a Semíramis: la dama, cuya soberbia y ambición la pierden, pretende victimarlo con su propia daga. La imagen del horror de la muerte vuelve a ser el rayo –que antes simbolizó el amor–, y el monarca, aterrizado, le pide que no lo mate. Débil y medroso ante la mujer, el Rey sucumbe moralmente ante el espectador. La escena funciona como anticipación de la muerte de Nino que aparece enunciada en la Segunda Parte. Por otro lado, una vez ciego, Menón se acerca

a felicitar a Semíramis y Nino por su boda, pero lanza un augurio que refuerza al primero:

...me obliga  
no sé quién a que articule  
las forzadas voces que  
ni vivas, reines ni triunfes.  
Soberbiamente ambiciosa,  
al que ahora te constituye  
Reina, tú misma des muerte  
y en olvido le sepultes...  
(vv. 3290-3297)

Si ya se ha cumplido la tiranía de Nino en el vaticinio, ahora él será la víctima. A la violencia del agüero se une la de la naturaleza: los cuatro elementos se exacerban, y metafóricamente, el sol se oculta para el Rey. El presagio del antiguo privado funciona como un signo ominoso de la catástrofe que se presentará en la Segunda Parte: Menón se suicida en el Éufrates, Nino ha muerto y se cumple la profecía sobre Semíramis.

Cabría volver a preguntarnos sobre la función de la comicidad en tanta adversidad. De acuerdo con Brotherton:

The central concept of the Ridiculous is founded upon the perception of a deviation from the accepted norms of human behaviour. In our laughter we are exhibiting our appreciation of the deficiencies of the person who excited it, the Fool, and are simultaneously reinforcing our sense of what is normal, of the accepted code of social and moral conduct [...]. Man may thus improve themselves through their observation of the defects of others.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> John Brotherton, *op. cit.*, p. 47.

La simplicidad es la característica del villano y esa falta de educación motiva una conducta risible. La falta de sentimientos elevados, la ridiculez, el interés en la subsistencia o la ligereza producen gracia en el espectador. Pero, ¿las pasiones –celos, venganza, abuso de poder– son el código social aceptado? La irracionalidad figura tanto en la pareja de villanos como en la realeza. La violencia, en distintas manifestaciones, se da en ambos estamentos.

Me parece evidente que, independientemente de que el villano bobo o listo tuviera arraigo en la tradición folklórica, de ninguna manera podemos reducir su función a descanso cómico ni en esta ni en otras obras calderonianas como *La vida es sueño* o *La cisma de Inglaterra*. Calderón construye en Chato un personaje y le asigna funciones dramáticas que forman parte estructural de *La hija del aire*, pues, además de la reina, es el único que continúa en la Segunda Parte de la tragedia, donde ambos han perdido a sus parejas. Es decir, los dos triángulos amorosos de la primera parte ahora se convierten en dos soledades, lo cual es altamente significativo de la igualdad dentro de la diferencia.

COMEDIA POLÍTICA  
ATENIENSE Y COMEDIA POLÍTICA  
EN HOLLYWOOD. VIOLENCIA  
DIALÉCTICA EN LA PARÁBISIS  
DE LA COMEDIA ÁTICA Y *EL GRAN  
DICTADOR*, DE CHARLES CHAPLIN.

RICARDO VIGUERAS FERNÁNDEZ

Comencemos diciendo que, en sentido estricto, los minutos finales de *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940) no son una *parábisis*. Este concepto pertenece a la teoría de la comedia griega antigua, la cual floreció durante el siglo V a.C. en Atenas y cuyo más destacado representante fue el comediógrafo Aristófanes. No fue el único, pero de sus colegas y quizá rivales solo nos quedan fragmentos. Tampoco debemos confundir la comedia antigua o aristofánica con la comedia nueva o *nea* representada por Menandro y que es la comedia de la cual, vía Plauto, desciende lo que nosotros entendemos por comedia, que es una comedia de caracteres y de costumbres. Al contrario, la comedia de Aristófanes era una comedia política, puesto que el autor intentaba ofrecer una solución a los problemas de la *polis* planteando una situación inverosímil y utópica que nunca podría producirse en la vida real. Comedia política y utopía fueron el vehículo de expresión de Aristófanes como también lo fueron de Charles Chaplin en su comedia más utópica, donde un humilde barbero es capaz de suplantar a Hynkel (trasunto de Adolf Hitler) y lanzar una

reprimenda o arenga al planeta que no sentó nada bien a su audiencia, pero sobre todo, a sus enemigos políticos. He aquí donde podemos empezar a hablar de la parábasis de Charlie Chaplin.

El vocablo *parábasis* designa una de las partes más curiosas de la comedia ática antigua, pues venía a romper la ilusión dramática de toda la obra. Los personajes abandonaban la escena y el Coro quedaba solo frente al público. A continuación, este mismo Coro ocupaba la parte delantera de la *orchestra* y lanzaba un discurso al público que podía estar en relación con la trama de la obra, pero con frecuencia era usado por el comediógrafo (pues el Coro hablaba solo en nombre del autor) para llevar a cabo un ataque político contra sus enemigos, o bien una crítica frontal hacia la actitud del pueblo frente a problemas que atañían los intereses de la ciudad y de la cual los ciudadanos, como participantes activos que deberían ser en una democracia, eran responsables. El vocablo, que deriva de la expresión *parabainein ton theatrón*, quiere decir literalmente “encararse con el auditorio”, y algunos autores clásicos lo usaron también con el sentido de desviación, digresión o transición.<sup>1</sup>

No se trataba, ni mucho menos, de una vulgar arenga improvisada, sino que estaba constituida por una serie de partes perfectamente reconocibles,<sup>2</sup> como:

- la *kommation* o introducción, la parábasis propiamente dicha;
- el *makrón* o *pnigos*, que se recitaba de un tirón sin tiempo para recuperar el aliento;
- la *oda* y *antoda* (que consistían en un par de cantos seguido cada uno de ellos por un parlamento recitado. Estas oda y antoda solían en Aristófanes consistir en

---

1 Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon*, s.v. parábasis 1-3.

2 Cf. Luis Gil Fernández, *Aristófanes*, Editorial Gredos. Madrid, 1996, pp. 28-35.

invocaciones a los dioses, pero también en ataques a individuos concretos);

— el *epírrhema* y *antepírrhema*, que constaban casi siempre de un número variable de versos entre 16 y 20, de los que se duda si los cantaba el coro en su totalidad o solo el Corifeo; lo que sí parece claro era que esta escisión en dos pretendía dar protagonismo a las dos partes del Coro.

En líneas generales, en esto consistía la parábasis, pero debe ser apuntado que no todas las comedias de Aristófanes contenían una parábasis con todas sus partes, sino que las anteriormente expuestas solo se hallan en las comedias *Acarnienses*, *Caballeros*, *Avispas* y *Aves*. En todas las demás falta alguna, y en *Asambleístas* y *Pluto* (las dos últimas comedias conservadas de Aristófanes) no hay parábasis en absoluto, lo que indica que fueron comedias tardías y de transición que anticipaban la comedia nueva, cuya irrupción en la cultura griega era inminente.

¿Qué lugar ocupaba esta parábasis dentro de la comedia antigua? Por las obras conservadas vemos que la parábasis se ubicaba aproximadamente en el centro de la pieza, pero en su origen podría haber estado tanto al principio de la comedia como en su final. A esta posición se adscriben reconocidos estudiosos de la comedia, como es el caso de Pickard-Cambridge, quien en su libro asegura que la comedia terminaba con la parábasis, donde, como en el teatro de Plauto o Shakespeare (referencias más próximas a Chaplin que Aristófanes) los actores podían quitarse las máscaras y dirigirse al público como ciudadanos.<sup>3</sup>

Como ya se ha dicho, de entre todos los comediógrafos de la Grecia clásica solo nos han quedado once obras de Aristófanes. Considerado por muchos estudiosos como máximo exponente de la libertad de pensamiento y palabra propia de la democracia,<sup>4</sup> sus tendencias

---

3 Cf. Luis Gil Fernández, *op. cit.* p. 31

4 Luis Gil Fernández, *Aristófanes, Comedias I: Los acarnienses, Los caballeros.*

políticas resultan difíciles de dilucidar a la luz de las tendencias modernas. Esto ha generado cierta confusión acerca de la ideología política de Aristófanes, pero existen puntos sobre los cuales no parece haber duda alguna, como bien resume el helenista Luis Gil:<sup>5</sup>

Se pone sin reservas de parte de las ciudades explotadas por la presión tributaria de Atenas, rechaza el expansionismo imperialista de su ciudad y se declara un firme partidario de hacer la paz con Esparta [...]. Se opone abiertamente a los demagogos belicistas, como Cleón, Hipérbolo y Cleofonte, a los funcionarios que secundan su política y también al pueblo soberano, abúlico y pervertido por los halagos de los demagogos. Sus críticas, sin embargo, no atañen a las instituciones de la democracia en cuanto a tales, sino a las personas que las representan. [...] Sueña con una nueva situación en la que la honradez y la laboriosidad fueran las únicas fuentes de la prosperidad y del bienestar.

De entre toda la producción aristofánica merece la pena destacar la parábasis de su comedia *Los caballeros*, una cáustica obra estrenada durante las fiestas Leneas en 424 a.C. y que constituyó un ataque frontal contra el gran enemigo político de Aristófanes: el demagogo Cleón, quien en aquel momento detentaba las riendas del Estado. Se trataba de un representante de la clase media artesanal (amasó una gran fortuna como curtidor de pieles) y que ya había destacado como opositor radical a la política de Pericles, a quien sucedió en el cargo tras el fallecimiento de este. Cleón vino a romper la tradición de que los dirigentes del Estado procedieran de la aristocracia, lo cual le podía haber granjeado las simpatías del juicio de la Historia de no ser porque se trataba de un individuo

---

.....  
Editorial Gredos, Madrid 1995, p. 52.  
5 Luis Gil Fernández, *ibid.*, p. 29-30.

violento y temperamental que en 427 propuso un decreto (derogado al día siguiente) para ejecutar a todos los hombres de la isla de Mitilene y en 423 la misma medida contra los habitantes de Escione. Su mayor victoria fue en 425 al derrotar a la ciudad de Esfacteria (aliada de Esparta) con la ayuda de los generales Demóstenes y Nicias, de cuyos méritos acabó por apropiarse, y se ganó el encono de intelectuales como Aristófanes o Tucídides, cuya obra es esencial para comprender este dilatado periodo de guerras entre Atenas y Esparta conocido como Guerras del Peloponeso. Su derrota y muerte en 421 frente a la ciudad de Anfípolis a manos de Brásidas acabó con su presencia turbulenta y polémica en la vida pública y solo entonces pudo abrirse el proceso de paz.<sup>6</sup>

*Los Caballeros* es un ataque virulento contra Cleón, advenedizo violento y contradictorio: basto, grosero y vociferador, se trataba de un demagogo belicista e imperialista, que aspiraba a extender el poderío de Atenas por medio del expansionismo.<sup>7</sup> No era la primera vez que Aristófanes se enfrentaba públicamente a este personaje carismático y bufo. Ya en sus dos primeras comedias, *Los babilonios* y *Los acarnienses*, el poeta cómico despotricó contra él, hasta el grado de que el mismo Cleón intentó procesar a Aristófanes por *Los babilonios* al calificarlo de libelo contra el Estado. En *Acarnienses* Aristófanes se defendió, y en *Los Caballeros* mandó contra Cleón toda la artillería de su imaginación y su chocarrería cómica. No debemos olvidar que en aquellos tiempos el teatro era una actividad en la que el pueblo participaba de manera masiva al asistir a los distintos certámenes, y que el mismo Cleón (que debió asistir al estreno de *Los caballeros*, pues como gobernante de Atenas se sentaba en la primera fila del teatro) debió

---

6 S.v. Cleón, en Jorge Martínez-Pinna, Santiago Montero Herrero y Joaquín Gómez Pantoja, *Diccionario de personajes históricos griegos y romanos*. Istmo Editorial. Madrid, 1998.

7 Francisco Rodríguez Adrados, *Aristófanes: Los acarnienses, Los caballeros, Las Tesmofoías, La asamblea de las mujeres*. Cátedra. Madrid, 1996 (2ª ed.), p. 82.

de removerse más de una vez en su asiento mientras el poeta lanzaba una burla feroz contra el glorioso vencedor de Esfacteria y el público aprovechaba para carcajearse del gobernante. La obra ganó el primer premio, y Aristófanes inició una dilatada carrera que no iba a estar exenta de audacias y propuestas fantásticas a problemas lacerantes de la realidad ateniense.

*Los caballeros* es una obra muy actual, pues representa un ataque contra los pueblos dormidos cuyas voluntades duermen también en los brazos de políticos populistas y demagogos. Solo en un pasaje se llama a Cleón por su nombre para acusarle de aceptar sobornos y de haber recibido una “porcuna educación”, pero toda la obra es una crítica contra este gobernante, de quien se diseminan los suficientes detalles para ser identificado con el personaje de Paflagonio. Su argumento es como sigue: en la morada de Demos, viejo hasta la decrepitud, ha llegado un nuevo esclavo llamado Paflagonio que pronto conquista todos los favores de su amo, para escándalo de sus dos criados más viejos, quienes representaban en la comedia a los generales Demóstenes y a Nicias. Estos últimos, guiados por ciertos oráculos, traen a casa a un Morcillero célebre por su desvergüenza para servir de freno a las trapacerías de Paflagonio. El Coro de Caballeros intervendrá para apoyar al Morcillero, quien acabará por derrotar a Cleón y demostrar ante Demos el resultado de sus malas artes. Al fin, el Morcillero rejuvenecerá a Demos después de hervirlo, y el destino de Paflagonio no será otro que el de vender de puerta en puerta los productos del Morcillero.

En realidad se trata de una de las obras menos fantásticas de Aristófanes, al estar más que nada centrada en su crítica abierta a la política de Cleón, quien con malas artes engatusa al pueblo ante el escándalo de la aristocracia y el ejército. La utopía planteada por Aristófanes es la de que, ante tan nefasto representante de la voluntad popular, un vulgar morcillero podría manejar mejor el timón del Estado. La intención de Aristófanes es exclusivamente

la de ridiculizar a Cleón, no la de plantear una alternativa política, ya que un morcillero que produce morcillas de carne de perro y asno no es tampoco una vía realista, sino más bien una alternativa cómica (como el barbero que suplanta a Hynkell en la película de Chaplin tampoco es una alternativa verosímil).

En *Los caballeros* tenemos dos parábasis (versos 498-623). La primera es la más estudiada y conocida, y se halla en mitad de la comedia. En ambos casos el Coro se queda solo en escena y expone los pensamientos de Aristófanes, quien además de escribir la obra la dirigió (y posiblemente se reservó el papel de Corifeo).

La primera parábasis (498-610) se corresponde perfectamente con la estructura tradicional de la parábasis, pues tiene todas sus partes: tras despedirse del Morcillero (*kommation*), el Coro avanza a proscenio y se dirige al público, donde primero procede a hacer una evocación del oficio de comediógrafo y de cómo el público ateniense ha sido tradicionalmente ingrato con aquellos autores que primero había ensalzado y luego desprecia en la vejez cuando los acusa de haber sido abandonados por las musas (parábasis propiamente dicha); en el breve *makrón* o *pnigos*, de apenas cuatro versos, el Coro pide el aplauso y triunfo para el propio Aristófanes; la oda nos presenta una invocación a Posidón, dios del mar, para que ayude a los marineros de las trirremes a obtener su paga, y a esta parte sigue su correspondiente *epirrhema*, donde el Coro evoca el heroísmo e integridad de los hombres de la generación de sus padres (quienes lucharon contra los persas) frente a los hombres de su generación, que solicitan alimentos a expensas del Estado y asiento de preferencia en el teatro; se trata claramente de un ataque individual contra Cleón, pues de tales prebendas gozaba el demagogo en aquel tiempo. En la *antoda*, el poeta invoca a la diosa Atenea, protectora de la ciudad de Atenas, para que ella comparezca en compañía de la Victoria para dirigir los ejércitos de los atenienses; por fin, en el *antepirrhema*, el poeta hace una alabanza de los caballos del ejército ateniense que

bien pronto deviene en fantasía cómica, al convertirlos en seres antropomórficos que reman en los barcos, hablan entre ellos y se alimentan de marisco en vez de alfalfa.

La segunda parábasis, inminente a la resolución de la obra, es mucho más breve al constar solo de los binomios *oda/antoda*, *epirrhema/antepirrhema*. Esto quiere decir que no consta de la “parábasis” propiamente dicha. En la *oda*, el Coro ensalza el canto que glorifica a los conductores de veloces corceles y luego evoca las desgraciadas figuras de dos atenienses muy conocidos por su pobreza; en el *epirrhema*, el Coro afirma que insultar a los canallas no es censurable, lo cual da a pie a la mención de algunos atenienses, en especial de un tal Arífrades, famoso por sus rarezas sexuales; en la *antoda*, el Coro despótica contra un tal Cleónimo, que vive sin trabajar comiendo en casa de los ricos; por fin, en el *antepirrhema*, el poeta vuelve a incurrir en el género fantástico al hacer a hablar a las trirremes del ejército griego, que se rebelan contra el deseo de los generales expansionistas de Atenas, y en concreto de Hipérbolo, de llevar la flota ateniense hasta Cartago.

Como vemos, en esta segunda parábasis el poeta solo incurre en la burla personalizada de ciudadanos concretos, aunque durante el *antepirrhema* incide en una crítica al expansionismo militar de Atenas y a la política de Cleón.

Muchos siglos después, el genial Charles Chaplin retomaría el modelo de la parábasis para lanzar una arenga a la población mundial. No es parábasis en sentido estricto, porque no contiene todas sus partes (quizá solo el *kommation* y la parábasis propiamente dicha), pero es parábasis en la medida en que se dirige al público, se quita la máscara del barbero y aparece, por primera vez durante todo el film, el verdadero hombre/artista, el artífice genial que se siente en la obligación moral de lanzar un mensaje a la humanidad ante el advenimiento de tiempos oscuros.

Chaplin se encontraba en un doble momento de transición en su vida. Por un lado, el cine sonoro ya estaba completamente

asentado en todo el planeta y solo él continuaba defendiendo la solitaria bandera del cine mudo. El gran éxito de *Luces de la ciudad* (1931) le hizo creer de momento que tenía razón. Entre febrero de 1931 y octubre de 1932 hizo un segundo gran viaje por el mundo en el que le recibieron “los más grande hombres del momento: desde Einstein a Gandhi, reyes, príncipes, políticos... y los inmensos públicos que le aclaman y le acosan en todas partes”.<sup>8</sup> Descubre un mundo lleno de conmociones políticas marcadas por una profunda crisis económica y grandes diferencias sociales. Su espíritu trágico, alimentado por una solemne llamarada contestataria, va a desbordar de nuevo su infinito caudal de sentimentalismo, que en Chaplin es tristeza eterna ante la no menos eterna condición humana, condenada a la lucha y al sufrimiento. Comienza una nueva época en su carrera, que inaugura con *Tiempos modernos* (1936), film en que presenta un mundo de hombres al servicio de las máquinas, un mundo que prefigura un capitalismo que encierra un lado salvaje que el planeta no tardaría en experimentar.

Este viraje hacia la izquierda, latente desde siempre en el cine de Chaplin, pero maquillado por los elementos dramáticos y dickensianos que le eran característicos, no va a resultar indiferente a la siempre radical opinión pública norteamericana, dispuesta a destruir a quienes considera enemigos de su sacrosanta sociedad capitalista. La película va a ser atacada por medio de una serie de escándalos elípticos que toman la vida amorosa de Chaplin como justificante de una persecución políticamente encubierta que se viste con la máscara de la moral pública. Se mezclan su “escandalosa” relación con Paulette Godard (con quien vivía en unión libre) y los rumores de que *Tiempos modernos* es un film peligrosamente bolchevique. Su estreno no deja indiferente a nadie: para las izquierdas, su supuesto “bolcheviquismo” es inocuo; para las derechas, ver a Charlot enarbolando la bandera roja en una manifestación obrera, es ofensivo. Chaplin se repliega en sus cuarteles de invierno y barrunta su regreso al

---

8 Manuel Villegas López, *Los grandes nombres del cine*, p. 183.

cine con un proyecto que anonade al mundo y que, inevitablemente, deberá ser su primer film sonoro.<sup>9</sup>

Entre otros proyectos, medita sobre un Hamlet o un Napoleón, pero los turbulentos acontecimientos políticos que convulsionan Europa le hacen volver la mirada sobre Adolf Hitler. Chaplin ya no es aquella rutilante estrella del cine bufo de la Keystone, la Essanay o la Mutual. Ni siquiera es ya el gran conquistador del mundo con sus filmes de los primeros años 20. Ahora es un artista de trascendencia mundial que por donde va es recibido con honores de gobernante o monarca. Chaplin vuelve sus ojos contra un individuo tan grande como él con quien la vida se ha empeñado en confrontarle de manera decidida e irónica: Adolf Hitler.

El argumento de *El gran dictador* es bien conocido: un pobre barbero (Charles Chaplin) que combate en la I Guerra Mundial, pierde la memoria al salvar la vida del oficial Schultz (Reginald Gardiner). Amnésico todavía después de veinte años, regresa a su casa en el viejo *ghetto* en Tomania sin saber que ahora gobierna el antisemita e imperialista Astolfo Hynkel (Chaplin en un doble papel). Pronto tramará una relación de noviazgo con la bella Hannah (Paulette Godard) y se reencontrará con el oficial Schultz, pero su dicha acabará pronto. Schultz cae en desgracia por defender a los judíos y es apresado y enviado a un campo de concentración junto con el barbero. Mientras tanto, hartos del acoso de Hynkel, los judíos huyen a la república independiente de Osterlich. Una digresión cómica nos presenta a Benzino Napaloni (Jack Oakie), dictador de Bacteria, quien tiene los mismos planes que Hynkel de invadir Osterlich. Mientras Hynkel invade esta república, Schultz y el barbero escapan del campo de concentración. Los soldados les buscan, pero al encontrar a Hynkel cazando patos lo confunden con el barbero, y el barbero, a su vez, es confundido con Hynkel por sus propios hombres. Obligado por las circunstancias a dar

---

9 Manuel Villegas López, *Charles Chaplin: el genio del cine*. Ediciones Folio. Barcelona, 2003, pp. 140-145.

un discurso para el mundo sobre la invasión de Osterlich y el comienzo de la expansión militar mundial de Tomania, el barbero lanza una arenga dirigida a toda la humanidad donde repudia las dictaduras y la sumisión de los hombres a gobiernos totalitarios.

Este discurso final es el que yo llamo la parábasis de Charles Chaplin. No es en sentido estricto una parábasis, pues se trataría de una parábasis muy reducida al incluir solamente la *kom-mation* (invitación que Schultz hace al barbero para que pronuncie su discurso) y la parábasis propiamente dicha: el discurso que el Barbero/Chaplin dirige al mundo. Es decir, que como parábasis encontraríamos la total ausencia de los otros elementos estructurales. Pero ya hemos dicho que no en todas las comedias de Aristófanes<sup>10</sup> había una representación de cada una de las partes: solo cuatro obras contienen una parábasis completa.

Es decir, que nos encontraríamos con una parábasis donde Chaplin eligió dejar lo esencial por razones de estructura dramática. Una parábasis como la de Chaplin en *El gran dictador* hubiera roto el perfecto balance del film de haber sido ubicada en la mitad de éste, y hubiera resultado además enormemente artificioso. La estructura de la película se atiene, como tantas otras, a la estructura documentada por Aristóteles de planteamiento, nudo y desenlace que él advirtió como connatural a la tragedia griega, y aunque Aristóteles nunca llegó a escribir (o no se ha conservado) su análisis de la comedia, sí sabemos por otras fuentes que el nacimiento de la comedia fue posterior en el tiempo en cuanto género dramático, y que lo hizo siguiendo la estructura planteamiento-nudo-desenlace de su hermana mayor: la tragedia. No dejaría de evolucionar hasta llegar a la Modernidad, que incluye a Chaplin, pero desde Menandro a Chaplin, pasando por Plauto, Terencio, Lope de Vega, Molière y otros grandes comediógrafos, las come-

---

10 Ni en las de los otros autores de comedia, como hemos podido comprobar por los fragmentos conservados.

días se han ceñido por lo general a esta vieja regla.<sup>11</sup> El discurso de Chaplin encaja en el momento adecuado, pues supone la culminación de un film donde el artista carga con toda la caballería contra aquellos peligros que se avecinan sobre el mundo.

Además, si Chaplin hubiera tenido la intención de imitar la parábasis del teatro griego no hubiera sido tan radical como para desarrollarla con todos los elementos estructurales, ya que hubiera sido una excentricidad hoy permisible a ciertos artistas (como Woody Allen con *Mighty Aphrodite*, 1995), pero inaceptable en el contexto del cine industrial de 1940. Con su discurso, ubicado al final de la comedia, Chaplin busca una culminación lírica, un poco violenta y llena de moralismo, que cae como una tormenta y nos conduce con el ánimo adecuado a saborear la bella resolución del film: aquella en que Hanna, tras escuchar las palabras del Barbero (porque Chaplin vuelve a serlo en las palabras finales de su discurso), mira hacia el cielo y cree escuchar el advenimiento de una nueva época feliz para los hombres.

En la parábasis de la comedia griega, los personajes abandonaban la escena y el Coro se quedaba a solas. Era el momento en que el Coro (y a veces el Corifeo) se quitaba la máscara y hablaba en nombre del autor. Chaplin sube al podio como el Barbero, pero pronto desaparecen los demás personajes y la cámara recoge su rostro en primer plano para exponer a la audiencia su mensaje. No se intercalan planos de los demás personajes, no hay más personajes en escena ahora, salvo Chaplin que se quita su “máscara” de Barbero y habla como Chaplin. Este efecto de extrañeza, de ruptura con la ficción dramática, era tan característico de la parábasis en el teatro antiguo como lo fue en 1940 cuando Chaplin dejó a un lado su personaje y dejó hablar a su corazón.

---

11 Incluso una película tan anárquica como *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933), que comparte la misma crítica al nazismo, a cargo esta vez de los Hermanos Marx, está sujeta a la vieja estructura planteamiento-nudo-desenlace. Por supuesto, aquí no tomamos en consideración cierto teatro del absurdo, pues nos saldríamos de nuestro tema y objetivo principal.

En la parábasis anteriormente comentada de Aristófanes, el Corifeo regaña al público y le hace ver su crueldad e injusticia al despreciar a aquellos viejos cómicos que antiguamente tanto les hicieron reír y que hoy malviven olvidados de todos. Esta llamada de atención a los espectadores, esta regañina, no debió de hacer reír a la audiencia. El discurso de Chaplin, que no vamos a analizar ahora por falta de espacio, también implica una regañina a su público, que en esta ocasión abarcaba el planeta entero (y que alcanzó, es sabido, al propio Hitler cuando vio la película). El Barbero comienza, a manera de *captatio benevolentiae*, hablando de sí mismo y de cómo él no quiere ser emperador. A partir de ese momento, el Barbero desaparece y solo queda Chaplin hablando en la primera persona del plural. El autor critica a los espectadores: “Hemos progresado muy deprisa, pero nos hemos encarcelado a nosotros mismos. El maquinismo, que crea abundancia, nos deja en la necesidad. Nuestro conocimiento nos ha hecho cínicos. Nuestra inteligencia, duros y secos. Pensamos demasiado, sentimos muy poco”. Chaplin nos llama prisioneros, indigentes, cínicos, duros y secos, cerebrales, insensibles. Se trataba de una primera ráfaga muy agresiva para la época. Después se dirige a los soldados, y no va a dejar pasar la ocasión de atacar a los dictadores, pero también al propio Hitler, que alcanzó el poder por medio de las urnas: “bajo la promesa de esas cosas [trabajo, futuro, seguridad en la vejez], las fieras subieron al poder. Pero mintieron; nunca han cumplido sus promesas ni nunca las cumplirán”.

La agresividad del discurso de Chaplin abarca a todos los protagonistas de la sociedad: los gobernantes, la población civil e incluso a los mismos soldados. No es descabellado pensar, viniendo de Chaplin, que su llamado a la desertión y a la rebelión contra los gobernantes vaya mucho más allá de aquellos que sufren las dictaduras, que sea un llamamiento a la insurrección y la rebelión general de todos los hombres contra todos los gobiernos y todos los gobernantes. No debemos olvidar que el film

comenzó a escribirse el 1 de enero de 1939 y el rodaje concluyó el 5 de septiembre del mismo año, un día después de la declaración de la II Guerra Mundial.

La comedia de Aristófanes era una comedia de tipo político y una comedia de utopía. Para hacer reír, el autor elegía un tema de gravedad (como las guerras del Peloponeso) para plantear su crítica por medio de la formulación de una utopía: ¿qué tal si un morcillero pudiera ganarse el favor de Demos y derrocar al inmundo Paflagonio? Chaplin también desarrolló hasta un máximo nivel los parámetros permitidos de la comedia política: ¿qué tal si un humilde barbero se ganara el favor de Demos para derrocar al inmundo Hynkel? El desenlace del film solo es concebible, como en la comedia aristofánica, por medio de la utopía: el tirano es encerrado en un campo de concentración, el Barbero declara lo que todos quisiéramos oír y el mundo vuelve a ser feliz de nuevo y para siempre. Demasiado bonito para ser verdad, como corresponde a toda utopía.

Como en el caso de la comedia aristofánica, el humor es cruel. En *El gran dictador* encontramos el *slapstick* por el que Chaplin fue tan querido, pero también existe una progresión evidente hacia el diálogo como forma de humor. Su humanismo y su ternura hacia los oprimidos es tan evidente como siempre, pero en cambio sale a relucir un enorme desprecio hacia las clases dirigentes, sean cuales sean (incluso hacia el “buen dirigente” que representa el ladino Schultz). Como en la comedia aristofánica, en la que el Pueblo es convertido en un viejo decrepito, Cleón en Paflagonio y los gloriosos militares Demóstenes y Nicias en leales esclavos venidos a menos, en *El gran dictador* hallamos mirándose en espejos deformantes a Hitler/Hynkel y a Mussolini/Napaloni. Así como los atenienses de su tiempo no titubearon para reconocer a los personajes reales, forma parte de la singular gracia de Chaplin que nosotros también los reconozcamos. Cleón era imperialista, demagogo, grosero, gesticulante... No es difícil, salvando las dis-

tancias, encontrar en él un antecedente remoto del peligro de la libertad lo mismo que Hitler lo fue para su tiempo.

Pero ya no eran los tiempos de la familiar Atenas, y tan singular parábasis, tan grande ejercicio de valentía artística e intelectual en un actor cómico, casi un payaso, que desafiaba a quienes conquistaban el mundo, pasó factura a Chaplin. La crítica feroz contra Cleón tuvo consecuencias para Aristófanes, pero el tiempo la convirtió en uno de los ejercicios de valentía más famosos de la historia de la literatura dramática. La crítica que Chaplin dirigió a Hitler tuvo graves consecuencias para el filósofo del bombín. Los sectores más conservadores del país intentaron boicotear el film de Chaplin, bien por simpatía hacia el régimen de los dictadores, bien por aislacionismo (todavía no entraba Estados Unidos en la II Guerra Mundial). Cuando el embajador nazi en Washington amenaza con la prohibición total en Alemania de las películas de Hollywood, la industria se echa a temblar y presiona a Chaplin para que no siga adelante con el proyecto. Pero la película se finaliza y se estrena, y a continuación es prohibida en buena parte de Europa y en varios estados de la Unión Americana. Sin embargo, en todas partes es otro enorme éxito de público. La crítica no comprende, no quiere comprender la parábasis de Chaplin; o sí la entiende, pero siente asco por su valentía. La batalla de Estados Unidos contra Chaplin queda entablada a partir de entonces, y no importará lo más mínimo que después de la guerra todos sepan quién tenía razón y quiénes eran los equivocados.

La parábasis de Charles Chaplin es uno de los momentos más valientes de la cinematografía mundial, un momento emblemático en que el artista que se sabe con derecho a ello alza la voz en defensa de supremos valores como democracia, libertad, felicidad e individualismo para ostentarlos como ideales de vida en tiempos peligrosos y confusos. Chaplin, quizá sin saberlo, lo hizo apelando a una vieja convención de la vieja comedia ateniense. Si fue sin saberlo, esto le honra más todavía, pues indica que la cultura va y viene,

pero que el arrojo ante los mismos conflictos en épocas distintas será siempre el mismo. Qué lacerante ironía que durante los años de su destierro de Estados Unidos, la relación entre Chaplin y los americanos recordase tanto las viejas palabras de Aristófanes cuando este evocaba la ingratitud con que el pueblo acaba pagando a sus más viejos, más leales, más bondadosos y más queridos cómicos.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Gil Fernández, Luis, *Aristófanes*. Editorial Gredos. Madrid, 1996.
- , *Aristófanes, Comedias I: Los acarnienses, Los Caballeros*. Editorial Gredos, Madrid 1995.
- Jaeger, Werner, *Paideia*. FCE. México, 1996.
- Martínez-Pinna, Jorge; Montero Herrero, Santiago; y Gómez Pantoja, Joaquín, *Diccionario de personajes históricos griegos y romanos*. Istmo Editorial. Madrid, 1998.
- Rodríguez Adrados, Francisco, *Del teatro griego al teatro de hoy*. Alianza Editorial. Madrid, 1999. [Biblioteca Temática, 8218]
- , *Aristófanes: Los acarnienses, Los caballeros, Las Tesmoforias, La asamblea de las mujeres*. Cátedra. Madrid, 1996 (2ª ed.).
- Scott, Liddell, *Greek-English Lexicon*. Oxford University Press (9th ed., 1996).
- Villegas López, Manuel, *Los grandes nombres del cine*. Editorial Planeta. Barcelona, 1973.
- , *Charles Chaplin: el genio del cine*. Ediciones Folio. Barcelona, 2003.
-

# LA SEMÁNTICA DE LA MARGINALIDAD Y LA VIOLENCIA EN *DIEGO EL MULATO*, DE JOSÉ ANTONIO CISNEROS

EMMANUEL DEL HIERRO MOLINAR  
CARLOS URANI MONTIEL CONTRERAS

“Cervantes (*Que ha estado impaciente conteniéndose con violencia, pero sin grosería*)”.

José Manuel Othón,  
*El último capítulo*, 1906: 20.

El objetivo del presente trabajo es analizar, primero, los niveles de la semántica de la marginalidad en *Diego el Mulato* (1846), para después estudiar cómo es que estos se traducen en una puesta en escena que recurre a la violencia para enmarcar la presentación y desenlace del protagonista/antagonista (héroe/antihéroe). Mientras que el texto dramático recupera distintas tradiciones literarias en la construcción de un personaje marginal, el texto espectacular apela a la reacción inmediata y manipula las expectativas del público a través de la construcción de trances álgidos e impetuosos, pero que mantienen la atención y tensión del espectador. Mediante estos pasajes en extremo violentos, en ocasiones sugeridos en bastidores pero en otras puestos ante los ojos del receptor, la representación condiciona a sus personajes, logra el aplauso y respeta los cánones

decimonónicos de vena romántica; es decir, que el autor consigue una puesta en escena “con violencia, pero sin groserías”, tal y como debieron haber sido los parlamentos (aludidos en el epígrafe) del personaje Miguel de Cervantes en la pieza teatral de Othón.

De lo que se trata aquí es de analizar dos de los sistemas textuales de *Diego el Mulato*: el personaje literario y la construcción dramática, que en conjunto significan el carácter marginal en una pieza teatral lista para ser representada. Para llevar a cabo este cometido hemos dividido el ensayo en tres secciones, enmarcadas por esta introducción y unas conclusiones finales. En la primera parte damos una breve noticia del objeto de estudio con la intención de que el lector se familiarice con la obra seleccionada y su contexto de representación. El segundo apartado, de mayor extensión por su importancia, se encarga de describir la semántica de la marginalidad desde diferentes perspectivas que atañen a la dramaturgia de Cisneros. Por último, en la tercera sección trasladamos los resultados teóricos hacia la representación en la que el espectador debe reconocer de inmediato los atributos materiales/simbólicos de los personajes y disfrutar el recurso escénico de la violencia que la figura marginal ejerce al inicio, y sufre en el desenlace de la obra. En ambos casos el espectador atestigua una violencia sistemática, dinámica, altamente organizada y llena de significados tanto para víctimas como para victimarios y testigos.<sup>1</sup> Detrás de los agentes que realizan o reciben acciones violentas hay una construcción simbólica que les otorga un nivel estético, sobre el cual el receptor (en su butaca o con la obra impresa) interpreta, juzga y aprueba.

### “LLENANDO A TODOS DE ESPANTO”

La creación de un teatro nacional en el siglo XIX, un teatro costumbrista con perfiles mexicanos que conciliara el pasado virreinal

---

1 Para David Riches estos tres elementos completan el triángulo de la violencia (1986: 7-10).

con la reciente independencia, perfila una necesidad urgente en toda producción teatral. El teatro regional de Yucatán asumió ese clima nacionalista. La dicotomía de un estado “rebelde y tradicional” fue el “combustible para movilizarlo de una manera dialéctica” y para que “produjera –según varios expertos– una creación dramática, mayor a la producida en todo el país” (Muñoz Castillo 2009: 5).

*Diego el Mulato*, “primer ensayo dramático” de José Antonio Cisneros fue escrito hacia 1846; estrenado el 2 de junio del mismo año en el recinto San Carlos de Mérida, bajo la dirección de Manuel Argente, quien interpretó a Diego; y publicado también en 1846 por la Imprenta de Castillo y Compañía.<sup>2</sup> Es ya un lugar común ubicar la pieza dentro del Romanticismo, pues exhibe a un personaje que pretende la libertad, el anarquismo y la rebeldía.<sup>3</sup> El subtítulo, *Drama en tres actos, en verso*, adelanta su estructura y formato de escritura (o recurso genotextual). Efectivamente, *Diego el Mulato* tiene una distribución tripartita que, a su vez, se subdivide en escenas (trece en promedio por cada acto) según la entrada o salida de personajes: diez con nombre propio, dos identificados por su ocupación (brujo pescador y vigía) y tres colectivos (soldados, piratas y pueblo). La obra está compuesta por versos octosílabos y endecasílabos, organizados en redondillas, quintillas y sonetos.

El protagonista no es tanto una figura periférica por su casta, resultado de la mixtura africana y española, sino por descubrirse como un rebelde, sin tierra ni oficio, sin una condición social determinada ni estado jurídico, moral o religioso. Hay que puntuali-

---

2 Todas las citas a la obra pertenecen a la edición *princeps* y en adelante solo señalaremos las páginas. Antes de su digitalización (<https://archive.org/details/diegoelmulatocisneros>) la obra podía ser consultada en una edición madrileña de 1880 (Librería Victoria Vindel); en una antología mexicana, de mucha mayor difusión, preparada en 1972 por Antonio Magaña-Esquivel: *Teatro mexicano del siglo XIX* (491-572); y, recientemente, en el número 101 de la revista *Tramoya: Cuaderno de Teatro* (2009: 52-92).

3 Un aspecto común del héroe romántico es su confrontación a “un universo social excesivamente cerrado y mezquino para él” (García Peinado 1998: 122). Diego, personaje para el que esta excentricidad se colige inherente, se encuentra inserto en esta tipología.

zar que “La acción pasa en Campeche, a mediados del siglo XVII” (2-3), por lo que Diego es un ser excéntrico pronunciado contra la legislación virreinal. La pieza de Cisneros expone las andanzas de Diego, corsario que se dedica a asolar la península yucateca, “llevando a todos de espanto / y sembrando allí el terror” (6). Frente a este delincuente aparece en escena Concepción Mantilla, nombre que alude a la blancura en oposición a la piel de Diego, a quien lo llama: “hombre maldito, impuro” (12). Él es un personaje tan abominable, que hasta su padre “el brujo pescador” le odia.

A pesar de que Cisneros haya situado a una figura paterna alrededor de su protagonista, esta circunstancia no hace más que aproximarle a la periferia y enaltecer su soledad y condición espuria. Como antihéroe se encuentra inserto en un orbe que le resulta cerrado y mezquino, alejado de toda figura filial, signo que expone su desafortunado nacimiento (el brujo pescador asesinó a su esposa y huyó a Campeche para evitar la horca, siendo Diego muy niño) y aciago destino. Su hado fatídico es expuesto por él mismo al final del primer acto: “Pues sigo mi negra estrella. / A disponer mi partida / voy antes que raye el día; mas juro que ha de ser mía [Concepción], / aunque me cueste la vida” (25).

José Luis García Barrientos dispone una tipología de tres clases de drama: de acción, de personaje y de ambiente (2001: 78-79). El primero es aquel cuya característica principal es la estructura de los acontecimientos, a la que se encuentran subordinadas todas sus demás categorías, entre ellas los personajes. Por otra parte, la esencialidad del drama de personaje recae en el protagonista de los acontecimientos; a partir de su proceder se detonan los significados y unidades de la obra. Por último, en el de ambiente, es la situación, en la mayoría histórica, la que predomina. Si atendemos a esta tipología, la obra en cuestión media entre el drama de acción y el de personaje, pues las circunstancias generan la intriga principal de la representación, y el mulato detona y unifica la semántica del texto.

Del renegado de Cisneros existen varias referencias históricas, que seguramente remitían al imaginario colectivo del espectador decimonónico hacia la época en que la débil defensa de las aguas novohispanas hizo del actual Golfo de México un mar de oportunidades para corsarios ingleses, franceses y holandeses. Desde la parte gala de La Española (Haití), la Jamaica británica o desde la misma Cuba, varios piratas de raíces africanas se alistaron en aquellas tripulaciones para asolar las costas de la América hispana. Existen al menos tres distintos piratas negros del siglo XVII que respondían al apelativo de Diego el Mulato, por lo que podemos afirmar que este peligro fue rápidamente estereotipado, llevando consigo el rótulo de su raza.

Matthew Restall, en su trabajo sobre “Conquistadores negros: africanos armados en la temprana Hispanoamérica”, enumera tres formas de insurrección: la primera se manifestó a través de pequeñas rebeliones de carácter territorial; hubo otras mediante la piratería; y la tercera fue la desarrollada por los contra-conquistadores negros, cuyos aliados evadieron la regencia virreinal y alcanzaron una emancipación moderada (2005: 61-64). Es en este pronunciamiento en el que participa el protagonista y cuyo referente concreto se encuentra en uno de los tres corsarios que atacaron al sistema virreinal durante el siglo XVII, específicamente a la costa yucateca. El primer Diego, el mulato Martín, escapó de La Habana y se dedicó a asolar la costa del Golfo de México en la década de 1630; Diego de los Reyes (también conocido como Lucifer) saqueó la costa de Yucatán hacia 1640; y el último, Diego Grillo, también huyó de La Habana y asaltaba las embarcaciones españolas que cruzaban la isla de la Tortuga hasta 1673, cuando fue apresado. Son exiguas las hazañas que la historiografía evidencia sobre la figura histórica, por lo que las sergas se convirtieron en materia prima para la ficción narrativa y dramática.

## LA TEMPESTAD DEL FILIBUSTERO

A partir de la teoría de los polisistemas es que podemos hablar de un “sesgo de marginalidad” como eje de lectura/representación en la obra de Cisneros. David Viñas Piquer comenta que desde este presupuesto es posible comprender la interrelación entre los diversos marcos culturales que coexisten en un espacio afín (2007: 561-562), en este caso textual. Él explica que cada uno de los elementos que componen a un sistema cumple una función determinada en correspondencia con las demás categorías, las cuales son el estrato central (objetos canónicos) y la periferia (objetos marginales). Ambas participan del acontecimiento dinámico denominado “transferencia”, en el que el centro puede desplazarse a la zona marginal y la periferia al estrato superior. La teoría de los polisistemas pretende elucidar el mecanismo de los territorios multiculturales en los que conviven los grupos diversos que intentan influir y prevalecer sobre los otros. Esta mixtura de identidades se materializó en el catálogo de castas o progenies de los virreinos americanos, una de las cuales rubrica, califica y parece determinar a Diego.<sup>4</sup>

Viñas Piquer retoma el modelo de la comunicación lingüística de Jakobson (estudiado a su vez por Even-Zohar) para enunciar las categorías que integran el sistema literario (2007: 564) y que, en nuestra línea de argumentación, serán ceñidas al sistema de castas. El primer peldaño es el de “productor”, entendido como el carácter socio-cultural de la literatura y que es equiparable a las tres ascendencias sustanciales/raciales que participaron de la mistificación social: ibérica, africana y americana. La siguiente sucesión se conforma por la intervención del “consumidor” sobre el “producto” en una zona (o “mercado”) en donde se dan cita los lectores. En este

---

4 El determinismo, dice Javier Ordiz, atañe al personaje literario, quien carece de voluntad y “cuyo carácter y comportamiento se deben a instancias superiores sobre las que no posee control ni a menudo tan siquiera consciencia, como el medio en que ha nacido, se ha educado o simplemente desarrolla su existencia, y la herencia genética” (2002: 28-29).

caso ese espacio estaría representado por el Nuevo Mundo como el receptáculo de alienación cultural. Por último, la “institución” sería entendida como la normatividad virreinal, mientras que el “repertorio” se configuraría como los estudios que se han generado posteriormente, sobre todo desde el discurso postcolonial.

Como mencionamos en la sección anterior, la índole periférica del personaje Diego el Mulato no reside exclusivamente en su condición social, sino en su carácter anárquico que se trasluce en la actividad del bandolerismo. Es decir que, como figura marginal, lucha contra el sistema canónico, esto es, la “institución” materializada en el fuero virreinal, en el que debería ocupar los escalafones más bajos: indios, pardos, mulatos y negros esclavos. Diego se opone al sistema dominante y participa contra él a través de una de las tres formas de pronunciamiento contra ese antiguo orden: el filibusterismo.

Una vez rastreada la figura del pirata en el imaginario colectivo con antecedentes históricos (de fácil confusión y asimilación), veremos cómo el personaje se inserta en la tradición literaria bajo el principio de intertextualidad.<sup>5</sup> *Diego el Mulato* es una adaptación del folletín *El filibustero*, publicado por Justo Sierra en 1841 bajo el anagrama de José Turrisa, en *El Museo Yucateco*; además, también dialoga con el drama shakesperiano *La tempestad*, escrito hacia 1612. Son entonces la diégesis (narrativa) y la mimesis (dramática) los marcos o modelos textuales que alojan el motivo del mulato. Así, para que el ejercicio intertextual cobre significado, el par de obras será considerado en relación con las concepciones que enuncia George Lukács sobre la épica, el drama y la “totalidad de los objetos”. Esta última categoría, afluente de la estética hegeliana, da cuenta de la plena funcionalidad de los sistemas que componen al texto, sin importar que sus elementos desplieguen sentidos opuestos; en este caso, aquellos que exponen el signo de la marginalidad frente a la norma o frente a lo canónico.

---

5 Para el caso dramático, Fernando de Toro define este mismo fenómeno con el término de ideologema (1987: 103-105).

Lukács enuncia los rasgos esenciales de la novela histórica y el drama histórico, y más que plantear diferencias, argumenta a favor de las similitudes. A través de la expresión de actitudes y acciones, la novela y el drama, provenientes de la épica y la tragedia respectivamente, presentan la totalidad de la vida interna y objetiva del ser humano (1966: 105-108). No obstante, él advierte que con esta idea no se debe concebir al territorio de la ficción como un receptáculo en el que se representa íntegramente el devenir del ser, sino como un sistema que selecciona y concentra sus coyunturas fundamentales. Es por esto que en *Diego el Mulato*, al igual que en *El filibustero*, pese a que en el relato diegético el desglose de la existencia en su totalidad es más factible, solamente se presenta un momento, además paradigmático, de la vida del personaje. Poco importan los primeros años del protagonista —que en el acto tercero, y de manera velada, son descubiertos por su padre el brujo pescador a través de una analepsis—, o el momento en el que inicia su vida de corsario.

La novela y el drama aíslan solamente las circunstancias vitales que dan cuenta de los destinos de sus personajes y esta es la estrategia presente en las dos obras, sobre todo en la dramática. La obra de Cisneros, teniendo como pretextos al filibusterismo y a un protagonista insubordinado a la legislación virreinal, no solo da cuenta de un acontecimiento local, sino que contiene una de las pugnas paradigmáticas cuyo carácter es ecuménico: el enfrentamiento entre el bien (lo luminoso-canónico) y el mal (lo ominoso-periférico). Así que Diego, en desacuerdo con el fundamento de institución que se mencionaba en la teoría de los polisistemas, representa lo execrable y, por lo tanto, lo marginal.

Es manifiesto que la mayoría de los folletines publicados durante el siglo XIX, tanto en las prensas europeas como en las nacionales, tienen como personaje principal a un marginado que transita un espacio y tiempo reconocibles para el lector decimonónico, característica que, entre otras cosas, acarrió el éxito editorial de este género. Este consumidor vivía pendiente de las

contingencias por las que atravesaba el protagonista, en las que se advierte una galería de huérfanos, ladrones e inválidos, es decir, caracteres alejados de las zonas céntricas.

La conexión con el folletín de O'Reilly es indiscutible. Un texto es definido como “productividad” en cuanto a su función comunicativa y como resultado de la ejecución de la lengua. Fernando de Toro aclara que el texto a la vez que es producto de la codificación lingüística. También lo es de la confluencia de otros textos, es decir, se construye a partir de una organización intertextual (1987: 103-104). Con las obras *El filibustero* y *Diego el Mulato*, es evidente que nos encontramos frente a un ejemplo de esta naturaleza, sobre todo si se habla de sus motivos argumentales. Sin embargo, el par de referentes no pertenece al mismo marco narrativo, es decir, no comparte la misma estructura fenotextual. De Toro expone que el texto se desarrolla a partir de la relación dialéctica entre sus sistemas fundamentales: el fenotexto, entendido como la estrategia o marco textual (dramático en *Diego* y narrativo en *El filibustero*), y el genotexto, definido como la región en la que se deposita el sentido inmaterial del discurso. Y es aquí donde en ambas obras advertimos que sus significaciones, el modelo del antihéroe, la función de la anagnórisis y sus motivos argumentales, se corresponden. Las obras *El filibustero* y *Diego el Mulato*, por ser esta última una adaptación del folletín, se entreveran intertextualmente, pues advertimos la presencia de una en la otra a través de la constancia e invariabilidad de la figura excéntrica que se encuentra al margen de su universo literario (narrativo o dramático).<sup>6</sup>

Por otra parte, Gilbert Durand, en *Las estructuras antropológicas del imaginario*, ha trabajado sobre la valorización negativa de lo ominoso frente a lo luminoso, configurada a través del simbolismo (2004: 96-97). Dice Durand que las tinieblas representan el caos, la impureza y el ruido. Entre las figuras icónicas de la oscuridad

---

6 En esta sucesión de intertextualidades hay que añadir la novela de Eligio Ancona publicada en 1864, que lleva el mismo título de *El filibustero*.

que enumera el antropólogo, se encuentran el demonio, el aborigen americano, el ogro y el moro. En *Diego el Mulato* observamos este signo de impureza que menciona Durand, ya sea por su predeterminación al ser mestizo o por su determinación de cometer faltas. Hay que tener presente que a uno de los Diegos históricos se le asoció con el mote de Lucifer. Sobre la representación literaria de la ominosidad, el antropólogo encuentra campo fértil en el teatro europeo, ya que la tradición dramática occidental siempre ha representado a los personajes proscritos bajo el signo de la oscuridad física, como Mefistófeles y Otelio.

En esta línea, y aludiendo a los conceptos propuestos por Gérard Genette en *Palimpsestos*, puede colegirse otro tipo de dinámica de inclusión y diálogo entre los textos. La hipertextualidad es un rasgo inherente a toda obra literaria en cuanto a que una evoca a otra; el hipertexto entonces, o texto residual, es resultado de una obra primigenia (Beristáin 1985: 271). Así, *Diego el Mulato* es hipertexto de *El filibustero*, y este a su vez, es hipertexto de *La tempestad*. El drama shakesperiano presenta, como el par de hipertextos, unidades de sentido antagónicas que también dan cuenta de la marginalidad.

El argumento de *La tempestad* es el siguiente: Próspero, destituido del ducado de Milán por su hermano Antonio y el rey de Nápoles, ha vivido doce años junto a su hija Miranda en una isla inhóspita a la que llegaron desterrados en una barca. Próspero, practicante de las ciencias ocultas y de la adivinación, al avistar que su hermano y el monarca se acercan a la isla, mediante un espíritu del aire llamado Ariel, de quien es amo tras haberlo librado del castigo de la bruja Sycorax, desencadena una tempestad que provoca el naufragio de la embarcación. Esta bruja, también desterrada pero de Argel, fue llevada a la isla y en ella dio a luz al monstruo Calibán, personaje contrahecho que, al igual que Ariel, se convirtió en el siervo de Próspero. Entre los naufragos encontramos a Ferdinand, hijo del rey de Nápoles, quien se enamora de

Miranda. Por su parte, Calibán aprovecha la ocasión y se alía con otros dos extranjeros, Stefano y Trínculo, para derrocar a Próspero, a quien le ha dado aviso Ariel, y prepara una argucia contra los invasores, sobre todo para aquellos que son culpables de su ruina. Sin embargo, Próspero, en una extraña resolución melodramática que no había sido advertida en otros dramas shakesperianos, decide dar la mano de su hija a Ferdinand y eximir a sus enemigos.

Ahora bien, rescatamos a la figura de Calibán debido a que en él se incluyen las unidades de sentido que evidencian la marginalidad comentada. Calibán, representante de lo ominoso, se revela como una figura periférica porque su caracterización objetiva y espiritual difiere del resto de los personajes y de los espacios o regiones a los que pertenecen. Próspero evidencia esa disposición marginal: “un pecoso, un malnacido de bruja... ¡Eh, tú, esclavo! ¡Calibán! Tú, lodo inmundo... ¡Tú, engendro del diablo, / tú, concebido en vientre maligno, muéstrate!” (Shakespeare 1994: 141, 145-147). La significación abyecta de estos diálogos sobre la figura del monstruo son antitéticos frente a la descripción que Miranda hace de Ferdinand, a quien considera como una “criatura del cielo” (1994: 159).

Roberto Fernández Retamar menciona que Calibán representa la figura del hombre “situado irremediamente al margen de la civilización, y a quien es menester combatir a sangre y fuego”, mientras que el conquistador representa la civilidad y unificación. Próspero, continúa Fernández Retamar, encarna a la figura del conquistador que invade y esclaviza al natural y lo convierte en su vasallo, sumisión de la que intenta liberarse (2000: 83-100). ¿Qué relación existe entre Calibán y Diego el Mulato?

El primer vínculo remite al origen aciago de sus nacimientos. Ambos, como cualquier prosapia producto del mestizaje, devienen de una indeterminación que comporta la impureza, y esta característica se encuentra significada en los progenitores de los personajes. Calibán y Diego, al ser descendientes de brujos, se convierten biológicamente en dos figuras marginales. Asimismo, habitan dos

territorios alejados de la civilización: Calibán está asentado en una isla inhóspita y agreste como él, mientras que Diego transita en la inestabilidad del mar y se oculta en las afueras de la villa en el refugio de su padre. De igual manera, Calibán y Diego comparten el deseo de ser libres de aquellos que los dominan. Así, Calibán se une a los náufragos para derrocar a Próspero, mientras que Diego asalta y saquea la península yucateca.

La última equivalencia entre los personajes es el motivo de la inasequibilidad del trato personal con lo luminoso, condición materializada en las dos figuras femeninas. Calibán intenta conseguir los favores de Miranda a través de la violencia, acción que lo conduce a una zona aún más marginal, pues es condenado por Próspero a vivir en una caverna alejada de la que ellos habitan. Y Diego, quien goza de mejor suerte con su amada a pesar haber asesinado a su padre, es sitiado por los defensores de la península frente a los que, sin otro remedio, se suicida. La descripción de la joven destaca su cualidad luminosa: “de Campeche es el sol” (6), “resplandeciente, pura, / como la luz del sol...” (19), “el sol eres de mi hermoso día” (30). Siendo el astro símbolo paradigmático de la inaccesibilidad, solo cercano a otro objeto de su misma condición, expresa en mayor grado la marginalidad de Diego.

Respecto al espacio también encontramos información interesante. En su manual de estudio García Barrientos define como espacio dramático el lugar de convergencia entre el territorio ficcionalizado y el espacio escénico (2001: 128), y afirma que el espacio dramático es semantizado por el dramaturgo a partir de las unidades de sentido u objetos totalizadores. En la pieza de Cisneros no se observa la clásica unidad de lugar, sino una conjunción múltiple en la que el espacio dramático se presenta fraccionado: el texto va de las orillas de la playa al interior de la casa de los Mantilla, de la celda de fray Juan Benavente a las cavernas que habita el brujo pescador. Estos cuatro espacios, además de presentarse de manera patente, evidencian la oposición luminosidad-territorio canónico/

ominosidad-zona periférica. Esta fragmentación restrictiva desafía a la puesta en escena y evidencia la configuración narrativa predominante durante el siglo XIX: el folletín.

El primer espacio patente, las orillas de la playa, presenta, por otro lado, un espacio latente: el mar, visible en escena solo a los personajes pero no a los espectadores. Al inicio de la obra Juan y Blas, dos habitantes del pueblo, se encuentran frente al mar y dan noticia del próximo ataque del temido pirata. Es significativa la posición de ellos: se encuentran justo en una zona limítrofe entre el pueblo (la civilización) y el mar (la barbarie). A partir de esta primera disposición visual-escenográfica se expone la semántica que va a primar en todo el texto: el contraste entre esas zonas. Los espacios o escenas que suceden fuera permiten la incorporación de todo lo que no es materialmente posible, pero también evita todo recargamiento excesivo en las tablas. Ya sea limitación técnica o sea recurso consciente, la tensión aumenta por medio de lo invisible. El pueblo adquiere el rasgo de región céntrica y resguardada, en el que coexisten sus ciudadanos, mientras que el mar simboliza la veleidad y la amenaza. En el transcurso de la primera interlocución entre Blas y Juan se descubre también una de las funciones caracterizadoras del diálogo: proporcionar al lector o a los espectadores la información que esboza la naturaleza del personaje *in absentia*; sus descripciones antitéticas distinguen el carácter luminoso del pueblo, en oposición a la ominosidad de quien ejercerá la violencia en el puerto.

Por último, el mecanismo de la anagnórisis en *Diego el Mulatto* merece atención aparte. Aristóteles clasifica en dos categorías al argumento a partir de la naturaleza de su *metabolé* en la que confluyen peripecia y anagnórisis. En un argumento simple la peripecia se presenta sin agnición, contrariamente al complejo, en el que conviven simultáneamente peripecia y anagnórisis. Sobre la agnición, Aristóteles apunta cuatro modelos: la que se produce a través de señales congénitas, la que detona a partir de objetos o marcas corporales que ha adquirido el personaje (como las ci-

catrices), la que se manifiesta por un recuerdo y la que se genera por deducción (1946: 1447b). Por otro lado, Umberto Eco dedica unos apuntes para presentar una tipología del reconocimiento. El semiólogo propone dos categorías: el real, entendido como aquel que ocurre en la intriga y que toma por sorpresa al personaje y al lector; y el reconocimiento artificioso, que sucede dentro de la intriga, pero con el conocimiento anticipado del lector y de algunos de los personajes (2005: 26-33).

En la obra de Cisneros, la anagnórisis acontece en el último momento, mientras un grupo de campechanos persiguen a Diego para matarle. Cuando Concepción avista que la turba persigue a Diego, se interpone entre esta y el mulato. Quien conduce a la multitud es Fernando, primo y pretendiente de la joven, que deplorando la vehemencia con la que Concepción defiende a su amado, decide revelar la verdad. Atendiendo a las diferentes categorías expuestas, esta anagnórisis detona con el recuerdo de Fernando de forma artificial, pues el espectador conoce de antemano lo que se va a evidenciar. Finalmente, el motivo que expone y consume la marginalidad del personaje es su muerte.

### “CON LA VIOLENCIA DEL RAYO”

Si bien el recurso escénico de la violencia no es el eje del texto espectacular, sí sirve para enmarcar de principio a fin el desarrollo de la obra y mantener la atención del público por medio de la tensión inicial y con la que se cierra el telón. Desde esta perspectiva nos unimos a una amplia línea de estudio que ha reconocido la necesidad de estudiar la violencia como una práctica discursiva donde los símbolos (junto con su carácter ritual) son tan relevantes como la práctica social misma; la violencia no solo permea a la sociedad moderna sino que ostenta sus propios mecanismos y es altamente eficiente en sus maneras de control (Turpin y Kurtz 1997: 1-2). El problema básico de interpretar y representar la violencia está

ligado a su evaluación. Para que un acto violento sea considerado legítimo y creíble no solo requiere de las causas y efectos, sino también necesita ser juzgado como correcto, y para eso nos valemos de la semántica de la marginalidad descrita en la sección anterior.

En el estudio de la violencia lo primordial no es la búsqueda de las causas fundamentales, sino la exploración de patrones y la identificación de temas entre micro y macro niveles: desde lo interpersonal a lo global. La forma más básica de la violencia en el plano individual es la física, destinada al cuerpo o a bienes materiales. La verbal puede llevar implícita la física, pero en esencia se dirige a la imagen que se proyecta hacia los otros. En un nivel colectivo, la forma más fácil de ubicarla es la invasión del territorio que una comunidad ocupa; otras formas son las intervenciones políticas, culturales y económicas. A nivel global, la taxonomía es más complicada, ya que lo que se transmite es información a través de medios masivos de comunicación y producciones simbólicas, y es aquí donde están ubicadas las obras artísticas. La violencia incluida en un acto discursivo es, por lo tanto, representacional o mimética. Veamos los diferentes niveles en que aparece en *Diego el Mulato*.

En el primer acto el pirata desembarca en Campeche, desencadenando el miedo de los habitantes y el combate. Es por boca de Blas y Juan, dos hombres del pueblo, que se exponen las fechorías anteriores del corsario: ataque al pueblo de Champotón donde asesinó al encomendero don Valerio Mantilla, padre de Concepción y esposo de doña María. Esta analepsis detona el interés principal del drama e introduce una de las categorías principales de la literatura del siglo XIX: la anagnórisis, pues es a partir de este mecanismo que deviene la caída del mulato y la conclusión del drama. Juan se lamenta y amenaza: “Pobre Mantilla! Si es cierto / que es Diego, el Mulato, yo / seré el primero que pase / su negro y vil corazón” (6). Es significativo el cargo que ocupaba el difunto. Mantilla, siendo encomendero, tenía la facultad de proteger los bienes materiales y

religiosos de la comarca, es decir, objetos reservados para una figura por demás hegemónica, situada en el territorio del canon.

El concepto de violencia está ligado a una sociedad que lo aprueba o lo rechaza según un contexto específico. Los valores e intereses individuales y colectivos que descansan en la violencia utilizan un lenguaje simbólico que será eficiente en tanto que incluya al mayor número de participantes/usuarios con la menor cantidad de recursos. Los símbolos se constituyen en colecciones de elementos armónicos dentro de un marco de organización común. Estas colecciones son dinámicas ya que significados y elementos pueden ser intercambiables. Si para unos la corona es fuente de respeto, para otros, el venablo será salvación. Si las riendas representan control, en *Diego el Mulato* la obscuridad anuncia la muerte, signo subterráneo que se opone a la vida y organización virreinal del territorio asolado.

Es el mismo personaje de Juan quien, como un coreuta griego, avista las diez naves de corsarios que se acercan con la intención de asalto. Sin embargo, a diferencia de otras ocasiones, esta vez el pueblo se encuentra unido para repeler el ataque. Juan considera que los campechanos no combaten contra los piratas por el oro que estos quieren obtener, sino por el honor, tesoro máspreciado que “es la luz, el ser, la vida: / es de un pueblo noble el sol: el que lidia por su patria / lidia complaciendo a Dios” (6). El sustantivo oro, como mineralpreciado y fulgente, simboliza el carácter áureo de la comarca mexicana. Los otros objetos nominales, luz y vida, también acreditan la condición ascensional del pueblo que se contrasta con la naturaleza oscura de su agresor. La invocación a Dios por parte de Concepción nos brinda un apreciable ejemplo:

Señor, tu clemencia imploro!  
Ten compasión, ay de mí!  
enjuga mi amargo lloro,  
que si entra el pirata aquí

va á matarnos por el oro.

A su furor sucumbió  
mi padre... mi infeliz padre!  
[...]

A ti me entrego... una flor  
que apenas nace en su tallo,  
viene á secarla el terror  
con la violencia del rayo  
de tu cólera, Señor.

Yo que anhelante procuro  
mi soledad conservar...  
defiende ese sacro muro  
donde me voy á guardar  
de un hombre maldito, impuro. (12)

La construcción de un entorno sombrío durante la entrada de Diego es por demás interesante, ya que también tiene relación con su figura: “Su luz el sol yá declina / y el refuerzo se dilata / mientras que aprisa el pirata / a la playa se encamina” (8-9). Durante el asalto y a los ojos del espectador, Diego mata a una nueva víctima, el capitán Galván, quien aguardaba auxilio militar y es vencido en legítimo duelo por un rival lleno de rabia y fortaleza; su cuerpo “*cae entre bastidores*” (15).

Hannah Arendt ha estudiado el carácter instrumental de la violencia: siempre necesita una guía y justificación hasta llegar al fin que persigue (1999: 9). Ella señala que hay momentos donde el ejercicio de legitimar ciertas acciones en una comunidad política puede ponerse en duda, y entonces se apela a un pasado glorioso que generará textos que justifican un hecho violento en pos de un bien común a largo plazo. La muerte en escena del capitán Galván es justificable en términos del ambiente bélico en el que participa con furor, pero no puede ser legitimada, por lo que sirve de antecedente del desenlace de Diego.

En seguida Concepción sale huyendo de su casa y se refugia en la iglesia, espacio que significa su naturaleza piadosa en oposición a la rebeldía de Diego. Luego de que el combate ha cesado, durante esa misma “noche sombría, / lóbrega como el abismo” (50), Concepción sale del templo y tropieza con el cadáver del capitán Galván, frente al que cae desmayada. Diego es quien auxilia a la joven, pues ya otros piratas, aprovechando la situación, deseaban mancillarla. Es decir, es motor, pero también puede detener la violencia. Cuando la joven recupera el sentido, se muestra agradecida y súbitamente enamorada de su salvador (el sentimiento es de inmediato correspondido), ignorando la identidad de quien la ha rescatado. Desde este primer encuentro ocurrido en las cavernas, llama la atención la paradoja que se desencadenará en la conclusión del drama, pues Diego, intentando acceder al territorio canónico que estima como su mayor deleite, es conducido gradualmente y por sí mismo a la destrucción.

El segundo acto tiene un efecto retardador, ya que extiende la anagnórisis. Lo retardador, asociado comúnmente con la épica, es definido como la categoría literaria que permite el avance y el retroceso del relato, mientras que el principio de tensión, común a la tragedia clásica, se encamina a significar, en cada uno de sus sistemas, el tema principal de la obra. La naturaleza esencial de lo retardador y del principio de tensión, según Erich Auerbach, ofrece una construcción acabada y visible de los objetos, de sus interrelaciones y entrelazamientos temporales, “sin dejar en ninguna parte un fragmento olvidado, una forma inacabada, un hueco, una hendidura, un vislumbre de profundidades inexploradas” (2002: 12). Lo mismo es identificable en el espacio representado (o ficcionalizado). Las acciones del segundo acto, al contrario de su antecesor, se desarrollan en el interior e inmediaciones de la casa de doña María.

Concepción le confiesa a su criada Isabel el interés que siente por el hombre que la salvó del temible Diego y que no ha vuelto a ver desde hace tres años. Esto despierta los celos del primo de

Concepción, el capitán Fernando García, que desea casarse con ella. La situación se agrava al recibir la joven la visita del brujo, quien debajo del balcón entona las hazañas del mulato con la intención de que advierta que aún le ama y que su regreso está próximo: “Cruza los mares que un tiempo (*Canta.*) / bogaba sin padecer: / tiene colgada la espada / que en Campeche terror fue... estar en tus brazos sueña / gozando de su placer... algún día, oh criatura, / nos veremos otra vez” (36).

El mulato regresa a Campeche y, embozado, visita a su amada para convencerla de que se fugue con él. Su “negro disfraz” (39) guarda un sentido ambivalente, pues alude a la identidad oculta del mulato y a su índole transgresora. Este ocultamiento dejará de serlo a través de la anagnórisis en la conclusión del drama. Diego confiesa que “en secreto á la villa / penetro en la noche oscura, / para mirar la luz pura / que en sus negros ojos brilla” (41). Nuevamente los valores negativos de la oscuridad recaen sobre el ahora enamorado que se escabulle, como un demonio, en las tinieblas para acceder a la región celeste. El acto termina con el reencuentro de la pareja. Concepción se desmaya (¡otra vez!) ante un posible rapto y Diego tiene que huir, pues Fernando irrumpe en escena y quiere matarlo.

El tercer acto inicia en completa oscuridad y se desarrolla nuevamente en el exterior. El mulato aprovecha un nuevo ataque de filibusteros para secuestrar a Concepción. En la reyerta varios puntos de la ciudad cobran fuego: “(*El incendio va creciendo hasta abrasar la casa de Da. María*)” (58). Pero Fernando, ya consciente de la identidad de Diego, salva a la joven y hiere al agresor. En la última escena, cuando ya se ha producido la anagnórisis y Concepción está enterada de que Diego es el asesino de su padre, ella reconoce que “fué mi fatal destino / adorar con desatino” (67). Luego de que el mulato es repudiado por Concepción, decide escalar la casa que aún se incendia y lanzarse a las llamas, seguido por su padre. Este es su último diálogo: “Voy á probar que soy Diego el Mulato, / y de ser infernal doy testimonio” (68). Diego, como significado de la natu-

raleza demoniaca de su nombre y dando cuenta de la hegemonía de la luminosidad sobre lo ominoso, es devorado por las llamas. La violencia ejercida por él y contra él despierta el alarido de todos en escena y, seguramente, de los que abarrotaron el Teatro San Carlos en la capital yucateca.

Un elemento imprescindible a la violencia es la subordinación que esta impone en contra de la voluntad del receptor. Julio Hernando, en un interesante texto sobre las poéticas de la violencia, sugiere que la violencia más efectiva se dirige hacia la invasión de la esfera del ser o de la identidad. El acto violento “contiene una interferencia por parte de un agente sobre aquello en lo que el receptor, sujeto paciente de la agresión, se define a sí mismo” (2005: 12). En el desenlace de la obra *Diego* encarna ambas partes, agente y receptor, y se destruye a sí mismo.

En conclusión, la “totalidad de los objetos” evidencia cada uno de los sistemas dirigidos al sentido primordial del mundo ficcionalizado: la marginalización y condena del personaje. La representación de *Diego el Mulato* no intenta evidenciar el mundo objetivo y las entidades que comporta en un acto de revisionismo histórico, sino cómo estas categorías significan y trascienden poéticamente a la representación objetiva. Cuando estas entidades se vinculan en el drama, entonces estamos frente a “la totalidad del movimiento” (Lukács 1996: 109-112), un movimiento álgido que buscaba a todas luces el entretenimiento. Mientras que las unidades, u objetos en *Diego el Mulato*, dan cuenta de la semántica de la marginalidad, específicamente el espacio dramático y sus personajes, el recurso escénico de la violencia provoca, califica y resuelve los conflictos internos de la sociedad representada.

Los sistemas teatrales a partir de los que está construida la pieza, evidencian el carácter excéntrico de su protagonista y de la casta a la que pertenece, revelando determinismo genético y marginalidad social, categorías desarrolladas por la literatura decimonónica sobre todo en el género del folletín y tomadas de la tradición dra-

mática occidental. Una posible realización escénica acertará en la medida en que reconstruya el lenguaje teatral decimonónico, que tenía como centro la construcción simbólica de personajes tipo. En este caso, el mejor medio de expresión del corsario es la violencia, de la que dispone hacia distintos receptores (incluido él mismo), hacia distintas direcciones estéticas, pero hacia un mismo objetivo: la ovación del público.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah. "Excerpt from *On Violence*". *Violence and its Alternatives*. Ed. Manfred Steger. New York: St. Martin, 1999. 3-11.
- Aristóteles. *Poética*. Ed. Juan García Bacca. México: UNAM, 1946.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE, 2002.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985.
- Cisneros, José Antonio. *Diego el Mulato. Drama en tres actos, en verso*. Mérida: Imp. de Castillo y Cía., 1846.
- . "*Diego el Mulato*". *Teatro mexicano del siglo XIX*. Ed. Antonio Magaña-Esquivel. México: FCE, 1982. 496-572.
- . "*Diego el Mulato*". *Tramoya* 101 (2009): 52-92.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: FCE, 2004.
- Eco, Umberto. *El superhombre de masas*. México, DF: Debolsillo, 2005.
- Fernández Retamar, Roberto. "Para la historia de Calibán". *Ariel*. México: Factoría, 2000. 83-100.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid: Síntesis, 2001.
-

- García Peinado, Miguel Ángel. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco/Libros, 1998.
- Hernando, Julio. *Poéticas de la violencia*. Ann Arbor: UMI, 2005.
- Lukács, George. *La novela histórica*. México, DF: Era, 1966.
- Muñoz Castillo, Fernando. "La dramaturgia yucateca del siglo XIX". *Tramoya* 101 (2009): 5-37.
- Ordiz, Javier. "Introducción". Federico Gamboa. *Santa*. Ed. J. Ordiz. Madrid: Cátedra, 2002. 9-54.
- Othón, José Manuel. *El último capítulo*. San Luis Potosí: Kalser, 1906.
- Restall, Matthew. "Conquistadores negros: africanos armados en la temprana Hispanoamérica". *Pautas de convivencia étnica en la América Latina colonial*. México: UNAM, 2005. 19-72.
- Riches, David. "The Phenomenon of Violence". *The Anthropology of Violence*. Ed. David Riches. Oxford: Blackwell, 1986. 1-27.
- Shakespeare, William. *La tempestad*. Eds. Manuel Ángel Conejero *et al.* Madrid: Cátedra, 1994.
- Toro, Fernando de. "Texto, texto dramático, texto espectacular". *Semiosis* 19 (1987): 101-128.
- Turpin, Jennifer, and Lester Kurtz. "Violence – The Micro/Macro Link". *The Web of Violence: From Interpersonal to Global*. Ed. Jennifer Turpin. Urbana: U. of Illinois P., 1997. 1-27.
- Viñas Piquer, David. "La teoría de los polisistemas: Itamar Even-Zohar y el *Culture research group*". *Historia de la crítica literaria*. Madrid: Ariel, 2007. 560-567.

# PAUL VALÉRY Y SALVADOR ELIZONDO: LA ESCRITURA DE LO POSIBLE Y EL DESEO

ROBERTO SÁNCHEZ BENÍTEZ

*Toda escritura es el intento de comprender y de transmitir una visión que es quizá o tal vez incomprensible, quizá o tal vez incomunicable.*

Salvador Elizondo

Si, en algún momento, Octavio Paz tuvo que reconocer en Paul Valéry al, tal vez, más grande pensador francés del siglo XX, nosotros tendríamos que intentar reconocer en Salvador Elizondo (1932-2006) a un pensador inédito en el contexto mexicano, desigual con respecto a los llamados “pensadores mexicanos”; designación propiamente utilizada para referirse a quienes, bajo la influencia de José Gaos y Samuel Ramos, reflexionaron, en la década de los años 1950 y 1960, la condición del mexicano. Pensadores que llevaron a cabo una reflexión intensa de la condición humana, partiendo de lo propio para intentar alcanzar lo universal, aunque basados fundamentalmente en la filosofía y la historia. La obra literaria de Elizondo habrá de hacerlo, si bien no estrictamente sobre “el mexicano”, sí sobre la capacidad expresiva a través del lenguaje. La literatura es, en Elizondo, como lo fue para Valéry, un

motivo para pensar; quizá la forma de pensamiento por excelencia, dada la suposición de que es el lenguaje el que articula las ideas y, al igual que el poeta francés, habrá de entender a la literatura más bien como un abismamiento del pensar. La expresión poética como la condición limítrofe de todo pensamiento, ahí donde deja de ser reconocido como tal para transformarse en una visión, en un canto, lamento, alarido. Supresión y ausencia, huella de lo real una vez que se le ha nombrado.

Salvador Elizondo se ubica en la generación de escritores a la que han pertenecido Juan García Ponce (1932-2003), Inés Arredondo (1928-1989), José de la Colina (1934-), Jorge Ibarguengoitia (1928-1983), Sergio Pitol (1933-), José Emilio Pacheco (1939-2014), Carlos Valdés (1928-1991) y Alejandro Rossi (1932-2009). Al lado de Rafael F. Muñoz, tal vez es el escritor mexicano que exploró una variedad mayor de formas y técnicas narrativas: “el diálogo, la carta comercial, el monólogo vocativo, el recuerdo apócrifo, el prospecto turístico, el diagnóstico, la exposición axiomática, la narración a través de múltiples puntos de vista, el ensayo simulado, la descripción taxonómica, el tratado”.<sup>1</sup> De entre los juicios que orientan el presente ensayo, se encuentra el de Carlos Fuentes, quien llegó a sostener que Elizondo convirtió “la experiencia estética moderna en un acto narrativo de recompensa inmediata, aún al precio de la crueldad y de la muerte”.<sup>2</sup> Elizondo ha sido quien descubre, desde el dolor, el sentimiento, el cuerpo y su soledad, los espacios de la imaginación. Otro más lo formula Christopher Domínguez Michael que, al momento de hacer un balance general de la obra de Elizondo, sostuvo que con *Farabeuf* (1965) parecía que se hubiera consumado, de “forma oscura y acaso genial” el credo

---

1 Castañón, Adolfo, “Las ficciones de Salvador Elizondo”, prólogo a Salvador Elizondo, *Obras: tomo uno*, México, El Colegio Nacional, 1994, p. ix. Valga la ocasión para recomendar una reedición de estas obras de Elizondo, dado el descuido y desorden que presentan en algunas de sus partes.

2 Fuentes, Carlos, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, FCE, 1990, p. 22.

de Mallarmé y Valéry, sumando la “intertextualidad” de las últimas vanguardias literarias al “dudoso sadismo filosofante de Bataille”. Al crítico le pareció que cinco eran “las líneas infranqueables en cuyo epicentro parecía colocarse Elizondo: la abolición del azar, la escritura como cosa mental, el solipsismo del escritor que se mira escribiendo y al hacerlo es soñado por el otro, el mismo, su lector y, al fin, la analogía entre el orgasmo y la muerte”.<sup>3</sup> La escritura del tiempo imposible, las identidades que naufragan en la palabra, los espejos que confirman las ausencias, serán algunos de los tópicos que abordaremos. Señala uno de sus extraños personajes sin rostro ni más figura que la de la palabra que articulan, del sueño en que aparecen: “Yo quiero ser el testimonio inmutable, el recuerdo armónico de un instante en el que se confronta otro instante”.<sup>4</sup>

La escritura es, para este escritor, un recuento de lo imposible: carda ausencias, da una solución al tiempo. Como lo quería Paul Valéry, de quien Salvador Elizondo tradujo *La soirée avec monsieur Teste* (1896),<sup>5</sup> la escritura es algo que está más bien por acontecer; es un hecho que, gracias al escritor y al lector, se convierte en el pasado de un futuro; una escritura que nos reinventa a medida de la lectura, como veremos. Las posibilidades de ser quedan así establecidas por las del lenguaje, sobre todo el escrito. El escritor hace del futuro un presente, el lector hace del presente un pasado del futuro. Quizás aceptando la opinión del mismo Valéry, “Le personnage de l’auteur est l’œuvre de ses œuvres”, Elizondo también terminó por ser un personaje de sus relatos: se observa dialogando consigo mismo y escribiendo para los que le devolverán la confirmación de un misterio, un enigma, como habremos de mostrar. Será sin duda la poética de Paul Valéry la que nos permitirá formular un “referente

---

3 Domínguez, Christopher, “‘Narrativa completa’ de Salvador Elizondo”, *Letras Libres*, México, febrero del 2000, sn. versión electrónica en <http://www.letraslibres.com/revista/libros/narrativa-completa-de-salvador-elizondo> (consultada el 7-02-2014).

4 Elizondo, Salvador, *El hipogeo secreto*, México, Vuelta, 1992, p. 17.

5 *El señor Teste*, México, UNAM, 1972.

o contexto” apropiado para apreciar nuevamente el universo, real por imaginario, elizondiano con los temas destacados por la crítica, particularmente en dos de sus obras fundamentales, *Farabeuf o la crónica de un instante* y *El hipogeo secreto* (1968).

## UN ÁLGEBRA DEL PENSAMIENTO

Uno de los rasgos que mejor definen la poética valeriana es su interés por los procesos y condiciones que llevan al artista a la creación de sus obras. Antes que una ontología de la obra de arte, lo que importa son dos cosas: una, determinar la forma en que la labor del espíritu se muestra en los procesos creativos; y otra, realizar, de manera específica, un análisis crítico del lenguaje como instrumento privilegiado de la poesía. Por lo primero, a Valéry le interesaron los dilemas, las vicisitudes, las resistencias, los intentos, incluso los fracasos de los que emerge toda obra artística. Él mismo se propuso como objeto de estudio, buscando, por ejemplo, la forma de alejarse de todo pasado, de toda filiación para tratar de apresar el instante luminoso de la creación artística, en su forma más pura (no en vano admiraba con pasión a Descartes, de quien escribió sugerentes textos). Huir incluso del recuerdo para ir al encuentro de las posibilidades del presente.<sup>6</sup> Valéry trató de traer al lenguaje “lo que en todo pensamiento y lenguaje está escondido, lo no espiritual, lo corpóreo, lo impulsivo, lo mudo”.<sup>7</sup>

Para Valéry, el poema es la experiencia de la palabra, la de sus accidentes, la huella de su trayectoria, la constancia de sus imposibles. La palabra danza en la poesía, respira en ella. Permite que el

---

6 Jauss no duda en señalar que se anticipó a temas que después la poética lingüística, la semiótica literaria y el deconstruccionismo (Derrida dedica un excelente ensayo al poeta francés. “Qual Quelle. Les sources de Valéry”, en *Marges de la Philosophie*) habrían de desarrollar y presentar como última novedad (Cfr. Jauss, Hans-Robert, “Un Robespierre literario: Paul Valéry en el comienzo de una nueva recepción”. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2004).

7 Jauss, H. R., *op. cit.*, p. 224.

mundo sea algo concreto, realizable. Pone al alcance de la mano los deseos humanos y sus transformaciones. Por ello, la poesía, y podemos decir que la literatura en general, se convierte en un laboratorio donde se vienen a colocar posibilidades de la palabra, su encuentro decisivo con lo indecible, lo que está en la superficie, como veremos en Elizondo. En la literatura podemos encontrar futuros acontecimientos, pero con más frecuencia, sostiene Valéry, recuperaciones de sentidos ocultos, olvidados. Un verdadero poeta será aquel que siempre tendrá la sensación de no haber podido encontrar las palabras que quería y sabe que esta tarea es interminable. Para que esto suceda, concurren al menos dos aspectos rápidamente identificables, que serán retomados por Elizondo. Por un lado, nuestras emociones, sensaciones o impresiones poseen un carácter huidizo; si algo las caracteriza es precisamente su maleabilidad o ductilidad. Por el otro, tenemos que reconocer que el lenguaje es asimismo una materia móvil, indeterminada, no uniforme, necesariamente inexacta, a la que hay que estar dando giros para poder dar con los pensamientos. De la conjugación de ambos aspectos surge el estilo. Esta tarea experimental la concibe Valéry como una labor delicada que puede llegar a alcanzar el *status* de obra de arte en razón de la profundidad de sus indagaciones; por la forma sutil en que emergen sus resultados, siempre provisorios, insatisfactorios; por el entusiasmo moderado que la preside. La literatura entendida como un vasto proyecto de investigación y experimentación.

Valéry llegó a desear un ordenamiento de las palabras —una clasificación—, agrupadas en diversos conjuntos de tal manera que las que pertenecieran a un mismo “dominio” pudieran actuar entre sí, o bien que pudieran ser de esta manera rápidamente identificadas, con el propósito de llevar a cabo una labor “higiénica” del entendimiento, desechando las que hubieran cumplido su misión o las que obstinadamente resisten al pensamiento. Dado que resulta difícil pensar en crear un lenguaje nuevo que pudiera estar más cerca de lo que en la actualidad requerimos, Valéry se conformaba con

esta labor que, actuando sobre el lenguaje común, lo despojara a de lo innecesario, pudiendo elevar, precisar y matizar así las labores del espíritu. De cualquier manera, con ello llegaríamos a la formulación de un lenguaje, o estilo artificial, en contraposición al común que vive espontáneamente, que se modifica en su adaptación a las circunstancias de uso, que conserva y deforma sin mayores pretensiones que las de seguir siendo vigente; artificio que de alguna manera se contrapone también al carácter convencional del lenguaje, solo que permitiría llevar a cabo algo que interesaba a Valéry sobremañera, a saber: una combinatoria superior de elementos o ideas; un “álgebra del pensamiento” mucho más elevada o profunda, noble o lúcida; un ambiente donde intentar una nueva conformación de la inteligencia; un artificio que actuando sobre el lenguaje ordinario fuera capaz de mostrar, a su vez, su funcionamiento, accidentes y equívocos; pero también, al ser capaz de reordenar sus efectos, podría conferirle un cauce más adaptado a las exigencias, una columna vertebral que permitiera el movimiento más coordinado y probablemente simple de un cuerpo llamado lenguaje (el cuerpo del lenguaje sometido a exigencias de rigor, el lenguaje de las operaciones quirúrgicas del cuerpo, son acontecimientos permanentes en *Farabeuf*). Lenguaje artificial que sería como un círculo más pequeño dentro del mayor correspondiente al lenguaje en general, y que haría posible un vivir decantado. Algo parecido a lo que realiza la música que, con sonidos, se separa del ruido y permite figurar un mundo distinto al ser escuchada; o la danza frente a los movimientos marciales del caminar común. El mismo Valéry se dio cuenta de la impopularidad de una concepción del arte, y en particular de la poesía, como esta. Estas combinaciones, “grupo de movimientos alrededor de las representaciones habituales gracias al lenguaje, utilizado de cierta manera”, en su conjunto, escapan a la apreciación de la opinión común, la cual por lo regular aprecia una obra literaria a partir exclusivamente de sus efectos.

Sin que llegue a formar parte del famoso “giro lingüístico” ocurrido en el siglo XX en las humanidades, Valéry habrá de exigir una apreciación más clara de las propiedades del lenguaje y de actuar sobre él no de manera azarosa o espontánea, sino por “sistema”, tomando en cuenta toda su extensión posible, sus propiedades excitantes, su fonética, relaciones internas; desarrollándolo abstractamente o por partes. De ahí que haya considerado que cada “estilo literario” no es sino la definición de un lenguaje diferente, implícito, del que deberíamos estar entendiendo sus “procesos de pensamiento, las operaciones mentales, las realidades formales”.<sup>8</sup> Valéry mantuvo el ideal de formular un lenguaje propio, hasta donde fuera posible, que fuera instrumento de descubrimientos y de observaciones rigurosas. Algo difícil en verdad, dado que forma parte de la naturaleza del lenguaje su equivocidad o capacidad de ocultamiento de la realidad, una facultad intrínseca por medio de la cual “fija” y “generaliza” sin que lo podamos evitar. “El nombre de un objeto es el signo de la metáfora más simple que uno pueda operar sobre él (o su idea)”. Dicho de manera inversa, a medida que uno se aproxima a lo real, se pierde la palabra.<sup>9</sup> Es esta “deficiencia” del lenguaje la que hace posible la existencia tanto de la filosofía como de la literatura, es decir, la creación de una interioridad o espíritu. Es con las palabras que uno se recorre palmo a palmo, digamos, por dentro y por fuera. Con él se exploran los pensamientos, lo posible. Reflexionar es, en consecuencia, ocuparse de las palabras interiores. Como es bien entendido en la actualidad, el lenguaje se vuelve una segunda naturaleza para nosotros y contribuye a multiplicar las funciones de la conciencia, la cual deviene un instrumento, un terreno común a muchos individuos. “Crea una memoria de un género nuevo”.<sup>10</sup> A algo remite el lenguaje, de lo cual es “traducción”, y es sobre lo que

---

8 Valéry, Paul, *Cahiers*, Francia, Gallimard, 1974, vol. II, p. 1165.

9 Valéry, P. *Cahiers*, Francia, Gallimard, 1973, vol. I, p. 386.

10 Valéry, P., *ibid*, p. 404.

debemos estar insistiendo, llámese realidad o idea (“la frase es un espectro de una idea”).<sup>11</sup>

Valéry habría sostenido, sin embargo, que la escritura está hecha de deformaciones y mutilaciones del pensamiento. Dicho con otras palabras, fiarse del lenguaje, de sus formas y palabras, conduce a “mal pensar”. El pensamiento se adecua mal al lenguaje; son más bien las imperfecciones de este las que generan la posibilidad de aquel, así como de la literatura misma. Es porque el lenguaje no piensa que el pensamiento y la literatura existen. Hay en cada palabra representaciones de ideas diferentes, mal reunidas, mal definidas. Valéry veía en cada palabra la existencia de viejas formas de ser de las pasiones, los sentimientos, las emociones, las ideas concebidas según elementos primitivos, mal ajustados, en desorden, correspondientes a expresiones infantiles, a la confusión de los espíritus en materia fisiológica, a la pobreza de sus lenguajes. Primeras expresiones imprecisas de las que está hecha, por ejemplo, la filosofía. Entre pensar y expresar el pensamiento casi no hay distinción posible, sostiene Valéry; lo que hay es un matiz lingüístico en el cual se encuentran contenidas, y son posibles, la filosofía y la literatura. De cualquier manera, Valéry reconocerá que la gran literatura piensa. Es por ello que existirán dos tipos de literatura: la que dice lo que todos sabemos y queremos encontrar descrito, y aquella que ensaya decir lo que se ignora. Como habremos de mostrar, la obra de Elizondo se inscribe en la segunda de estas posibilidades. Para el primer tipo reservó, en general, el género novelesco, a pesar de su firme admiración por Víctor Hugo, iniciando con ello un “desdén” que habrá de ser continuado por autores como Borges.

Valéry confesó no haber tenido el tiempo suficiente para escribir novelas, esa “transparente viscosidad” caracterizada por un retardo de la acción pleno de encanto y de sutiles manejos, a las cuales consideraba como una vana reiteración, o variación al infinito de

---

<sup>11</sup> Valéry, P., *ibid.*, p. 382.

frases tan simples como “La comtesse prit le train de 9 heures”.<sup>12</sup> De los mismos personajes literarios no habrá de llamarle nada la atención, ya que le resultaba imposible concebir a un individuo, o a la vida misma, bajo la idea de una unidad, cuando le resultaban inacabables o indeterminados. Nada de lo que les concierne: sus vicisitudes, historia, intrigas, aventuras, acontecimientos excepcionales le resultarán de interés, dado que lo que querrá buscar será el conocimiento de las relaciones, de los actos o “estado” en los que es posible descubrir la síntesis de lo humano: “El personaje no es un elemento de mi pensamiento”. Lo que le interesó fue entonces la posibilidad de evaluar vidas a partir de lo que cada individuo se propuso y logró, tomando en cuenta las condiciones en las que lo hizo. Los personajes no tendrían nada que ver con una “intuición neta del mecanismo de la vida”. Sin embargo, tendríamos que esperar el desarrollo de la novelística del siglo XX, sobre todo a partir de los años 40, para ver, como en el famoso caso de la evaluación aristotélica de Homero frente a la platónica, que lo que Valéry consideraba como una limitante para la novela, acabó convirtiéndose en una de sus virtudes, a saber, la de moverse en un medio completamente convencional, arbitrario e incierto, de lo que habría resultado ser un medio extraordinario de exploración de la condición humana. Del mismo Flaubert, por ejemplo, tan celebrado por Elizondo, Valéry habrá de decir que creó una asociación de ideas del todo funesta: haber ligado la descripción a lo pintoresco. Literatura efectista que genera en el lector la convicción de un mundo más puro, “negro”, noble o violento, e incluso más “natural” que el real. La novela contemporánea se habría desenvuelto a partir de sostener postulados arbitrarios, elegidos caprichosamente, por medio de consecuencias reales, permitiéndole “flotar” en convencionalismos. El dilema con la novela, y de toda literatura que se mueve en lo “conocido”, se volverá a plantear en los términos de lo que se obtiene con la extensión del relato, y mostrar “groseramente” un falso objeto, o bien

---

<sup>12</sup> Valéry, P., *Cahiers*, vol. II, p. 1162.

de representar finamente la verdad, que es el espíritu, “en medio de una nada”.<sup>13</sup>

A fin de cuentas, para Valéry, la literatura es una naturaleza complementaria de lo humano. Elizondo dirá, por su parte que, “Estamos hechos, esto se comprende claramente en la noche, para colmar los vacíos que la muerte paulatina de las cosas va abriendo en la masa de la realidad”.<sup>14</sup> Lo humano se encuentra hecho para edificar a contracorriente y poblar los sueños; exigirle a la noche un resplandor sobrenatural. La verdad en la literatura consistiría no en describir lo que es, sino en construirlo. No otra es la inquietud de Elizondo por el instante, por la presencia que la ausencia crea, por la inmortalidad y el imposible olvido. Busca las palabras, escritura en mano, que una mañana se merece, o las que le dibujarán el rostro de la mujer que ha compartido sus días y ya forma parte de su memoria y escritura, como veremos en *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*. Como escritor, busca en sí mismo las cosas que vive, los objetos que permite la distancia, aun cuando sepa que un objeto “es más un hecho inconsumado que una cosa y más un simulacro de una cosa que un hecho”.

## LA ESCRITURA Y SU DOBLE

El citado Adolfo Castañón ha referido la obra de Salvador Elizondo a partir de tres categorías generales. La primera corresponde a la del “grafógrafo”; la segunda se refiere a las “visiones”, donde figuran cuentos de aparente corte tradicional; finalmente, las “máquinas”, donde se caricaturiza la idea crítica del lenguaje y de la literatura como un sistema de relaciones. La categoría que nos interesa es la primera, que se compone de una serie de escritos identificados como “especulaciones”, en los cuales el escritor es consciente de su escribir, y cuyas brillantes pupilas se reflejan en la superficie de la página como en un espejo; serie a la que pertenecen, como uno de los ejem-

---

13 Valéry, P., *ibid.*, p. 1164.

14 Elizondo, S., *El hipogeo secreto*, p. 40.

plos más sofisticados en la obra del escritor mexicano, *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*, así como los cuentos “El escriba”, “El grafógrafo”, hasta elaboraciones más delicadas como “Log”, del libro *Camera lucida* (1983), entre otros. Castañón señala que el tema del grafógrafo hace posible apreciar, en primer lugar, los vínculos de Elizondo con Mallarmé, mientras que, en segundo lugar, permite comprender una de las características más insistentes de su prosa, misma que define “un poderoso y consistente universo imaginario”. Al tropo literario de la autoconciencia escritora, habría que agregar una serie de fábulas también especulativas “prismáticas”, como sería el caso de “Mnemothreptos” o “Ambystoma trigrinum”, en donde el sujeto inicial de la narración se refracta y desdobra hasta alcanzar las dimensiones de una leyenda o geografía. Señala Castañón que a este género también podrían pertenecer aquellas ficciones en las que se dan “experimentos con la luz de la palabra donde la refracción, la correspondencia, la recurrencia, la extensión al absurdo son empleados como procedimientos motores de la composición literaria”.<sup>15</sup> A través de ello, la obra de Elizondo sería portadora de una de las mayores exigencias estilísticas de la narrativa mexicana de los últimos años, uno de los proyectos literarios más ambiciosos y rigurosos. Tanto desde el punto de vista léxico como sintáctico y prosódico, sería portadora de uno de los lenguajes más ricos e innovadores. Además del mencionado Mallarmé o Valéry, escritores como Rimbaud, Quevedo, Flaubert, Joyce, Conrad, Borges o Paz influyeron en su obra.

Ejemplo de tal experimentación la ubica Castañón en la novela *Farabeuf*, donde el lenguaje y la escritura, al igual que el cuerpo del supliciado de la foto que contiene el libro,<sup>16</sup> habrán de ser objeto de una “operación”, “tratamiento clínico” que “progresa como una autopsia del lenguaje y del lector, siguiendo un paralelo mano-

---

15 Castañón, A., *op. cit.*, p. xiii.

16 Imagen de un suplicio público chino en el cual, con precisión milimétrica, un joven va siendo objeto de cortes, incisiones, evitando que muera, y que era todavía común a principios del siglo XX. La técnica se conocía como la de la “cien cortes”.

pluma y mano-bisturí-cuerpo”.<sup>17</sup> Leemos en *El hipogeo secreto*: “El sentido de las palabras se abrirá como un sexo a la penetración esclarecedora de la muerte”.<sup>18</sup> Traslaciones de un campo a otro, donde el cuerpo del lenguaje es explorado en sus partes, articulaciones, miembros, funciones, mientras que el cuerpo real, del escritor y el lector, son elevados a la categoría de signos que se intersectan en las dimensiones metafóricas y simbólicas de la obra literaria, tal como lo pudo entender a su vez Paz. Solo el cuerpo convertido en signo se vuelve apariencia y reflejo ante la mirada de los demás en el campo de signos de la historia:

Aunque la estructura de las novelas de Elizondo es compleja, no lo son los elementos que la constituyen. Los personajes son signos y sus asociaciones y disociaciones, regidas por una suerte de lógica combinatoria que es también la de las afinidades corporales y mentales, producen un número limitado de situaciones que, a lo largo de cada novela, se repiten casi exactamente. Ese *casi*, coeficiente de incertidumbre, es el origen del sentimiento de angustia que experimenta el lector. Los personajes-signos son una cofradía al margen de la vida diaria, una comunidad clandestina.<sup>19</sup>

*Farabeuf o la crónica de un instante* es una obra que se resiste a ser resumida en la forma de una trama lineal, por medio de una historia de principio y fin, dado que su personaje principal es el lenguaje y dadas las posibilidades recurrentes que tiene para ser puesto al límite de su referencialidad. Más que saber “de qué trata la obra”, habría que preguntarnos por lo que “ocurre” en ella. Texto

---

17 Castañón, A., *op. cit.*, p. x.

18 Elizondo, S., *El hipogeo secreto*, p. 116.

19 Paz, Octavio, “El signo y el garabato: Salvador Elizondo”, *Obras completas. Generaciones y semblanzas. El dominio mexicano*, México, FCE, 1994, p. 385.

que desafía al lector a formular imágenes y a mantener una secuencia variable de eventos anteriores y posteriores, si bien no dejará de girar en torno al secreto, o enigma mayor del propio lenguaje y la literatura.<sup>20</sup> Sabemos que es un secreto porque la acción narrativa no deja de estarlo señalando sin que lo agote y desprenda de él el tiempo de la escritura. Después de todo, Elizondo sabía que “los secretos solo sirven para ser divulgados”, como leemos en su *Cuaderno de escritura*. En lugar de esperar la lectura de una novela, lo que encontramos es literalmente un “cuento de nunca acabar”. Más que esperar el relato de una historia, leemos la historia que se cuenta en su imposibilidad de detenerse en el instante preciso. Como bien ha señalado Blas Matamoro,<sup>21</sup> en el fondo, la escritura de Elizondo se mueve entre las tensiones entre lo sucesivo y lo instantáneo, mismas que definen, con mucho, las dificultades de todo lenguaje, el cual, como también lo constatará Borges, es sucesivo. Elizondo habría intentado “apresar” el instante (de ahí el diálogo fascinante de la escritura con la fotografía del supliciado, o bien de la presencia de cuadros y espejos en la obra, como veremos más adelante), como “utopía de la literatura”, dado que es en él que podrían descifrarse, en un acto, las potencias que acechan al mundo. La forma de “atrapar” y figurar el instante será a partir de

---

20 Interesante recordar el testimonio de Guillermo Sheridan cuando leyó por vez primera la novela, siendo adolescente: “El primer párrafo de *Farabeuf* me convenció de que era mejor comenzar por los otros [libros que había comprado simultáneamente] en los que los personajes tenían nombres, realizaban acciones congruentes con situaciones concretas, tenían modos de hablar particulares, salían a las cinco y, en suma, graciosos o dramáticos, eran acogedoramente familiares. Pero *Farabeuf*...” Y más adelante, “Los repetidos intentos por avanzar terminaban invariablemente en una nueva, humillante derrota. La conciencia de leer y, aparejada a ella, la de que no sabía qué estaba pasando, me hacían dudar de mis facultades. Esto era, casi siempre, castellano; entendía, casi siempre, las palabras... ¿Qué era entonces lo que ocurría?” (Guillermo Sheridan, “Far Farabeuf”, *Letras Libres* sn. Diciembre 2005, sp. versión en línea <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/far-farabeuf> (consultada en 09-02-2014).

21 Matamoro, Blas, “El apócrifo Salvador Elizondo”, *Vuelta* No. 241, diciembre de 1996, p. 132. <http://www.letraslibres.com/busqueda/resultados/salvador%20elizondo?page=3> (consultada en 08-02-2014).

las incontables repeticiones, reiteraciones intermitentes del acto, tan abundantes en la obra elizondiana; de no dejar que se pierda mientras la palabra pueda acecharlo. Son la permanencia imposible en el instante, la simultaneidad, la fragmentariedad o discontinuidad las que salvaguardan al arte, en general, de la historia y de su pérdida al lado de las cosas. La temporalidad del arte, señala Matamoro, es “coagulada, cristalizada”, o mejor dicho, el “arte es el ancho del tiempo, su densidad, su intensidad, su gordura. La *poiesis*, la *Dichtung*”. La literatura habrá de triunfar sobre la fotografía en esta cuestión, sencillamente porque será capaz de convertir una imagen en mito, dada su capacidad de recontarla indefinidamente. Pero la novela querrá ir un poco más lejos, al grado de medir el “instante” por la lenta y dolorosa caída de una gota de sangre, reducto del último significado de todos los enigmas, y al que alude la portada clásica de la obra, debida a Vicente Rojo, en la edición de Joaquín Mortiz:

Quisiste conocer todos los significados de la vida sin darte cuenta de que el último significado, el significado en el que estaban contenidos todos los enigmas, la realidad que hubiera permitido conocer nuestra existencia en grado absoluto, no era sino una gota de sangre, la gota que rezuma cada milenio y cae sobre tu pecho marcando con su caída el transcurso de un instante infinito.<sup>22</sup>

Se sabe que Elizondo mismo decidió retirar el subtítulo de “novela” en la edición final de su obra. El personaje principal Farabeuf se encuentra inspirado en el famoso cirujano francés Louis Hubert Farabeuf (1841-1910), cuyo tratado sobre cirugías y amputaciones, *Precis de Manuel Operatoire* (1889), fue leído por el autor en París, de tal forma que por medio de él habrá de tratar, en la novela,

---

22 Elizondo, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante*, México, Joaquín Mortiz, 1979, p. 166.

asuntos relacionados con el sadismo, el ritual mortuorio, el erotismo, el placer y el dolor hermanándose en el éxtasis del rostro del supliciado,<sup>23</sup> el eros andrógino, el horror, la adivinación en algo que siempre fascinó a Elizondo, el *I Ching* o “Libro de las mutaciones” (cuyo juego en la novela resulta ser una de sus primeras acciones). Como se ha señalado, se encuentra en ella la fotografía de un supliciado chino que, desde que la vio,

se fijó en mi mente [...] con tanta fuerza y con tanta angustia, que a la vez que me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida, sobre las relaciones amorosas de un hombre y una mujer, me remitiría a un mundo que en realidad todavía no he desentrañado totalmente: el que está involucrado en ciertos aspectos de la cultura y el pensamiento de China.<sup>24</sup>

Obra que resulta ser una exploración exhaustiva de las acciones mínimas de los personajes, volviendo una y otra vez sobre ellas, introduciendo matices, perspectivas que las anteriores descripciones no tenían. Una y otra vez vuelve el relato queriendo agotar todas sus posibilidades descriptivas que no son, de cualquier manera, las narrativas y muchos menos las lingüísticas. La serie de descripciones elige de manera aleatoria los momentos de la acción por los

---

23 Dicha descripción no da lugar a dudas: “El supliciado es un hombre bellísimo. En su rostro se refleja un delirio misterioso y exquisito. [...] Ese hombre parece estar abortado por un goce supremo, como el de la contemplación de un dios pánico. Las sensaciones forman en torno a él un círculo que siempre, donde termina, empieza, por eso hay un punto en el que el dolor y el placer se confunden” (Salvador Elizondo, *Farabeuf*, ed. cit., p. 145). Algo muy parecido a las representaciones populares del Cristo o a los éxtasis de los santos, como en la maravillosa *Santa Teresa* de Bernini, la cual también tuvo en cuenta Elizondo para la descripción del suplicio.

24 Elizondo, S., citado por Rolando Sánchez, “Crónica de un instante”, *Letras Libres*, sn., octubre 2006, sp., versión en línea: <http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/cronica-de-un-instante> (consultada en 08-02-2014).

cuales la descripción vuelve a ocurrir, como un evento más que se asocia a la acción que relata y alterando radicalmente la trama al alterar sus inicios y fases intermedias, sin que podamos establecer con claridad cuál corresponde a un pasado más anterior a otro y cuál descripción se coloca en un presente intemporal, incólume, aunque todo esté presente ante la mirada del lector. Acción que desestructura la identidad inicial de los personajes, por ejemplo. Refiriéndose al personaje Farabeuf, leemos en la novela:

No importa ya para nada tu identidad real: [...] tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado, un hombre que solo existe como la figuración de otro hombre que no conocemos, el reflejo de un rostro en el espejo, un rostro que en el espejo se ha encontrado con otro rostro.<sup>25</sup>

En cada serie de descripciones el autor va retrocediendo, en la acción, unos momentos más a cuando se dio la anterior descripción para después volver a alcanzar dicho momento. Poco a poco se va dilatando la acción hacia atrás, englobando todo lo dicho hasta entonces pero, por ello, alterando el significado que ya se había logrado. La narración va entonces abriendo el pasado del comienzo de la acción, redefiniendo el sentido de sus momentos ulteriores. Ello no sería posible si a su vez no se tuviera la convicción de que somos

el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto. Somos seres y cosas invocados mediante una fórmula de nigromancia. Somos algo que ha sido olvidado. Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible; un testimonio que nadie escucha. [...] Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la

---

25 Elizondo, S., *Farabeuf*, p. 15.

mente de los amantes cuando se encuentran en el instante en que se gozan, en el momento en que mueren. Somos un pensamiento secreto...<sup>26</sup>

Tal vez todo ello se haga con la idea de mostrar uno de los intereses del autor al poner en duda la capacidad que tenemos de fijar los actos o acciones. O también sea el camino elegido para mostrar las diversas posibilidades narrativas que pudieran tener los hechos y los personajes sin que ninguna de ellas traicione una trama que, de cualquier manera, no preexiste y que en el momento en que comienza a crearse se desdibuja, se desdice, se oculta; pareciera vivir más de sus contradicciones e indefiniciones que de una secuencia lógica causal: apela a lo innombrable, a las posibilidades últimas de la existencia humana y lo enunciable, sea bajo la forma del dolor, la violencia, el sufrimiento extremo del desollado en vida. Entre el goce y el suplicio. El significado de la muerte es, en una clara tesis de Bataille, el significado del goce.

Blas Matamoro ha dado una fina interpretación de las relaciones entre la escritura elizondiana y los temas del deseo y la identidad. En la medida en que la escritura es, para el autor, una mediación es que la liga a acciones de descuartizamiento, tortura y orgasmo.

El escritor es torturador, cirujano, verdugo, amante, in-seminador. Hay un cuerpo femenino que lo sujeta y se ofrece como el objeto de su cirugía que es tortura que es grafía que es coito. Si la vagina es el lenguaje, el estilo (estilete) es el falo. La obra, si existe, es una fantasía seminal de embarazo simbólico. El símbolo engendrado es la significancia.<sup>27</sup>

---

26 Elizondo, S., *Farabeuf*, p. 94.

27 Matamoro, B., *op. cit.*, p. 131.

Fue en el mismo sentido que Paz interpretó el sentido de esta obra: la descripción de un ritual erótico que es, al mismo tiempo, “una operación de cirugía, una conspiración político-religiosa, una ceremonia de magia adivinatoria”.<sup>28</sup> La escritura de Elizondo es “acción y no gesto”; juego que inventa sus reglas mientras transcurre, sin someterse a una reglamentación previa. Una vez que se ha transitado por las primeras lecturas de la obra, va quedando claro que lo que de ella se espera es algo que el mismo crítico Sheridan ha referido con imágenes fundamentalmente erótico-onírico-marinas. *Farabeuf* ha sido una de las

construcciones fantásticas más osadas que ha emprendido la escritura tan cristalina y oscura como una estrella de mar, erótica y terrorífica. Un meandro de sueños espejeantes, olvidos y recuerdos, falsos o verdaderos, miradas cómplices, espirales acechantes de un enigma confeccionado con niebla y navajas, ojos sombríos y muñones crispados, corredores y basiotribos, bóvedas y trozapubis, y olas sensuales, y olas y olas, y olas instantáneas, o paralíticas, olas instantes que a fuerza de repetirse se inmovilizan, olas llenas de recuerdos desplomados como pelícanos.<sup>29</sup>

Formando parte de esta trama abstracta se encuentra la simultaneidad de sucesos o escenas la cual, a su manera, habrá de incorporar asimismo nuevos elementos significativos creando un complejo de interacciones simbólicas no ostensivas. En uno de esos sucesos tendremos la resonancia de otro, la comprensión de uno más, la clave enigmática o simbólica de algún otro, muy al estilo de filmes de la nueva ola francesa, como Jean-Luc Godard. La solución del sentido de lo narrado es el enigma creado por la simultaneidad o contigüidad de escenas que el escritor coloca como historias pa-

---

28 Paz, O., *op. cit.*, p. 385.

29 Sheridan, G., *op. cit.*

rales. Paz entendió asimismo en esta obra experimental, además del tema principal del placer ligado al de la muerte, la presencia de dos series, al menos, paralelas de signos que se reflejan unos a otros. Una de esas series está formada por tres signos que pertenecen al mundo chino: la fotografía ya aludida, el ideograma *liú* (muerte), y los hexagramas del *I Ching*, mientras que la otra corresponde al mundo occidental, representada por las operaciones quirúrgicas de Farabeuf, un cuadro de Tiziano (*El amor profano y el amor sagrado*) y la adivinación por medio de la *ouija*.<sup>30</sup>

Es imposible, con este “método” propio para crear incertidumbres narrativas, establecer la identidad última tanto de los sucesos como de los personajes. Al final tendremos la sospecha de que algo pasó a lo largo del texto literario, pero no sabremos muy bien decir qué fue. Desdoblamientos especulares que la literatura hace posibles con el empleo de las infinitas recurrencias y referencias. Refiriéndose a la posible identidad de Farabeuf, señala la voz narrativa en la novela del mismo nombre:

No importa ya para nada tu identidad real: tal vez crea el viejo Farabeuf que llega hasta esa casa después de haber hecho saltar dos o tres piernas y brazos en el enorme anfiteatro de la Escuela de Medicina, o tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado, un hombre que solo existe como la figuración de otro hombre que no conocemos, el reflejo de un rostro en el espejo, un rostro que en el espejo ha de encontrarse con otro rostro.<sup>31</sup>

El personaje de la Enfermera también habrá de conjeturar su identidad jugando a la *ouija* o bien arrojando las monedas del *I Ching*: “Soy capaz de imaginarme a mí misma, convertida en algo que no soy, pero no en algo que he sido, tal vez, el recuerdo remo-

---

30 Paz, O., *op. cit.*, p. 387.

31 Elizondo, S., *Farabeuf*, p. 15.

tísimo de mí misma en la memoria de otra que yo he imaginado ser”.<sup>32</sup> La mayor inconsistencia será la de suponer que todos, incluidos los lectores, somos, muy al estilo borgeano, la invención de alguien que nos sueña, desde el león de *Alicia a través del espejo*, pasando por un moribundo, el pensamiento de un demente, o por Dios que ha enfermado, como quería Vallejo, y que nos tiene como su pesadilla. Pero, si somos la imagen o sueño del moribundo, entonces estamos a punto de desaparecer: somos el instante previo a la aniquilación, cualquier instante, por lo demás, “un recuerdo a punto de ser olvidado”. Somos el recuerdo o imaginación de otros; cuando ello no ocurra habrá de ser suficiente acumular los reflejos en los espejos que funcionan como una memoria inmediata que cada uno tiene al alcance de sí; buscar, en la irrealidad de la imagen, la consistencia real. Vivir en la realidad de los espejos o reflejos; universos posibles, angustiosos e impenetrables. Lo que el espejo vendría a reflejar sería, en última instancia, el rostro de la muerte que con la vida vamos construyendo que, en este caso, se confunde con el rostro del delincuente común chino, del supliciado, el Cristo de la tradición,<sup>33</sup> que es cada uno de nosotros cuando lo vemos. Rostro que contiene todos los rostros, incluso el de la mujer, un Cristo-mujer.

Lo que no dejaría de ser cierto es que somos una invención de otros, los accidentes o la errata en una escritura fortuita (como en la leyenda del Golem), la concreción momentánea de un deseo, la conjunción de sueños que nacen en diferentes partes del mundo, el trastocamiento de una línea textual que por ello nos hace ser de cierta manera, de cualquier manera; una premonición. No somos más que “conglomerados de palabras”. El Universo es un “diccionario abrumador”, mientras que “el drama de todos los días, el desamor,

---

32 Elizondo, S., *ibid.*, p. 23.

33 En el testimonio de Sheridan que se ha citado, el crítico recuerda que al ver el Cristo de la capilla de la hacienda donde se encontraba entonces, no pudo menos que recordar la fotografía del supliciado chino.

la impuntualidad, las caricias, las sensaciones que sentimos, que nos hieren o nos gratifican” no son, después de todo, más que “el sentido que deben tener las palabras”. Lo que es real pareciera estar en cada palabra, aun y cuando lo real no sea sino esta trama-drama que el lenguaje estructura desde sí mismo. La posibilidad de variabilidad de los seres humanos está en función del lenguaje. Nuevamente, es la palabra la que nos hace ser, padecer, anhelar, errar y equivocar. Errancia literaria que es equívoco también y de la que ya existe constancia en *Jacques, el fatalista* (1796) de Diderot, para quien “todo lo bueno y lo malo que nos ocurre aquí abajo, ya está escrito allá arriba”; o, mejor, en *El Quijote* (1605), de acuerdo con la magnífica versión de Carlos Fuentes cuando reflexiona sobre lo que Sancho le dice al Quijote lo que a su vez le dijo el bachiller Sansón Carrasco:

estamos siendo escritos. Estamos siendo leídos. Estamos siendo vistos. Carecemos de impunidad, pero también de soledad. Nos rodea la mirada del otro. Somos un proyecto del otro. No hemos terminado nuestra aventura. No la terminaremos mientras seamos objeto de la lectura, de la imaginación, acaso del deseo de los demás. No moriremos –Quijote, Sancho– mientras exista un lector que abra nuestro libro.<sup>34</sup>

## SUPLICIO Y ÉXTASIS

Lo más probable es que hayamos aceptado una intromisión inadvertida, una “ocupación” no autorizada por nosotros llevada a cabo por ese doctor Farabeuf, diseccionando todas nuestras conjeturas respecto del sentido del libro, exponiéndolas aisladas, juntas, en

---

34 Fuentes, Carlos, Discurso de recepción del premio Cervantes, versión en línea en [http://www.mcu.es/premiado/downloadBlob.do?idDocumento=662&prev\\_layout=premioMiguelCervantesPremios&layout=premioMiguelCervantesPremios&language=es](http://www.mcu.es/premiado/downloadBlob.do?idDocumento=662&prev_layout=premioMiguelCervantesPremios&layout=premioMiguelCervantesPremios&language=es) (consultada el 31-01-2012).

un sentido y su contrario, eliminando las inapropiadas, limitando las correctas, etcétera. Se habrá introducido en nuestras imágenes mentales, conduciéndonos por caminos atroces, violentos, imprevisibles y peligrosos; lucha entre el cuerpo y el lenguaje. Habría creado una fantasía con nuestros “deseos más ocultos”. La novela no habrá conjurado nuestros miedos y el horror a la violencia humana, sino que los habrá expuesto, como queda expuesto un cuerpo en la plancha del quirófano, o en un suplicio público, en el límite de nuestra imaginación y experiencia. En el texto “Log”, la escritura se entiende como un trabajo de disección de la idea fija, obsesiva, en la memoria, como si fuera un cuerpo. Es la pluma fuente un filoso escalpelo que pone al descubierto, con el capricho de la memoria, la figura de los personajes, de esos seres que insisten en salir de la muerte del olvido o, al menos, de su cadáver del olvido. Figuras que vienen desde la oscuridad de la infancia, de los sonidos y aromas y que insistentemente habrán de proseguir en la realización paulatina, difícil, distraída a momentos, de una literatura. El personaje, solitario en una isla desierta, habrá de estar acompañado por la conciencia que lo ha imaginado y que lo dejará vivir desde entonces con la ilusión de estar precisamente solo. Sin que lo sepa, tiene detrás de sí toda una leyenda que lo ha conformado; sigue viviendo “oculto detrás de la máscara de hierro que esa misma literatura le ha impuesto”.<sup>35</sup> Sin saber si somos los mismos a cada instante, ahí donde el porvenir no deja de convertirse en pasado, la literatura inventa lo otro, el espejo literario en el que nos reflejamos, para de esta manera devolvernos a la confirmación del “sí mismo”. La mirada que ve o lee es, para Elizondo, la forma más precisa de establecer la relación entre lo Imposible y el Infinito.

De acuerdo con Michel Foucault, el espejo, y por analogía, podríamos decir, la escritura, constituyen una utopía y heterotopía a la vez:

---

35 Elizondo, S., “Log” en *Obras: tomo tres*, México, El Colegio Nacional, 1994, p. 8.

El espejo es una utopía, porque es un lugar sin lugar. En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, allá donde no estoy, especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que ocupo, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá. A partir de esta mirada que de alguna manera recae sobre mí, del fondo de este espacio virtual que está del otro lado del vidrio, vuelvo sobre mí y empiezo a poner mis ojos sobre mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy; el espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que convierte este lugar que ocupo, en el momento en que me miro en el vidrio, en absolutamente real, enlazado con todo el espacio que lo rodea, y a la vez en absolutamente irreal, ya que está obligado, para ser percibido, a pasar por este punto virtual que está allá.<sup>36</sup>

El espejo vendrá a ser, en el universo elizondiano, el instante en que el pasado se convierte en futuro, de forma que el presente se convierte en una transición en el desdoblamiento de las cosas y las miradas deseantes que no agotan su periplo más que con el encuentro imposible de su causa primera: la ausencia del origen o del Ser absoluto, que es lo que no vemos en cada uno de los reflejos especulares, ahí donde al mostrarnos, no somos más. De otra manera, no podríamos entender el sentido profundo de la es-

---

36 Foucault, Michel, "Des espaces autres", Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Bliitstein y Tadeo Lima. En <http://ar.groups.yahoo.com/group/listasociologia/message/3662> (consultada el 06-02-2012).

critura. Habría espejos en la medida en que el hombre es indefinible; siempre una realidad postergada, desplazada, mediadora. Dirá Elizondo sobre el espejo: es “el único símbolo tangible, la única invención pura, la única máquina (aparte de la cámara fotográfica) que es una máquina absolutamente pura y esencial”.

Elizondo sumará a la exquisita reflexión foucaltiana<sup>37</sup> la idea de que los espejos representan el límite de la muerte: morir es transponer la superficie de un espejo que, “en lo (ilegible) de la noche, nada refleja”. Por ello, “Morir es lo más que uno se puede mirar en el espejo”.<sup>38</sup> Entonces, somos el reflejo de otro que no somos, el de nuestra muerte. Vemos el acontecimiento de nuestro fin en nuestro reflejo especular. ¿Son la reflexión y la literatura esta anticipación de nuestro ser? ¿Es lo que vemos en el rostro del que muere? Muerte que no deja de mirarnos, desde su vacío, su nada, su fin. *Muerte sin fin* (ese poema de Gorostiza, tan valeriano, que Elizondo admiraba hasta el cansancio), que se reproduce especularmente en cada uno de nosotros, que vamos creando con el paso insistente, temeroso, obligado del vivir. Para alejarnos de la mirada de la muerte, tan bien estudiada en la fotografía del rostro, que todos vemos, que es el rostro de todos, del delincuente chino desollado en *Farabeuf*, que nos mira de frente, señala Elizondo, habría que realizar un “sacrificio infinito”. La idea de que el reflejo en el espejo sea el rostro de nuestra muerte es la forma en la que Elizondo concluye su reflexión de la fotografía del suplicio del desollado. Lo que asombra del rostro del supliciado es una imagen impresionante de la misma muerte (los ojos ciegos de dolor que reflejan la claridad y pureza del cielo). Belleza y dolor inconfesables, mudos, hermanados, visibles. Grito contenido, mirada perdida en la nada infinita. Un cuerpo que ha superado las barreras del dolor y que aun así existe para ser contemplado y estar en éxtasis, hechizado por la visión tenebrosa y bella, a la vez, de una carne

---

37 Recordemos que *Farabeuf* se publica en 1965, un año antes de *Las palabras y las cosas* y dos años antes de la conferencia citada de Foucault.

38 Elizondo, S., *El hipogeo secreto*, p. 76.

irresistible, maldita, hipnótica. “¿Quién eras tú ante aquella imagen agónica? ¿Cómo era posible que tu cuerpo pudiera confundirse con aquellos jirones de carne sangrienta?” ¿Qué ser frente a esta imagen del suplicio? Frente a él, la Enfermera de la narración se extravía en la mirada del supliciado; “ojos que aprenden lentamente el significado absoluto de la agonía”, buscando “la visión que contemplan esos ojos a punto de cerrarse para siempre”. Como se ha mencionado, la comparación del supliciado con el Cristo del catolicismo no se hace esperar en la narración. Tal rostro revelaría “un delirio misterioso y exquisito”. Hombre absorto por un goce supremo. Imagen en la que yace oculta la “clave que nos libra de la condenación eterna”. Más aún, con la lentitud con la que caen las gotas de sangre de ese cuerpo supliciado, ahora carne hechizante, se va “deletreando la palabra que la tortura escribió sobre el rostro que has imaginado ser el tuyo en el momento de tu muerte”.

## LA INVENCION DEL DESEO

Tanto la pintura, la fotografía –artes mencionadas con insistencia por Elizondo–, como la escritura que piensa, permiten que la mirada atisbe lo invisible y lo posible. El hombre se ha visto reflejado en las estrellas y los números; el reflejo de las palabras permite que veamos nuestra propia mirada, y así sucesivamente. Tal es lo que encontramos en la ya mencionada *El hipogeo secreto*, que contiene las “aventuras de los hombres-escritura”. Exploración de un *ars* combinatoria como principio de composición literaria (para Valéry, esta capacidad combinatoria será precisamente lo posible en el lenguaje). Juego de posibilidades de la palabra, pero también de una trama que se repite a sí misma, englobándose, calcándose, duplicándose, sobreponiéndose hasta el infinito o el cansancio, lo que llegue primero, pero sin que sea estrictamente la misma. Novela “infinita en la que los personajes son almas que recuerdan; seres cuya esencia, al fin de cuentas, son las palabras; esas palabras que jerarquizan

la(s) sensaciones que van precisando como lenguaje”.<sup>39</sup> Con esta novela asistimos nuevamente a un rito de iniciación en una secta místico-filosófica que, de nuevo, será un sacrificio erótico, aunque ahora aliado al acto de escribir una novela.<sup>40</sup>

Novela que trata “de un escritor que crea a otro escritor, pero que un día se percata de que él es un sueño de su propio personaje que lo ha soñado creándolo”, que solo podrá escapar a dicho sueño si a su vez sueña al escritor, a Salvador Elizondo, que lo ha inventado como un personaje “de un libro improbable que se llama *El hipogeo secreto*, que trata, para ser un poco más precisos, de un hombre y una ciudad que nunca han existido”. Como lo pudo indicar Paz, con esta operación Elizondo se vuelve “un signo entre los signos, un accidente entre los accidentes que es toda escritura”. Al final, tendremos la destrucción, sacrificio, “muerte” del signo, lo que el poeta llamó precisamente “el garabato”: escritura abierta a la no significación. Por ello, “la crítica de la escritura por la escritura es el eslabón que cierra la cadena placer-muerte”.<sup>41</sup> A su vez, ese escritor-personaje se encuentra vinculado a una mujer a la que cuenta

la historia de un escritor fantasioso que los hubiera o habría o ha ideado a ambos, a la mujer de la cabellera negra y al otro que la mira furtivamente desde aquí mientras ella lee que él la mira furtivamente mientras lee y a la que cuenta la historia del escritor que escribe una novela que trata de un escritor que escribe una novela en la que aparece una mujer que está leyendo un libro en el que él aparece como un personaje que espía a una mujer según la descripción que de esta escena aparece en el libro que la mujer está leyendo y que, hay suficiente razón para suponerlo, no es, necesariamente, este libro, como suponen

---

39 Elizondo, S., *ibid.*, p. 48.

40 Paz, O., *op. cit.*, p. 385.

41 Paz, O., *op. cit.*, p. 389.

algunos, porque al fin de cuentas esa historia, la de este libro, resulta ser una historia de horror, de tristeza y de magia, cuando no una novela de esas que a veces se leen en casas olorosas a fruta; o ni siquiera eso.<sup>42</sup>

Historia de un libro que se escribe a medida que se lee, que parte de consideraciones literarias erráticas que se vuelven esenciales en la condición de su escritura, y por las cuales se quisiera perseguir el ideal valeriano de una “escritura pura”, pero además por la posibilidad de concebir a la mente del escritor como un teatro donde habrán de ocurrir sucesos con excesiva y rigurosa precisión para que puedan enriquecer la trama de su obra, una “cierta glosa visual de gestos emotivos”, con la posibilidad de “computarlos geométrica y lingüísticamente para obtener los grafemas primarios de una mímica estrictamente conceptual con la que será posible representar ciertos dramas gesticulares”.<sup>43</sup> Aquí, como en otros momentos de la obra elizondiana, es clara la influencia de Valéry en el sentido de que se observa la acción del lenguaje sobre las sensaciones, precisándolas, ordenándolas; pero además porque al autor le interesa menos dibujar las facciones de los personajes que “describir el curso de sus pensamientos y la concreción de sus ideas”.

Texto que borra sus límites, que se extiende en la imaginación del lector aprovechando todas las posibilidades enunciables desdiciéndose, repitiéndose en el núcleo de su trama, borrando y rehaciendo a sus personajes improbables, debatiendo en todo momento el sentido de su creación y las finalidades de la propia literatura. Semejante, en muchos aspectos, a *Farabeuf*, la clave de esta obra se

ha extraviado y cuyo desciframiento depende de datos equivocados, de investigaciones erráticas, de impresiones falaces, de una crónica secreta que es, en una medida muy

---

42 Elizondo, S., *El hipogeo secreto*, p. 45.

43 Elizondo, S. *ibid.*, p. 116.

imprecisa, el patrimonio en que se sustenta la vida y el núcleo en torno al que se desarrolla la actividad que anima nuestro modesto círculo de estudios filosóficos.<sup>44</sup>

Libro que, a la manera mallarmeana, valeriana y borgeana, pretende conjugar todos los libros de la historia, inspirado por un poder femenino cuya única función sería deletrear, de todas las formas posibles, bajo todas las combinaciones, el nombre de “Pantokrator” (“todopoderoso”). Musa cuyos desplantes eróticos “son la fuente impura, insana, de toda escritura, la de los vanos devaneos de diez mil generaciones de necios combinando las letras y las formas de todas las runas” para conocer el nombre verdadero de dicho Pantokrator. Ella, reflejada en tal nombre, abriéndose de piernas para que “la luz de la luna se te metiera en el cuerpo como un rata se mete en la boca convulsa de un cadáver, como una rata se acoge al calor que emana del sexo de una mujer dormida junto a los vestigios de un muro derribado por el viento de los milenios”.<sup>45</sup>

A la vez inteligencia y ensoñación. Los personajes, el escritor, el autor, la obra y su experiencia, son fruto de los sueños de esta fuerza femenina, cuyo despertar representaría la muerte de todos. Sueño que es la verdad del hecho literario, de la imaginación que le da forma, del instante en que ellos toman conciencia de sí mismos en la naturaleza deleznable de la que están hechos, de sueño y tiempo, de imaginación y muerte. Es el instante congelado, el gesto humano que tiene 50 mil años, que escapa a la posibilidad de ser narrado puesto que simplemente no puede dejar de ser, instante tras instante, sin lograr acumularse ni poder entrar a la historia. Instante que se quiere puro, inmortal, confrontado únicamente consigo mismo. Instante en el que ocurren todas las cosas, en particular, las que ocupan a la imaginación en la lectura del texto

---

44 Elizondo, S., *ibid.*, p. 11.

45 Elizondo, S., *ibid.*, p. 12.

elizondiano y en la que se fugan “todas las perspectivas del tiempo, que necesariamente son más de tres”.<sup>46</sup>

Personajes que miran a su creador(a), que la ven imaginando lo que son, viendo que la miran dormir y así hasta el cansancio, ya lo dijimos, en este movimiento propio, envolvente, mimético, elíptico, de la escritura de Elizondo que se replica en visiones especulares. La escritura como un artefacto de esferas concéntricas en cuyo centro está más bien la nada que el ser. Artefacto que crea en la realidad especular la imagen de los personajes cuya consistencia no es por ello transparente, sino reflejante, especular, invertida, plana, aunque contagiada de las profundidades de otras superficies e imágenes. Vuelto imagen, el objeto reflejado gana en profundidad infinita. Vuelto signo, el objeto se anuda, entra a formar parte de un sistema inesperado de signos y símbolos que lo transmutan en lo imposible.

La escritura, como bien lo supo Lewis Carroll, es un reflejo especular, en este sentido. A través de ella, la realidad adquiere inmensidad, contagio, profundidad, conexión aparente, triunfo total de la apariencia con fondo. En la escritura, la realidad es una imagen. “Mi mano va trazando estas palabras que construyen otros, los del sueño; estas palabras son también aquellas con las cuales otro me va construyendo como si yo fuera el personaje de una novela confusa, equívoca”.<sup>47</sup> Realidad *a priori* del lenguaje que nos hacer ser mucho antes de que incluso pueda ser articulado por nosotros. La palabra anticipada, rota del origen. No habría otro origen, para el humano, que el de la palabra misma, constituyente del mundo, iluminadora de su sendero. La figuración de un momento fortuito que nadie (¿quién antes que nadie?) pudo haber pre-dicho, pre-visto. ¿Quién, fuera del decir, pudo haber sido y, sin ello, haber dicho? Por eso, Elizondo atiende la posibilidad de la existencia de un gesto primordial al que la palabra originaria estaría aludiendo o vinculándose, “la figuración velada de un universo de causalidad pura...” Universo que

---

46 Elizondo, S., *ibid.*, p. 21.

47 Elizondo, S., *ibid.*, p. 49.

también no puede desprenderse de su accidentalidad, del hecho de no estar previsto en ninguna necesidad lógica. Universo de excepción, ocasional, fuera de la mente divina. La palabra del origen, la palabra “origen”, en el origen, la palabra. Como si la obra se estuviera anticipando a la genial de Italo Calvino, *Si una noche de invierno, un viajero* (1979), emblema de la posmodernidad literaria, leemos en *El hipogeo secreto* esta parte que articula de manera notable los aspectos que hemos tratado de la escritura-espejo y el instante:

—Este libro —dice pensativo—, el libro del que tú y yo no somos más que una imagen que tú tal has imaginado, es como un espejo y su naturaleza es similar a la del mundo. Simplemente estamos reflejados en él. Cada uno de los instantes que nos componen están registrados en estas páginas y, por ejemplo, en este momento no es posible leer en sus páginas sino hasta este punto, hasta aquí.

Ese aquí, sin embargo, es un aquí infinitamente móvil. El autor de nuestro libro desplaza el aquí en la medida de sus posibilidades o de sus deseos.<sup>48</sup>

Este desdoblamiento pareciera ser el preámbulo a la realización de toda obra literaria posible. Espacio-tiempo donde tiene cabida la irrealidad que está por cambiar de nombre el umbral de lo constituido, la penitencia de las palabras que abonan a la pureza del origen. Sitio de cambio de nombre y de forma, del sentido de la forma prehumana donde comienzan a dejar de ser las realidades constituidas para aceptar el flujo de las palabras vertidas en secuencias interminables. El umbral de las transformaciones, la penumbra en la que florecen las sombras, las identidades que la historia explora en la insatisfacción de cada uno de nosotros.

---

48 Elizondo, S., *ibid.*, p. 118.

## CONCLUSIÓN

Con la obra elizondiana estamos frente a un homenaje a la palabra creadora, la que solo sabe ser en el hombre para poderlo ser. La palabra que es en él y que, desplegada en el tiempo, narra la épica de lo humano, del ser que nunca termina de escribirse a sí mismo y para cuya muerte, el punto final vendría a ser algo así como una errata o los puntos que quedan en suspenso. En esta narración, el ser se vuelve errático, confuso, evidentemente inconcluso, incansable e inalcanzable. Su deseo se confunde con el destino fugitivo de la palabra, de la “orquestación silente del silencio”, como dijera Derrida o, nuevamente, Lewis Carroll: cosa de acostumbrarse a imaginar cosas imposibles todos los días. De los caminos que la palabra crea en lo que vamos siendo, pero también de la figura imposible de referir. Invención de los sueños, del deseo, de la locura, del delirio; atropellada creación indescifrable que resiente los pormenores de la dilatación temporal. A fin de cuentas, se trata de la aventura espiritual del lenguaje, de la imposibilidad de figurar lo que quiere decir. Literatura que es la exploración de los límites del lenguaje que son, hasta donde el joven Wittgenstein quiso, los límites del mundo en el sentido de que más allá de él solo queda no la nada, que aún es representable en la visión ciega del místico, sino lo indecible, un espectro de terror y abismo que no es nada, sino quizá, la fuente primaria de todo decir, la del relámpago de Vico.

En casos como el de Elizondo, la literatura se eleva hasta el pensamiento mismo de las cosas, a la posibilidad que tiene el mundo de convertirse en una “geometría de la inteligencia”; construcción rigurosa que pretende alcanzar el núcleo de la “nada” en torno a la cual gira todo lo que acontece. Es en ello que entran en juego las facultades del escritor, las perspectivas, los tonos, las voces e intencionalidades. Paul Valéry pareció haberlo encaminado hacia estas posibilidades de una inteligencia letrada, hacia ejercicios puros del entendimiento en los esfuerzos por reducir la realidad a una visión

estable a pesar de toda la insistencia del deseo y los flujos incontenibles de la memoria hacia el olvido. En ello, el lenguaje no dejará de aportar los errores y equivocaciones que nos hacen pensar y formular universos literarios.

Para Elizondo, los libros son mundos. Si el mundo es un libro de extraordinarias páginas inéditas, el libro es un mundo de transmutaciones, magia y conocimiento, sin quedar exentos los contrastes del dolor y la muerte, por supuesto, y como lo encontramos en la reflexión que realiza sobre el personaje valeriano de Teste, quien pareciera conocer la anatomía y el lenguaje del dolor, los matices en los que es diseccionado y que habrán de ser explorados en la figura del Dr. Farabeuf de la obra homónima. La recuperación de las palabras es, en Elizondo, la recuperación de los seres... que nos ha faltado ser, es decir, la recuperación de lo posible y del deseo que lo insta. Por eso supone la existencia de lo que no existe, de lo que pudo haber sido o de lo que fue mientras se era alguien diferente.

La mano que escribe es la que inventa los días y las noches, los jardines y el sol. Mano que dibuja o pintor que escribe; escritura que piensa o pensamiento que no existe sin la escritura: la escritura como forma del pensamiento. Hay otros universos donde acontece lo que en otros no hubiera acontecido; que están hechos de suposiciones retrospectivas, imaginadas. Construidos de un material hecho de pérdida, “un universo cuya esencia es el extravío de todo lo que lo constituye”. Ahí vive lo que no se volverá a ver, lo irrecuperable. Con ello, Elizondo pareciera estar postulando su literatura. Es este un universo hecho de olvidos del que hay que salir todo el tiempo, recuperando(se), desconociendo lo existente para dar paso al revolucionar de la vida por otros medios. Las transformaciones del vivir pasan por un proceso de recuperación donde se desconocen todas las cosas, he ahí el mensaje del autor.

# LITERATURA, FRONTERA Y VIOLENCIA EN EL NORTE DE MÉXICO: UN ACERCAMIENTO DESDE LA SOCIOCÓRITICA

GUSTAVO HERÓN PÉREZ DANIEL

Para hablar de la violencia, su relación con la sociedad y la literatura regional, es necesario primero volver a andar el camino de la crítica (Pérez; 2011, p. 114). Con anterioridad ya habíamos señalado que la novela regional chihuahuense es un género que se encuentra en su fase de creación canónica, sin todavía pasar a la fase de imitación o de juegos intrincados de palabras. Se puede entonces hablar de un canon local rastreable desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Como una de las características principales de este canon se encuentra la utilización de diferentes formas descriptivas de la violencia, como punto del que se ha de narrar: la violencia genera historias, sucesos, incidentes literaturizables y “aprovechables” para la creación artística literaria.

Es decir, para la literatura regional chihuahuense la violencia es uno de los disparadores de la ficción. La realidad social que se refleja en los textos literarios es una sociedad violenta. En este sentido, es un lugar común en la literatura que habla del norte de México, no solamente de Chihuahua, como el sitio más común, geográfica y ahora literariamente hablando, donde puede uno experimentar algún tipo de violencia.

En el ámbito literario mismo, se comienza a asumir como propia la situación de intolerable violencia de la frontera norte. So-

cialmente aún queda mucho por explicar sobre este tema, pero hay quien adelanta, ya desde sus vivencias en las ciudades del norte:

La frontera viajaba. Se traspolaba. Durante décadas, ella y el Distrito Federal eran considerados los lugares más peligrosos del país. Su expansión nos demostró que ya no era necesario trasladarse a Ciudad Juárez, Tijuana o Ciudad Hidalgo, para padecer los fenómenos fronterizos. En el norte de México se superaron todas las fantasías de Tarrantino y Robert Rodríguez. [...] Pensábamos que Ciudad Juárez se quedaría para siempre junto al Río Bravo. Petrificada. Jamás imaginábamos que se desplegaría. Que reptaría por todo el territorio. (Velázquez; 2013, p. 156).

Y es que bajo la antropología la frontera norte de México presenta, desde el siglo XIX, un carácter dual, que como toda frontera o línea de separación y a la vez de contacto, se observa desde ángulos opuestos y con características contradictorias. Actualmente, pareciera que del lado norteamericano hay una serie de políticas para regular el flujo de migrantes mexicanos hacia Estados Unidos, o sea, para detener la relación y definirla desde allá. Pero por otro lado, al mismo tiempo existe una realidad económica de una frontera fuertemente integrada, por ejemplo en las llamadas *twin plants*, donde se crean establecimientos industriales bilaterales o gemelos: del lado estadounidense, la parte administrativa y de gestión, y mientras, del lado mexicano, la parte maquiladora. Ejemplo de ello, la relación simbiótica de las economías de McAllen-Reynosa y El Paso-Ciudad Juárez. Estas zonas se han caracterizado por poseer una multiculturalidad abigarrada (Giménez, 2007; 17).

En efecto, lo que los antropólogos y otros estudiosos han encontrado en la frontera norte y sus franjas adyacentes no es la hibridación, sino la multiculturalidad, una mul-

ticulturalidad abigarrada que comporta la multiplicación de los contactos entre culturas diferentes, pero sin que ello implique necesariamente la alteración substancial de la identidad de sus portadores; no la “desterritorialización”, sino la multiterritorialidad característica de las culturas de diáspora que desbordan la frontera geográfica y se dispersan hacia el interior del territorio norteamericano, transportadas por los flujos incontenibles de la migración laboral (“labor migration”). Por eso los antropólogos hablan hoy de “comunidades transnacionales” o, como nosotros preferimos, de “situaciones de diáspora”, lo que implica la vinculación permanente de los grupos emigrados con sus lugares de origen a través de múltiples redes o circuitos de comunicación. Según Chivallon, estas redes o circuitos son conservadores de identidad y de memoria, y favorecen la recomposición del lazo comunitario a través de la dispersión y por encima de las fronteras territoriales (Giménez, 2007; 27).

La visión sobre la frontera norte de México contrasta con la visión de la frontera sur. La primera es vista como violenta, cerrada y conflictiva; la segunda como abierta, como si hubiera una continuidad con Guatemala y Belice. El norte es visto como un “atractor imaginario”; pero también está influenciado por un “presentismo”, que condiciona la visión de esta franja del país a los medios masivos, que fortalecen una imagen negativa del norte de México. Sin embargo, en la visión literario-ficcional sobre la frontera también persiste la dualidad social y contradictoria, de frontera cerrada-violenta, pero al mismo tiempo se asume este espacio como un atrayente lugar para vivir el sueño americano (Giménez, 2007; 29).

Siguiendo los acercamientos perimetrales, las pistas de los nombres aparentes que adquiere la noción de frontera, y ante el

accidente superficial que representa la necesidad de explicar, encontramos otros estatutos, que en apariencia son ingenuos, pero que dan cuenta del lugar desde donde se erigen, dejándonos ver lo que muestran. Lo dicho por los primeros escritores mexicanos del siglo XX nos deja entender la noción de frontera hasta donde ellos la extienden. La frontera como espacio socavado; la frontera como *ruptura, pérdida, herida abierta o fractura*. En esta tendencia se privilegia la cercanía histórica de la experiencia de las guerras expansionistas del siglo XIX, pero al mismo tiempo, se sabe que el sur de Estados Unidos tiene elementos de gran similitud cultural con México. La mexicanidad de los territorios arrebatados a México continuó persistiendo en el tiempo y en las percepciones de las poblaciones de ambos lados. Al menos así lo atestiguan dos escritores de principios del siglo XX, Amado Nervo y José Vasconcelos:

En uno de sus viajes, Amado Nervo describe su impresión al arribar al suelo norteno y confirmar que el idioma es la patria, “una patria impalpable y divina que nos sigue a todas partes” y para confirmarlo convoca “atmósferas de los nuestros”. Viajando por los antiguos territorios mexicanos, descubre que un par de palabras castellanas le significan el jirón de patria que le resta. Tras esta certeza refrendada en los encuentros previstos o fortuitos con el idioma español, Nervo concluye: “Los confines de una nación no están allí donde la geografía política los marca, sino allí donde vibra la última palabra del idioma. Texas es una prolongación de México aún; una prolongación tenue ya, apenas visible, porque consiste en algo como leve estela de idioma nuestro” (Valenzuela, 2003; 39).

Otro acercamiento, que vincula la literatura con la frontera, es el de ver el espacio fronterizo como una especie de *zona de permisividad sexual, donde el espacio es carnal, atrayente y erótico*. Este tipo

de frontera resalta la visión ciega de lo posible hermoso que es la frontera norte; se muestran con denuedo un sinfín de elementos transitorios que deslumbran al extranjero. La frontera es entonces un archipiélago donde se conjugan la carne y el silencio, un silencio fino desde las cenizas del conocer sociohistórico:

Junto a tales perspectivas, existen también posiciones que no toman en cuenta la relación superior/inferior, como la de Graham Greene, para quien la frontera es un espacio imaginado o un más allá que alienta el deseo y la posibilidad de empezar algo nuevo, o la de John Reed, que imaginó y actuó buscando un mundo sin fronteras nacionales y sin explotación. La construcción estadounidense de la frontera ha estado plagada de estereotipos y los mexicanos son representados como “misteriosos, románticos, amantes de la diversión, relajados, pintorescamente primitivos o, por el contrario, conspiradores, sensuales, desordenados, perezosos, violentos e incivilizados. En su representación se han utilizado imágenes como la “frontera sodomita”, plagada de perversión, inmoralidad, corrupción, crueldad e hipocresía. En su escenificación de los valores morales, el polo de la maldad está en el lado mexicano, sitio privilegiado para las drogas, la violencia, la prostitución y el narcotráfico (Valenzuela, 2003; 39).

Hasta aquí la ingenuidad que brotó desde la lengua, con Nervo, hasta la carne, con Greene. Ahí todavía hay muy poco que decir. Sin embargo, hay una visión, dentro de los estudios literarios sobre los textos que hablan de la frontera, que podríamos denominar la visión anglosajona y chicana de la frontera México-Estados Unidos, que es identificada como discurso legítimo; al parecer es una visión que empuja a lo mexicano hacia una arena donde es vista como ancilar o parte del aparato colonial. La teoría de la fron-

tera manejada por los estudios chicanos ha permitido la creación de una frontera vista exclusivamente como espacio de una nueva producción cultural y de un nuevo mestizaje. Los recursos que se manejan y las consecuencias ideológicas que implican hacen ver a los chicanos (mexicoamericanos) como los únicos productores del tiempo y articuladores del espacio fronterizo. Se crea así un concepto que se define primordialmente a partir de procesos de migración y experiencias de diáspora, los cuales suscitan situaciones axiomáticas como multiculturalismo, desterritorialización, bilingüismo, hibridación, crisis de identidad, represión, asimilación y resistencia. Esta teoría de frontera se inclina hacia un conjunto de actos narrados según el sistema simbólico que la frontera representa para la comunidad chicana (Tabuenca, 2003, 393).

Por otro lado, y como antagonistas de pizarrón, a principios de la década de 1980 surgen en el norte mexicano (Monterrey, Matamoros, Tijuana, Mexicali, Ciudad Juárez), escritores locales que remarcan sus distinciones culturales, históricas y sociales. Tanto en el espacio del norte mexicano como en sus textos, la frontera se advierte como límite geopolítico y como margen o periferia de una cultura e identidad nacionales. Pero, con la particularidad de que evoluciona y parece estar en constante cambio. En estas condiciones se va perfilando desde México una noción de frontera que, a pesar de la permanencia física, estabilidad y reforzamiento del límite geopolítico, oscila entre la emoción, la razón, la memoria, la rutina, el deseo y el orden simbólico, y define a los sujetos que la habitan, la cruzan, la sufren, la reconocen en la vida cotidiana o la llevan a cuestras como símbolo de identidad. Estas narrativas mexicanas comienzan a ganar terreno local y después nacional (Tabuenca, 2003, 415).

Destacan autores como Daniel Sada, David Toscana, Eduardo Antonio Parra, Élmer Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite y Federico Campbell. En estas narrativas quedan atadas nuevas visiones de la frontera, donde la cultura regional se convierte en

punto de referencia. Esta literatura plantea un no desvelamiento de lo mismo, se genera como sinónimo del secreto mejor soterrado y que eventualmente se saca a la luz; es como indecisión insuperable: México es un país diferente de Estados Unidos. Estas narrativas se nutren de gestos de develación que destapan una sombra inevitable; les arrancan a sus textos “tranquilos” (artísticamente menores) la posibilidad, imborrable, desde ya, de tener un valor secreto. Y es que no es lo mismo un secreto seguro a un secreto probable; se necesita preguntarnos a profundidad para poder develar la sombra espectral de la simetría hipotética de los secretos.

### LITERATURA Y FRONTERA

Se puede reflexionar sobre la idea de que la literatura del norte de México, desde mediados de 1980, está en combate vivo por lo que pudiera llamarse una dicotomía impregnada de patetismo; vemos que la débil literatura nacional mexicana se engancha, no sin cierto parroquialismo, en una búsqueda de sobrevivencia en tiempos de americanización.

Los regímenes militares, las crisis económicas y la falta de apoyo de los gobiernos en lo tocante a industrias editoriales destruyen en muy amplia medida las comunicaciones internas de las literaturas, y se depende de la industria editorial española para difundir autores de otro modo solo conocidos en sus respectivos países. Pese a su circulación cada vez menor, se incrementan las revistas culturales, y el Internet dinamiza los poderes de la información. Desde los años ochentas por lo menos, pierde densidad y convicción la técnica que aplica a los espacios culturales criterios de la economía: dependencia, subdesarrollo, periferia. En lo creativo el centro está en todas partes, y así se dificulta la difusión del trabajo artís-

tico e intelectual, se desvanece la postración colonizada. Un desafío enorme surge a continuación: el neoliberalismo insiste en la “rentabilidad” de la cultura, y busca imponer la noción de *best-seller* como lo único deseable. Hay resistencias vigorosas a esa cruzada del rendimiento comercial, pero la situación dista de ser esperanzadora (Monsiváis, 2000: 54).

Para nadie es novedad que una buena parte de la narrativa sobre México la escriben ya desde el otro lado de la frontera norte, en Estados Unidos. Y esto no solo aplica para la ficción; ha sido un secreto a voces, por ejemplo en la narrativa-científica historiográfica reciente, donde los mejores historiadores de México son los sajones (por ejemplo, Katz, Brading, Knight, Lee Benson y un largo etcétera). Si bien la narrativa literaria mexicana todavía no ha cedido el terreno completo, al menos ya se habla de una especialidad norteamericana en novela mexicana escrita por extranjeros; tanto así que hoy ya es factible hablar de un subgénero de la literatura mexicana contemporánea, como lo es toda aquella narrativa escrita sobre México por extranjeros. México es un país visitado frecuentemente por literatos, pero también incide grandemente el hecho de su cercanía fronteriza con Estados Unidos. Una hipótesis difícil de corroborar en este sentido, dentro del mundo literario, es ver a México como “punto de fuga”, “puerta de entrada”, “frontera mágica”, donde los personajes de la narrativa intentan encontrarse perdiéndose dentro del territorio mexicano.

Pareciera que México “ofrece” lo necesario para que el drama, la tragedia y la comedia se desarrollen en la literatura. Hay una fascinación por estar en México, como lo atestiguan las fotos de Francis Scott Fitzgerald, vestido de charro en Tijuana; las narraciones mágicas de Jack Kerouac en *El camino*. El cruzar hacia México se convierte en un evento literaturizable, que desde las distintas obras norteamericanas se abre un espacio para la ficción

de todo aquello que, de manera visible o invisible, conforma este espacio fronterizo:

Bienvenidos a México como patria espiritual de los fugitivos y encandilador agujero negro con negro picante perfume *noir* en el que, por lo general, los personajes caen para matar, enloquecer, iluminarse o morir o hacer todas esas cosas (y muchas más) al mismo tiempo y no necesariamente en ese orden (Fresán, 2005, 15).

Esta posibilidad cifrada, cuyo misterio no deja de traer a la reflexión distintas narrativas, nos abre ahora una oportunidad de vincularse con narrativas locales. Hemos elegido, de manera conscientemente arbitraria, hablar de dos obras narrativas singulares y disímiles. Las novelas escritas por extranjeros sobre México: *El poder del perro*, del norteamericano Don Winslow (2012: 27); *2666*, del chileno Roberto Bolaño (2004: 293).

De las divergencias ínfimas e inmensas de estas dos obras surgirán elementos de análisis sociocríticos; suplicios del lenguaje y rescate por ese mismo lenguaje. Estos dos autores nos ayudarán, con nuestra torpeza evocadora, a reagrupar temas de la sociocrítica en torno a la noción de frontera. Sin embargo, estos combates imaginarios no serán del todo limpios. Tendremos que arraigar la crítica hacia un *topos* en específico. Para el caso del presente trabajo, solamente hablaremos de la importancia fronteriza del bar. Ya llegaremos a ello, pero antes de esto queremos hablar un poco de las obras y los autores elegidos. Comenzamos con el más famoso de los dos, Roberto Bolaño (1953-2003), a quien, de manera póstuma en 2008, le otorgaron el premio National Book Critics Circle, en Estados Unidos por su novela *2666*. En su narrativa se vale de nombres y lugares reales, pero para ofrecernos de ellos una imagen plenamente fantasmal, desolada, irreal, irónica. El reflejo de ese mundo exterior —que puede rastrearse de *Los detectives sal-*

*vajes a 2666*—, más que retratar el paisaje o captarlo para que lo reconozca el lector, pretende rescatar azoradamente los rincones más devastados de nuestro interior mexicano. El escenario de buena parte de *2666*, ese México creado como un sueño infernal, se despliega desde Arizona a Texas, a Chihuahua y a Sonora como si fuera la otra cara de la moneda de un texto bucólico: el paisaje narrado, el paisaje que asume mediante una medida icónica espacial, se muestra imponente, verdaderamente un nuevo mundo: silencioso, paradigmático y atroz en donde todo cabe menos los seres humanos. Se diría que el paisaje de sangre está sediento e indiferente, regido por unas extrañas leyes que tienen que ver con el dolor y con la anestesia, que es como se manifiesta a menudo el tiempo. El paisaje del desierto es crucial en este mundo y ejerce un poder hipnótico; su importancia es la de un símbolo, como lo son el hado, la fatalidad, el destino. Otro tanto puede decirse de los personajes. Lo humano es para Bolaño inhumano o desquiciado. Psicologías excéntricas, anormales, enfermas. Y es en la enfermedad donde pudiera estar la clave de su ejercicio interpretativo. Hay hilos que sobreviven de una obra a otra. El impactante final de *Los detectives salvajes* y *2666* en el mismo espacio icónico, el desierto fronterizo; la posibilidad de que las notas de los cuadernos de Cesárea Tinajera —cuyo rastro siguen los “detectives salvajes”— apunten la enigmática fecha que da título a la otra novela.

Por otro lado, Don Winslow, escritor norteamericano nacido en Nueva York en 1953, duró cerca de seis años documentando su trabajo para escribir esta novela. Se la reconoce como “la gran novela americana del narcotráfico”, según Rodrigo Fresán. Sin duda el tema central del texto es la visión norteamericana sobre el problema del narcotráfico en México, aunque fue publicada en 2005, un par de años antes del comienzo oficial de “la guerra de México contra el narcotráfico”. Pareciera ser un texto profético o hasta de denuncia nacional. Se relatan muchas de las atrocidades que se viven en el país, de manera más intensa, en los últimos diez años.

Al parecer los temas tratados en el texto han generado molestia e incredulidad en Norteamérica.

Un crítico norteamericano escribió que “si el diez por ciento de *El poder del perro* fuera verdad, sería algo horripilante. Que el noventa por ciento pueda ser cierto resulta casi insoportable”. A lo que Winslow respondió: “Hay personajes ficticios y en más de una ocasión he mezclado y fundido acontecimientos; pero hay muy poco en el libro que no haya realmente sucedido. Eso es lo que da miedo. Mi editor se la pasaba diciéndome ‘Don, esto es demasiado’, y yo le respondía: ‘De acuerdo, yo pienso lo mismo. Pero es verdad’. De ahí que la escritura del libro no haya sido, en más de un momento, un trabajo agradable” (Fresán, 2005, 17).

La novela está llena del vértigo y el placer de la acción continua. Plagada de diálogos con una tasa de mortalidad que quita el aliento, no por ello deja de ser una versión hollywoodense de la brutal guerra que se ha vivido en México. Hay en la novela de Winslow, en contraste con la de Bolaño, una fascinación por la guerra y su violencia:

En tiempos de guerra –como lo sabe todo el que haya pasado por una o quien haya platicado con soldados que narren hechos verídicos y no recurran a los acostumbrados sentimentalismos con que nos protegemos de los horrores de los que somos capaces–, en tiempos de guerra, decía, volvemos, como especie, al pasado y nos damos licencia para ser brutales y crueles. Por esta razón –y desde luego por otras– a muchos les gusta la guerra y éste es uno de los hechos de la guerra que no suelen comentarse. Creo que es una forma de sentimentalismo hablar de la

guerra, o de la paz, sin reconocer que a muchísima gente le gusta la guerra: no solo el concepto de ella, sino la lucha misma (Lessing, 2010: 23).

Este gusto por lo bélico y la pelea se observa en el personaje central Art Keller y su afición por boxear. Pero es un *tropos* propio de toda la obra, es el lugar de origen de las figuras canónicas de su lenguaje:

Winslow, que viajó a México y a varios lugares donde transcurre la novela para hablar con gente metida en el negocio, agregó: “El sistema es sencillo: hay que respetar las reglas. Les comuniqué a mis entrevistados que jamás pondría sus nombres pero sí sus puntos de vista. Y les dije que si no hablaban conmigo, en cualquier caso yo escribiría el libro; así que lo mejor para todos era que el libro fuera lo más fiel y verdadero posible. El punto de partida, el primer impulso, me vino luego de leer acerca de una masacre de niños y mujeres, por asunto de drogas, que tuvo lugar en Baja California, en México, en 1988. Me pregunté entonces cómo se podía llegar a ordenar la ejecución de algo así, cómo alguien llega a ese punto. Supongo que escribí *El poder del perro* buscando una respuesta. Y lo cierto es que todavía estoy buscándola. Si alguna vez la encuentro, me encantará poder compartirla con todos ustedes” (Fresán, 2005, 17).

Estos escritores comparten puntos en los que hemos encontrado morada para las nociones analíticas de la sociocrítica. El papel soberano de la imaginación de estas obras y su posibilidad de emparentarlas, sobre todo porque lo que se dice dentro de ellas, no es adyacente, sino decisivo. Con ello van toda una serie de características implícitas de la narrativa de la frontera.

## ESPACIO TROPOLÓGICO SOCIOCRÍTICO

Parte de la labor de la sociocrítica es investigar al interior de los artefactos y resaltar la sociabilidad de todo texto; sin negarle la capacidad de informar a los textos de ficción, se busca remitirse a los discursos. La sociocrítica como perspectiva de análisis entiende las estructuras de mediación, que intervienen entre las estructuras de sociedad y las estructuras textuales, como de naturaleza discursiva. Entonces, una noción importante es la de discurso social, es decir, el conjunto, regulado por las convenciones y tomado en sus configuraciones ideológicas, de lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, aunque distinguir los discursos no siempre es una tarea simple:

Pero al hablar fríamente de discurso social, se abre de facto, ¡si bien involuntariamente!, alguna ventanilla por la cual se precipita cierta tentación de “objetivizar” lo discursivo; es decir, una tendencia a descubrir la actividad humana que caracteriza la práctica discursiva. Existe precisamente el riesgo de conferir a la “socialidad” del trabajo discursivo un valor de intercambio, y no de uso. La labor discursiva puede aparecer como una práctica que se “libra de(l) juicio (ideológico)”. En la problemática de la (re)distribución del capital cultural y de sus estructuras discursivas, la noción misma del discurso tiende entonces a difuminarse en una indeterminación axiológica (Malcuzyński, 1991: 22).

El discurso social que hemos tratado de reconstruir es el que vincula la textualidad literaria a la frontera. Ya hemos establecido tácitamente, y ahora lo haremos explícitamente, una soga para amarrar la noción de frontera a la de discurso social. El discurso social, como categoría de análisis, implica que más allá del fragmento, de la diversidad de lenguajes y temas, de la polifonía y del

caos, el analista de la cultura puede llegar reconstruir las reglas de lo decible y lo escribible, una división regulada por tareas discursivas, redes interdiscursivas, reglas de formación de discursos determinados, es decir, de una determinada forma de decir las cosas de una cultura, de lo aceptable y lo legítimo en los discursos de una época. Así, el discurso social se puede llegar a reconstruir, aunque sea con algunos fragmentos; es un horizonte presupuesto en cada reflexión sobre discursos y prácticas en una sociedad.

Cuando hablábamos de la frontera, distinguíamos dos posiciones literario-artísticas al respecto, siguiendo a Tabuenca: por un lado, la visión imperante, norteamericana-chicana, que ve a la frontera norte como un espacio liminar-americanizado-único, que en nuestro corpus de textos está representado por Winslow. Por otro lado, la visión de los escritores del norte de México, representados por David Toscana, que defienden la especificidad histórico-discursiva-social-cultural más del lado mexicano, pero más como una heterogeneidad literaria. Bolaño estaría extrañamente en medio de ambas. Para poder visualizar textualmente el discurso social sobre la frontera, hay que visualizarlo por dos vías: mediante análisis de la espacialidad territorial diegética y mediante el sociograma del fronterizo.

En el primer caso, al espacio-territorio en la literatura se le denomina espacio diegético. La forma discursiva privilegiada para la proyección del espacio diegético es la descripción, misma que puede definirse como la puesta en equivalencia de un nombre y una serie predicativa. El nombre puede ser propio o común, simple o compuesto, y funge como tema descriptivo susceptible de una descomposición semántica o morfológica que se manifiesta en una serie predicativa como un inventario de propiedades, atributos o detalles. Es este el rasgo más característico de toda descripción. La serie predicativa está formada por elementos lexicales, cuyos referentes pueden ser o no extratextuales, como por ejemplo nombres comunes, adjetivos y todo tipo de

frases calificativas con un alto grado de particularización semántica (Pimentel, 1998; 37).

Por otro lado, el sociograma es lo que constituye el paso de lo discursivo a lo textual. Es una textualización, es decir que produce su efecto de texto. El sociograma se trata de un conjunto de tematizaciones que la ficción y otros discursos inscriben en un sujeto dado, del conjunto de vectores discursivos que tematizan ese objeto. Esta noción ayuda evitar que la crítica se quede en la deconstrucción de los discursos. La deconstrucción sola corre el riesgo de desembocar en una estetización de la actividad crítica, en una axiología que contempla su propio vacío. El discurso social comporta apuestas de legitimidad, de intereses sociales, de líneas hegemónicas; no se trata de fetichizar la literatura, ella no lo puede todo. Ella no puede sustituir los discursos sociohistóricos de análisis, ni siquiera discursos que basándose en el análisis metaforizan considerablemente sus argumentaciones. Por ello la sociocrítica utiliza el sociograma para atisbar, fulminantemente, la textualización del discurso social (Malcuzyński, 1991: 162).

## EL SOCIOGRAMA DEL FRONTERIZO

Al construir el sociograma se procede, al estilo de Weber, primero estableciendo algunas características ideales, propias del fronterizo, propuestas ya por la crítica que nos antecede (Guzmán, 2009: 74).

1. Los habitantes de los diferentes territorios fronterizos se desconocen mutuamente; ello implica soledad existencial y social, al mismo tiempo que en inoperancia comunicativa.
2. El impacto de los medios masivos de comunicación, a ambos lados de la frontera, genera el vacío de lo irreal en la mayoría de sus habitantes.

3. Hay, contradictoriamente, interrelación entre las costumbres y modos de vida de la gente que vive a ambos lados de la frontera norte.
4. La formación demográfica de las ciudades es reflejo de la conformación histórica de estos espacios, caracterizados por migraciones masivas y grandes movimientos de población flotante-constante.

A lo anterior hay que sumarle la simultaneidad de la existencia binacional; es decir, se pertenece a dos lugares al mismo tiempo, pero ninguno es el definitivo. Las ciudades se vuelen lugares equívocos de cuerpos donde muchos son viajeros o ciudadanos extraviados:

¿Qué consecuencias culturales tendrá esta redistribución de la humanidad? En cierto sentido, esta migración de masas es bastante nueva porque tiene lugar en una época en que la humanidad ya no vive limitada por el tiempo y la distancia. Dicho de otro modo, los inmigrantes ya no se enfrentan a un “o esto o lo otro”, a una separación prolongada o incluso definitiva de sus casas, como sucedió hasta finales del siglo XX. En nuestra época hasta los viajes más largos se miden en horas, y no en días, mucho menos en semanas o en meses; el teléfono –la comunicación oral– se produce en cuestión de minutos; y la comunicación escrita vía correo electrónico tarda solo segundos. De este modo, los emigrantes pueden mantener contacto constante con sus casas, regresan con regularidad y, de hecho, desarrollan cada vez más una doble vida: una en su país de origen y otra en su nuevo país. [...] Sin embargo, aquí me interesa que esta vida se lleva a cabo hoy en dos lados de las fronteras, los estados, las lenguas, las culturas; y también dos lados de las clases. Así pues, ¿cuál es la significación de

estas vidas simultáneas en un mínimo de dos culturas distintas? (Hobsbawm, 2013: 38).

Las respuestas a las interrogantes de Hobsbawm se vinculan con este sociograma del fronterizo. En ello se precisa un breve bosquejo de algunos personajes del corpus. Para el caso de Bolaño, sus personajes complejos, como Amalfitano, son el prototipo del migrante-habitante fronterizo. Profesor chileno de la universidad mexicana local, antes vivía en España y después llegó a México y se estableció como profesor al perder a su esposa, pero se quedó con la hija pequeña de ambos. Su vida había transcurrido en Chile, España y ahora en México.

Los personajes analizados sienten la presión del cambio de espacio por vivir en un país extranjero; ello nos lleva ante la posibilidad de un tipo de mentalidad distinta impulsada por todo lo que les toca vivir fronterizamente. En ello está el caso del personaje Espinoza, de Bolaño, que comienza una relación con una mujer del mercado de artesanías; pero el texto hace evidente la dificultad para comunicarse y conocerse:

Una mujer muy arrugada, vestida de blanco como si se fuera a casar, se detuvo a hablar con Rebeca y entonces él cogió la revista, que la muchacha había dejado bajo la mesa, encima de una lonchera, y la estuvo hojeando hasta que la amiga de Rebeca se marchó. Intentó decir algo en un par de ocasiones, pero no pudo. El silencio de ella, sin embargo, no era desagradable ni implicaba rencor o tristeza. No era denso sino transparente. Casi no ocupaba espacio. Incluso, pensó Espinoza, uno podría acostumbrarse a este silencio y ser feliz. Pero él no se iba a acostumbrar jamás, eso también lo sabía (Bolaño, 2009: 204).

Por otro lado, en la novela de Winslow, el protagonista de la novela Art Keller provenía de una familia que vivía en la frontera californiana (San Diego), pero ser hijo fruto de una relación transfronteriza lo marcaba socialmente como diferente. Ello dejaba al protagonista de la novela con capacidad para adaptarse en México y en Estados Unidos, aunque finalmente nunca se adaptase a ninguno, pues la gente intuía su inferioridad latente. El mismo personaje se sentía inferior por su origen mexicano (por parte de madre), al mismo tiempo que su opinión sobre las mujeres replicaba la discriminación de género hacia la condición de ser mujer imperante a ambos lados de la frontera.

Art habría sido de buena gana un jugador del equipo si lo hubieran dejado entrar en él. Pero tampoco le importaba gran cosa. Cuando creces en un barrio siendo hijo de un padre anglosajón y madre mexicana, no entras en ningún equipo. El padre de Art era un hombre de negocios de San Diego que sedujo a una chica mexicana mientras estaba de vacaciones en Mazatlán. (Art consideraba curioso que hubiera sido concebido, aunque no naciera allí, en Sinaloa.) Art padre decidió hacer lo correcto y se casó con la chica, una opción no demasiado dolorosa, pues era una belleza. Art heredó de su madre la apostura. Su padre se la llevó a Estados Unidos, pero luego decidió que la chica era como tantas otras cosas que puedes conseguir en México cuando vas de vacaciones. Tenía mejor aspecto en la playa iluminada por la luna de Mazatlán que bajo la fría luz anglosajona de la vida cotidiana norteamericana. Art padre la abandonó cuando Art tenía un año. Ella no quiso desprenderse de la única ventaja que tenía su hijo en la vida (la ciudadanía estadounidense), así que se fue a vivir con unos parientes lejanos al Barrio Logan. Art sabía quién era su padre. A veces se sentaba en el peque-

ño parque de la calle Crosby, miraba los altos edificios de cristal del centro e imaginaba que entraba en uno de ellos para ver a su padre (Winslow, 2012: 35).

Y por último, en la novela de Bolaño se muestra la alienación de los habitantes fronterizos sobre los sucesos cotidianos. Es el caso de las muertas de Juárez. Una quinta parte de su novela está dedicada a detallar cada uno de los crímenes de las más de doscientas mujeres muertas. Pero como la muerte es alienada por los medios de comunicación, algunos de los personajes (al igual que los habitantes de las fronteras), soslayan o arrinconan discursivamente los temas difíciles, como el de los asesinatos en Juárez.

Espinoza recordó entonces que durante la noche pasada uno de los muchachos les había contado la historia de las mujeres asesinadas. Solo recordaba que el muchacho había dicho que eran más de doscientas y que tuvo que repetirlo dos o tres veces, pues ni él ni Pelletier daban crédito a lo que oían. No dar crédito, sin embargo, pensó Espinoza, es una forma de exagerar. Uno ve algo hermoso y no da crédito a sus ojos. Te cuentan algo sobre... la belleza natural de Islandia..., gente bañándose en aguas termales, entre géiseres, en realidad tú ya lo has visto en fotos, pero igual le dices que no te lo puedes creer... Aunque cortésmente... Das pie para que tu interlocutor diga: es verdad... Y entonces dices: es increíble. Primero no te lo puedes creer y luego te parece increíble. La noche anterior eso fue probablemente lo que dijeron él y Pelletier después de que el muchacho, sano y fuerte y puro, les asegurara que habían muerto más de doscientas mujeres. Desde 1993 o 1994 a la fecha... Y que puede que el número de asesinadas fuera mayor. Tal vez dos-

cientas cincuenta o trescientas. El muchacho había dicho en francés, nunca se sabrá (Bolaño, 2009: 181).

El sociograma del fronterizo muestra la trivialización de realidades desgarradoras, como el asunto de las muertas de Juárez. Pero también nos lleva comprender la discriminación y las complicaciones del desconocimiento colectivo. Junto con la iconización ya visitada, el sociograma nos ayuda a perfilar lo que pudiera ser un el discurso social fronterizo.

## HACIA EL DISCURSO SOCIAL DE LA LITERATURA FRONTERIZA

Finalmente desembarcamos en el continente vulnerable del discurso. Es el momento de correr hacia la explicación de la palabra definitoria; es correr las cortinas de las tinieblas irremediables de lo social. El discurso social que se deja entrever no es la construcción de un mapa de la cultura de la frontera desplegado ante los ojos de los expertos en ciencias sociales, donde los señalamientos se indican lenta o bruscamente, según la estrechez de quien escribe. Pero en realidad lo que queremos es elegir itinerarios-viajeros para seguirlos durante un tiempo. No hay discursos fijos, sino palabras en movimiento topológico e itinerancia.

Personajes como Fate, de Bolaño, con su retorno sin cesar contrariado y diferido. Con su movimiento marcaba la identidad de lo que lo rodeaba. Textualmente, marcaba la experiencia del nacido en Estados Unidos que tiene que trabajar en la frontera. Marcaba la frontera con su desprecio y al mismo tiempo su admiración por Rosa Amalfitano. Pero la frontera que cruzó no fue solo la de división entre países: también cruzó las fronteras de su profesión al aceptar una comisión para la que no estaba listo. Pero también llega al punto más remoto donde ya no es posible regresar, los límites extremos del bajo mundo de la frontera. Entre el temor

a lo desconocido y la fascinación por la belleza de Rosa, deciden escapar juntos a Estados Unidos. Al igual que Art Keller de la novela de Winslow, resistieron, guardadas las proporciones, sus dosis de violencia y narcotráfico. Ambos son viajeros inaugurales que se trasladan a las fronteras y ellos mismos son puestos fronterizos móviles; son intermediarios y ambos conforman en sus respectivas novelas los contornos de la frontera en los textos.

En el corpus elegido, el discurso social del fronterizo se mueve desde la fascinación y justificación de la violencia, en Winslow, hasta la denuncia artística valiente de Bolaño sobre las muertas de Juárez. Pero en la frontera la igualdad no es algo tan sencillo y ético; como nos lo hace ver Winslow, la sangre, las balas y la droga forman parte también de esta frontera norte.

Ya a inicios del siglo XXI, cuando parecen surgir instituciones supranacionales que cambian las formas culturales mundiales, la literatura sigue siendo un lugar donde, por nostalgia estética, todavía se defiende el nacionalismo como defensa de no separarse de lo suyo. El discurso social de esta literatura del norte fronterizo no deja testimonio a su paso, ni siquiera para escuchar a los muertos. La literatura forma muros para identificarnos con lo más cercano, lo más humano, lo que es universal. Pero ello quizás implica la separación definitiva de la noción de país, aunque nuestra voz sociocrítica, infiel, se vuelva para buscarlo una y otra vez.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arriaga Rodríguez, Juan Carlos (2013), “Tres tesis del concepto frontera en la historiografía”, en Gerardo Gurza Lavalle (coord.), *Tres miradas a la historia contemporánea*, México, Instituto Mora, pp. 9-47.
- Barthes, Roland (1982), *Mitologías*, México, Editorial Siglo XXI.
- Bolaño, Roberto (2004), *2666*, Nueva York, Vintage Español.
- Fresán, Rodrigo (2012), “En el volcán”, prólogo en Don Wislow, *El poder del perro*, México, Random House Mondadori, pp. 13-18.
- Giménez, Gilberto (2007), “La frontera norte como representación y referente cultural en México”, *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, UNAM, México, Año 2, No. 3, pp. 17-34.
- Guzmán, Nora (2009), *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León.
- Hobsbawm, Eric (2013), *Un tiempo de rupturas. Sociedad y Cultura en el siglo XX*, México, Editorial Paidós.
- Malczynski, M. P. (1991), *Sociocrítica. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*, Amsterdam, Holanda, Editorial Rodopi .
- Monsiváis, Carlos (2000), *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Lessing, Doris (2010), *Las cárceles elegidas*, México, FCE.
- Pérez Daniel, Gustavo H. (2011), “Chihuahua y su literatura, texto e interpretación. Reflexiones para la constitución de un canon narrativo regional”, aparecido en Víctor Orozco (coord.), *Chihuahua hoy 2010*, México, UACJ-UACH, pp. 113.138.
- Pimentel, Luz Aurora (1998), *El relato en perspectiva*, México, UNAM-Editorial Siglo XXI.
- Tabuenca, Socorro (2003), “Las literaturas de las fronteras”, en José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, México, FCE, pp. 393-427.

- Valenzuela Arce, José Manuel (2003), “Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-Estados Unidos”, en José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, México, FCE, pp. 33-67.
- Velasco Vargas, Magali (2010), “Configuración espacial del bar”, en Clara Eugenia Rojas Blanco (coord.), *Discursos fronterizos de la cultura popular*, México, UACJ.
- Velázquez, Carlos (2013), *El karma de vivir al norte*, México, Conaculta-Sexto Piso, p. 156.
- Winslow, Don (2012), *El poder del perro*, México, Editorial Debolsillo.



# LITERATURA JUARENSE: ENTRE EL REALISMO Y LA HISTORIA RECIENTE

MARGARITA SALAZAR MENDOZA

## INTRODUCCIÓN

De acuerdo con las ideas expuestas por Ricardo Viguera Fernández, la literatura que de alguna manera toca a Ciudad Juárez puede ser clasificada en dos grupos: la producida por escritores de esta región y aquella de autores de otras latitudes y para quienes la ciudad nortea y mexicana ha servido de inspiración. Viguera se refiere a esas obras como literatura juarense y literatura juárica (Viguera, 2012: 46 y 47).<sup>1</sup> En este último círculo podemos incluir *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes, “un espacio discursivo de confrontación social, económica y política en torno a la frontera” (K. Araya A., 2009: 91), *2666* del chileno Roberto Bolaño, publicada póstumamente en el 2004, y *Trabajos del reino* de Yuri Herrera, “en la que, a través de la mirada de un compositor de corridos, despliega ante el lector un panorama de la ‘vida palaciega’ de un cártel del narcotráfico” (E. A. Parra, 2005). Como dice Francisca Noguerol Jiménez, “la frontera norte del país ejerce una especial atracción sobre los escritores, que han visto en ella un lugar donde siempre ha resultado fácil evadir la justicia”. La importancia que adquiere este escenario en el periodo transcurrido entre 1985 y 2005 (2009:

---

1 Aunque Ricardo Viguera Fernández habla de un tercer grupo, al que no ha dado nombre, en este trabajo nos concentraremos solo en los dos mencionados.

184) se refleja en algunas obras, tales como la antología *En la línea de fuego: relatos policiacos de frontera* (Leobardo Saravia Quiroz, México, Conaculta, 1990), o en el conjunto de ensayos *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana* (Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández, México, Plaza y Valdés, 2005). Pero dejemos esta categoría aparte. Vayamos al primer conjunto mencionado, el cual podemos separar, a su vez, en dos. Por un lado, podemos hablar de las obras francamente relacionadas con la ciudad o con un aspecto de ella, así como hechos, lugares o personajes; y por el otro, las que tratan temas o historias ajenas al contexto.<sup>2</sup> El acercamiento a algunas obras del primer subgrupo mencionado, aquellas cuyo espacio es Ciudad Juárez y su región o las historias surgidas ahí, nos permitirá aseverar que las podemos calificar de realistas, en primer lugar, y en segundo, de guardar estrechos lazos con la historia reciente de la ciudad.

## UNA LITERATURA REALISTA

Efectivamente, sin importar el género, entre la creación de autores juarenses tenemos obras que de alguna manera están íntimamente ligadas a la tierra de sus creadores. Podemos mencionar, por ejemplo, *Mujer alabastrina* de Víctor Bartoli (1985), *Delincuentes* de Arminé Arjona (2005) o *La Biblia de Gaspar* (2012) de Rubén Moreno. A ese grupo podemos calificarlo de realista, pues según Jean Jullien, teóricamente la obra realista presenta “un trozo de vida, puesta en escena con arte” (J. Jullien, citado por M. Castro y

---

2 Como ejemplos de literatura no juarense pero sí de juarenses, podemos citar los siguientes cuentos: “Gerardo” de Ricardo Rodríguez Ruiz, “El rastrillo” de Blanca Rivera, “La fotografía” de José Lozano Franco, “Nos odiábamos tanto” de Fabiola Román. Por supuesto, la lista es larga. Muchos autores de Ciudad Juárez alimentan su obra con experiencias íntimas, poéticas (“Patachete” de Pedro Siller), historias de familia (“Con las botas puestas” de Francisco Romo) y hasta con abstracciones y artificios teóricos como el caso de los cuentos “Una historia sin fin” de la muy joven Paulina León y “Convocatoria” de S. Verónica Ariza A.

M. A. Quintero M., 2004); y eso es precisamente lo que estos tres autores han hecho: a través del arte, a través de la escritura estética retratan retazos de la vida juarense.

*Mujer alabastrina* de Víctor Bartoli, galardonada con el Premio Chihuahua en 1985, fue publicada en 1998. Su obra fue adaptada por Vicente Leñero para la película *Contra corriente*, filmada en el 2005 y estrenada en el 2006. El mismo autor afirma en una entrevista para el periódico *Hoy*: “Viví en la colonia Bellavista y otras colonias, cuya vida reflejo en la novela” (Bartoli, *Hoy*, 2012). Su historia empieza así: “Un remedo de música tropical arrancó los primeros compases de ‘La pollera colorada’ cuando la Güera, la Chuya y la Cata arribaron alborozadas al Hawaian Club de Ciudad Juárez. Ahí estaban ellas, en medio de su felicidad viernesina” (Bartoli, 2012: 11).

En la entrevista mencionada, cuenta el autor: “Cuando era joven me enamoré de una mujer güera y yo iba por las noches a las maquilas a recogerla, iba por ella y en las rutas de regreso escuchaba las pláticas casi íntegras como las plasmé en la novela, mi cerebro las acumuló durante diez años” (Bartoli, 2012).

También confiesa que le complacía y se sorprendía cuando algunas personas que habían leído su obra, decían que habían conocido a La Güera, a Chuya y a Cata, con lo que él confirmaba que en la escritura creativa se reinventa la vida vivida por los autores, que en esas historias, aunque encarnados en personajes de ficción, se reflejan sus amigos e incluso él mismo.<sup>3</sup> El interés que Martín Camps muestra respecto al lenguaje en esta novela, se debe precisamente a que evidencia el habla de Ciudad Juárez, tanto sus términos como sus giros lingüísticos (2009). Dice Bartoli que el habla de los personajes no la consiguió porque haya entrevistado a gente o haya pensado en alguna zona específica de la ciudad, sino porque nació con ella, que esa es su propia lengua. Además, en la entrevista que sostuvo con Camps, sostiene

---

3 “La pluma que dio vida a *Mujer alabastrina*”. *Hoy*, 27 de febrero del 2012.

el autor que “la novela no es un artículo de entretenimiento sino que tiene una función social más precisa, además de ser capaz de aportar una visión de su momento histórico” (Bartoli, 2009). Bien asienta Leticia Castillo en el prólogo que escribe para la impresión que la UACJ realizó en el 2012, que

El escenario central de los encuentros de las protagonistas [...] es el Hawaiian Club, un salón de baile cercano a la Avenida Juárez, en donde por la bebida y el jolgorio, cualquiera pudo percibir cómo las fieles obreras hacían a un lado las jornadas extenuantes frente a la línea de la maquiladora para, por escasas horas, convertirse en dueñas de sí mismas (Castillo, 2012: 9 y 10)

Así pues, el autor armó un relato en el que se representa a las trabajadoras de la década de los 80, con las historias entrelazadas de tres mujeres “cuya juventud transcurrió entre sueños y suspiros, caídas y levantadas” (Castillo, 2012: 8).

Por otra parte, para los habitantes de Ciudad Juárez los relatos de Arminé Arjona resultan familiares, conocidos, habituales. Ella es una poeta fronteriza comprometida con dar un testimonio de su época y su situación geográfica. *Delincuentes* es un libro realista, que evidencia la participación de casi todos los habitantes de Ciudad Juárez (aunque no quieran, no sea su deseo o no lo sepan) en las actividades del narcotráfico; ya sea directa o indirectamente, por ambición o necesidad, hay quienes se benefician de tal negocio. Arminé ofrece a sus lectores las historias de la gente común; es el testimonio, a partir de una realidad local, de otra mucho más amplia: la globalización del narcotráfico. Títulos como “American, Sir”, “Junior” y “La cosecha” muestran las actividades venturosas y desdichadas de los puchadores, aquellas personas que se dedican a la venta de droga al menudeo; los “mulas”, quienes la transportan; o los *juniors*, jóvenes de las clases media y alta consumidores

de ella. Como dice Fernando Guevara: “*Delincuentes* parte de una realidad social local y fronteriza, pero anuncia otra mundial y sin fronteras: la globalización del narcotráfico. Los textos de este libro [nos] acercan a las microhistorias de quienes viven insertos en tal realidad” (*Ojinaga Hoy*. Chihuahua, 13 de noviembre del 2009).

Es una pena que críticos como Rafael Lemus digan que “Toda escritura sobre el norte es sobre el narcotráfico” (2005). Sin embargo, hay quien defiende lo contrario. Eduardo Antonio Parra, precisamente como respuesta a lo dicho por Lemus, escribió: “Si [el tema del narcotráfico] asoma en algunas páginas es porque se trata de una situación histórica, es decir, un contexto, no un tema, que envuelve todo el país, aunque se acentúa en ciertas regiones. No se trata, entonces, de una elección, sino de una realidad (Parra, 2005).

Arminé ha visto como una fuente de inspiración la historia reciente de Ciudad Juárez. La realidad merece ser registrada desde diferentes enfoques y qué mejor que a través de los textos literarios.

*La Biblia de Gaspar* –aunque el propio autor la define como una novela policiaca-metafísica– se desarrolla en la zona fronteriza Ciudad Juárez-El Paso. El contexto ha sido la fuente de actividad creadora de Rubén por lo que, quizá, uno de los aspectos que más debemos apreciar en esta obra sea su clara relación con el entorno. El conjunto de los escenarios donde se desarrolla la trama corresponde a un grupo de lugares propios de la frontera entre Ciudad Juárez y El Paso: “la cervecería El Arbolito [...] el Paraíso, el Lux, el Virginia’s” (p. 33); “entre las discotecas, bares, licorerías, tiendas de curiosidades, consultorios de dentistas” (p. 19) y prostíbulos; también se hace alusión a la Plaza de Armas, al Monumento a Benito Juárez y a la Plaza de los Lagartos (p. 68). Asimismo, se mencionan las calles Ocampo, Coyoacán, Galeana y Lerdo, para concluir en el Hotel Río en los capítulos XXVIII y XXIX. Y como corresponde a esta desértica región, “la tolvanera [cede el paso] a un ligero viento, frío y arenoso” (p. 33). Pero no solamente vemos cuestiones climáticas en este texto, sino que también se nos ofre-

ce el paisaje tan conocido por los ojos juarenses como las “lomas desérticas del área poniente de Juárez. Aridez. Gris y ocre” (p. 33); o el “luminoso ambiente de la avenida Juárez” (p. 19). Se reconoce perfectamente tal entorno físico en el texto. Cuando los lectores de la región se enfrentan a la novela, se sorprenden y al mismo tiempo se reconocen en lo conocido.

El realismo adquirió una de sus más significativas expresiones en el paisaje, que era considerado menor en la pintura tradicional del siglo XIX. En esta corriente se propugna tanto por la realidad objetiva como por el momento presente. En las obras catalogadas como tales, encontramos representaciones de la vida cotidiana, protagonizadas principalmente por campesinos y obreros, y en las que el paisaje es un elemento central, como podemos ver en la obra de Moreno. Debo agregar que en la crítica del arte pictórico, los términos paisaje realista y paisaje naturalista se consideran prácticamente sinónimos, debido a que en ambos la reproducción del ambiente es casi fiel. ¿Y qué más fidelidad de entorno que la de Rubén Moreno en *La biblia de Gaspar*?

La obra de estos autores que –junto con Ricardo Viguera– consideramos juarenses, mantiene una estrecha relación con el discurso social de Ciudad Juárez. Sus principales fuentes son tanto el espacio geográfico como los hechos acontecidos sobre el suelo norteño. Temas, historias, personajes, lenguaje, todo es fácilmente reconocido por los propios lectores de la región, toda vez que Georges Duby ha manifestado que “las relaciones entre historia y creación literaria son estrechas, y que la historia, entre las disciplinas que habitualmente llamamos ciencias humanas, es la única que es un género literario” (1994). Podemos afirmar entonces que la literatura juarense, por lo menos una parte de ella y dentro de esa corriente realista, tiene vínculos visiblemente tejidos con la historia reciente de la ciudad. Pero además, consideremos lo dicho por Eric Bentley acerca de que la materia prima de una obra literaria procede de la diversidad de la vida y que la experiencia que ad-

quiere el lector “es un río de sentimientos que fluye dentro” (2001: 15): debemos afirmar que en el caso de estos textos literarios, esa experiencia del receptor no solo es un río, sino un torrente, pues reconoce sus emociones en las de los personajes referidos, aumentadas por la coincidencia de tiempo y espacio, entre la vida de los personajes que habitan en las historias y la suya propia.

### DRAMAS DE LA VIDA REAL

Sin embargo, las discusiones están presentes y son constantes cuando se trata de fijar lo acontecido de forma fiel y de interpretarlo objetivamente. Desde Heródoto, el historiador griego que opinaba que el registro debía ser de los acontecimientos ocurridos setenta años o más antes del nacimiento de quien historia (L. Suárez, 1985: 26), o Tucídides, quien “no cree que ningún historiador pueda escribir con certeza, salvo sobre los acontecimientos producidos en su propio tiempo” (L. Suárez, 1985: 28); hasta Hayden White, pues se refiere a las serias dudas que grandes pensadores como Heidegger, Sartre, Lévi-Strauss y Michel Foucault plantearon sobre “el carácter ficticio de las reconstrucciones históricas” (H. White, 2002: 13). Ellos y otros intelectuales que han participado en la polémica, se han dado cuenta de la dificultad que conlleva establecer límites para considerar que se está en el tiempo justo de escribir Historia.

Precisamente la literatura juarense que en este trabajo se menciona contiene una gran dosis de eventos acaecidos en Ciudad Juárez, como en el caso del dramaturgo más prolífico de esta localidad, Edeberto “Pilo” Galindo Noriega. Cuando leemos las obras de este autor, nos damos cuenta de que sus historias corresponden a situaciones sociales de Ciudad Juárez (M. A. García, citado por H. Padilla, 2005: 89). Entre las marcas de estilo que le dan unidad a su escritura, se encuentran las referencias locales reflejadas en su teatro, el planteamiento realista y el lenguaje.

Galindo Noriega nació en Ciudad Juárez en 1957. Su primer texto dramático es *El indolente* (1987), obra que ese mismo año fue llevada a escena. El tema está basado en el momento postelectoral de 1986. Según el autor, le preocupaba lo que la gente hacía o dejaba de hacer y le enojaba la apatía de la comunidad dentro de la actividad política. Como vemos, desde su primer texto dramático hay un interés por los asuntos de la ciudad. Continúa su labor dramática y escribe *El zurdo* (1990). Como parte de la escenografía se tomaron fotografías de la ciudad, “una realidad de Juárez” (según el director), y se exhibieron durante el espectáculo como murales de los “cholos”, con cholos de verdad junto a otras imágenes de murales creados por el equipo del autor, con actores vestidos como cholos. El protagonista es Hugo, basado en un personaje histórico llamado Luis Fraire, a quien Galindo conoció y trató y de quien tomó el conflicto que da pie a la obra dramática. *El Zurdo* es una de las obras de este autor con mayor cantidad de representaciones y de referencias periodísticas publicadas.<sup>4</sup> Luego redacta nueve obras, entre las que figuran *Dios en disputa* (1991), *El señor Peña* (1993) y *Puente negro* (1992). Esta última, según el mismo Galindo, es una denuncia, tanto para las autoridades mexicanas y norteamericanas como para la sociedad (Galindo citado por L. So-

---

4 A continuación, algunos ejemplos de ellas: A. Talavera Serdán, “Arthur Miller, hoy en la XI Muestra Nacional de Teatro en Monterrey”. *Norte*. Ciudad Juárez, 26 de septiembre de 1990, p. 8B. Genaro Cruz, “*El Zurdo* va a la Tercera Muestra Internacional de Teatro en Monterrey”. *Norte*. Ciudad Juárez, 18 de marzo de 1992, p. 2D. Jacqueline Lerma, “54 grupos de todo el país en la XI Muestra Nacional de Teatro”. *Norte*, Ciudad Juárez, 17 de septiembre de 1990, p. 7B. Edmundo Derbez, “Llegaron ‘los cholos’ con su realidad”. *El Diario de Monterrey*. Monterrey, septiembre 27 de 1990, p. 2C. Amado Talavera, “Juarenses noquean en Monterrey”. *Norte*. Ciudad Juárez, 28 de septiembre de 1990, pp. 1B y 2B. Luis Villagrana, “La obra de teatro *El Zurdo* con actores locales: el drama que más impacto causó”. *Diario de Juárez*. Ciudad Juárez, 28 de abril de 1991, p. 2F. Moisés Ramos R., “Cholo, entre mito y realidad”. *Cambio*. Puebla, 4 de diciembre de 1990, p. 7. Edmundo Derbez, “Muestra obra marginación de los cholos”. *El Diario*. Ciudad Juárez, 22 de marzo de 1992, p. 3. Elda Maceda, “Los cholos: una sorpresa teatral”. *El Universal*. México, 28 de septiembre de 1990, p. 1.

lares, 1992), respecto al tema de los indocumentados. El autor “se ha distinguido por abordar temas locales de una manera cruda” (G. Cruz, 1994); así lo plantearon las notas críticas de ese momento. En 1994 compone *Chinchilagua*, una historia que gira en torno a un grupo de niños de la calle (R. Ortiz, 1994: 3). Para la puesta en escena, entre los actores participaron algunos niños que han vivido precisamente las difíciles circunstancias de la calle. Más tarde, en el 2000 prepara su drama *Amores que matan*.<sup>5</sup> Continúa con *Lomas de Poleo* (2001), ganadora del Premio Chihuahua 2002. En el mismo 2001 escribe *Arizona en llamas*. Este texto dramático versa sobre el caso particular de tres hombres provenientes de Veracruz, y que pierden la vida al intentar cruzar el desierto de Arizona. Galindo conoció a la madre de uno de ellos, cuando ella pedía ayuda para trasladar los cuerpos a Veracruz. Pasan tres años en los que escribe otros tantos textos dramáticos y en el 2004 redacta *El diputado*, una historia en la que ocurre un secuestro.<sup>6</sup> Los años 2007, 2008 y 2009 fueron testigos de su consolidación como escritor.<sup>7</sup> Veamos solo unos ejemplos de la extensa producción de Galindo, para mostrar las fuentes de su inspiración creativa.

La línea fronteriza entre los Estados Unidos de América y los Estados Unidos Mexicanos está marcada por el Río Bravo. De un lado de la línea divisoria se encuentran los agentes de la *Border Patrol* (agencia policiaca federal de los Estados Unidos, encargada de detener a quienes tratan de entrar a ese país de forma ilegal), y del otro, los indocumentados en suelo mexicano. Ese es el espacio en que se desarrolla el conflicto de *Puente negro*. El propio autor dice que: “La historia se basa en el asesinato del Sr. Rubén Navarrete

---

5 Envió este texto al Concurso Internacional de Teatro en Español, convocado anualmente por la Universidad Veracruzana, por el cual, ese mismo año, obtuvo una mención de honor y fue publicado en la Revista *Tramoya* (2000), lo que le valió el reconocimiento de teatristas de la localidad (J. Cosío, 2000).

6 Por esta obra obtiene el Premio Nacional de Dramaturgia UANL en el 2005.

7 Obtuvo consecutivamente el Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda con *La furia de los mansos* (2007) y *Río Ánimas* (2008).

Tarín por parte de un oficial de la *Border Patrol*. El Sr. Navarrete Tarín era un 'lanchero' que prestaba sus servicios a los indocumentados para cruzar el Río Bravo, para internarse de forma ilegal a los Estados Unidos de Norteamérica" (Galindo, 1992: 1).

Este acontecimiento violento es verídico. La muerte de Navarrete Tarín sucedió en la ribera del Río Bravo, a un costado del Puente Negro, como se puede constatar con una nota de *El Heraldo de Chihuahua* de mayo de 1991. De ahí el título del drama.

*Amores que matan* es una obra basada en otro hecho local: la muerte de una mujer, cuyo cuerpo cortado en pedazos, envuelto en periódicos y colocado dentro de bolsas de plástico, fue enterrado y descubierto en el patio de una casa. Dora es una mujer de cincuenta años, amante de Martín, quien pasa de los cuarenta. Este conoce a Martha, algunos años menor que él; inicia una relación formal con ella, y como pretende proponerle matrimonio, quiere terminar su relación con Dora. Cuando ella se entera de las intenciones del hombre, busca con desesperación alguna solución para hacerlo desistir. Le ofrece a él continuar, aceptando su relación con la otra. Como él quiere ofrecer algo a Martha, ve como una posibilidad poner un negocio; entonces le pide dinero a Dora, quien acepta dárselo, siempre y cuando no la deje. Así se están desarrollando las cosas cuando Dora busca a Martha para hablar con ella, la invita a su casa y, ya en este encuentro, discuten; Dora pierde el control y la mata. En diciembre de 1999 se hizo un hallazgo terrible: el cuerpo de una mujer cortado en once pedazos envueltos en papel, plástico y una cobija fue encontrado enterrado en el patio de una casa de la Colonia División del Norte (A. Rodríguez, 2000: 1A).

Las protagonistas de *Lomas de Poleo*, siete jóvenes mujeres: Maty, Nancy, Érika, Angélica, Miriam y Adriana, poseen características físicas y sociales similares. Fueron violadas y asesinadas. Solamente Sonia escapa de sus agresores; es por ella que se captura a algunos de los hombres a quienes se cree culpables.

La obra está basada sustancialmente en el hallazgo de más de ciento cincuenta cuerpos y osamentas, en su mayoría de jóvenes que fueron violadas y asesinadas, de forma brutal, en Ciudad Juárez, Chihuahua. / Estos hallazgos han ocurrido en un lapso de poco más de cinco años y la mayoría de las víctimas eran menores de edad, y aparecieron principalmente en dos zonas semidesérticas apartadas de la mancha urbana y conocidas como Lote Bravo y Lomas de Poleo (E. Galindo, 2003: 174 y 175).

Como se puede notar, el propio autor con estas palabras reconoce que su creación está estrechamente relacionada con las noticias locales de la última década. Lomas de Poleo y Lote Bravo fueron nombres muy citados en los medios. Precisamente en los diarios locales encontramos una nota que habla de una muchachita llamada Nancy Villalba González, de 14 años de edad, quien fue atacada sexualmente. Su agresor la dejó tirada creyéndola muerta (I. Castañón, 1999: 5). Nancy se levantó como pudo y buscó ayuda. Con la denuncia de esta niña se capturó a varios hombres, los cuales reconocieron haber cometido varios crímenes contra algunas mujeres (M. Ortega, 1999: 1).

Estos textos de Galindo pertenecen al género de la tragedia, pues según Bentley “la concepción popular de la tragedia establece que tiene un final desgraciado, que termina con la muerte” (2001: 253). Este autor británico aclara que, aunque las definiciones populares pueden desagradar a los expertos, son de interés y brindan un punto de partida. Cada una de las historias ahí contenidas tiene su fuente muy bien identificada y todas terminan con la muerte violenta de alguno o algunos de los personajes. Los conflictos sociales originarios de estas obras aparecieron de forma explícita en los diarios de la localidad; fueron eventos del conocimiento popular. Por tal razón, es obvio que entre el discurso social de Ciudad Juárez y los textos dramáticos de Galindo se da un diálogo, según

la teoría bajtiniana (M. M. Bajtín, 2002: 296-297), porque el dramaturgo, por un lado, mantiene una comunicación con lo acaecido en la localidad y, por el otro, con un público; es decir, se da una relación dialógica que entraña la interacción de diversas voces, preteritas y presentes. En las obras de Galindo vemos su intención de plasmar el discurso social de la ciudad, es decir, registrar hechos de la historia reciente de su contexto.

No debemos dejar de nombrar a dos mujeres de fama muy sólida dentro del ambiente teatral de Ciudad Juárez: Guadalupe de la Mora, autora de *Almas de arena* (2002), y Perla de la Rosa, quien llevó a escena su propia adaptación de *Antígona, las voces que incendian el desierto* (2005). Ambas creadoras también han estado muy interesadas en los problemas regionales.

De la Mora trata en su texto dramático el mundialmente conocido asunto de los migrantes que buscan llegar a los Estados Unidos de Norteamérica. Este hecho, cruzar a los Estados Unidos de forma ilegal, aunque aquí lo tratamos de forma concreta en dos obras juarenses, es recurrente en esta región. El cruce de la línea fronteriza se ha dado siempre, solo cambian las circunstancias y sus aspectos legales. Una época en que el cruce fue legal, se dio a partir de 1942, cuando se estableció el Programa Bracero

[...] ante la necesidad de la economía norteamericana de contar con mano de obra agrícola. [...] La demanda de mano de obra era tal, que en 1951 se aprobó la Ley Pública 78, en la que se estableció el Acuerdo Internacional sobre Trabajadores Migratorios, conocido como el Programa de Braceros. Este acuerdo intentaba controlar la inmigración de trabajadores agrícolas para su contratación temporal en territorio estadounidense (G. Santiago Q., 2005).

Con el tiempo desapareció el programa y también el acuerdo internacional para permitir una entrada legal y temporal a gente

que buscaba trabajo en Estados Unidos, pero continuó la necesidad de miles de personas por obtener recursos para su subsistencia, y como lo han buscado en el vecino país del norte, se creó un conflicto social en la frontera entre México y Estados Unidos, que se viene dando hasta nuestros días.

*Almas de Arena*, de Guadalupe de la Mora, se estrenó por la Compañía Telón de Arena en el 2005, bajo la dirección de Perla de la Rosa. El rasgo estilístico en este texto de De la Mora es el lenguaje poético. Como en el texto de Galindo (*Arizona en llamas*), en *Almas de arena* se reconocen con mucha facilidad las características de la región, así como las historias comunes en la frontera.

Otro texto dramático de De la Mora es *Amor impune* (2011). Ahí explora el alma de un sicario cuyo nombre, irónicamente, es Salvador. Dice Enrique Mijares que esta obra “[...] trata de la pura y simple exposición de un oficio terrible y, sin embargo, ejecutado con entera conciencia y naturalidad, en el que la minuciosidad se transforma en arte y la total frialdad accede al virtuosismo” (2011: 19-20).

Los sicarios son personajes que han poblado no solo la frontera norte de México, sino todo el país. *El Universal* reunió a un grupo de especialistas en el tema y ellos aseguraron que no hay bases científicas únicas para delinear el perfil de ese tipo de criminales, pero aclaran que no todos los asesinos usan drogas para cometer sus crímenes; que tienen una motivación y una justificación para cometer homicidios; que entre más jóvenes son, mejor realizan su actividad, pues se moldea el carácter mucho más fácil. Una de los especialistas consultados, afirmó que cuando estas personas se inician dentro de tal actividad, hay momentos de arrebatos, y que una forma de desahogarse es siendo violentos con su familia (J. Vales, 2010). Tal vez por ahí podríamos seguir el hilo a la trama contada por Guadalupe. Pero no podemos negar que ese tipo de personajes deambularon por Ciudad Juárez durante los últimos años.

En la adaptación que Perla hizo de la *Antígona* de Sófocles, con el título de *Antígona, las voces que incendian el desierto*, ella traslada

el conflicto tebano al contexto sociopolítico de Ciudad Juárez (De la Mora, 2005: 174).

[La] autora se plantea el teatro a partir de su función social, a través, sí, de un discurso dirigido a condenar la [impunidad] y defender la justicia, pero a partir de sucesos concretos, de personajes de carne y hueso y de frente a un público que comparte este momento histórico y político. [...] en el caso específico de Ciudad Juárez [...] la voz de una Antígona es más que pertinente (De la Mora, 2005: 182-183).

Los sucesos concretos a que se refiere De la Mora son los hechos relacionados con la violación y muerte de mujeres entre 1993 y 2010 (I. Gil, 2010). En el texto de Perla, como sucede en el de Galindo (*Lomas de Poleo*), existen marcas que permiten al receptor traer a su memoria las terribles historias de una época reciente de Ciudad Juárez. Por ejemplo, en el prólogo se puede leer lo siguiente: “Una avenida solitaria en la desértica Ciudad [...] Una mujer aparece caminando [...] espera el camión en el que regresará a su casa. Viene de trabajar en el segundo turno de la fábrica” (De la Rosa, 2005: 187).

Es inevitable que cualquier lector que conozca Ciudad Juárez, inmediatamente piense en tal lugar.

Es oportuno mencionar que Perla de la Rosa también escribió *El enemigo* (2011). En tal texto, dice Enrique Mijares que la autora hizo

[...] una puntual vivisección de la ciudad donde se ha desaforado la violencia y se ha establecido el miedo. Juárez, más semejante ahora a un pueblo abandonado, deteriorado [...], calles solitarias, vidrios rotos, letreros que inútilmente anuncian la venta o renta de locales comer-

ciales vacíos en los que se enseñorea la basura (Mijares, 2011, 13-14).

Efectivamente; en su obra, Perla habla de las mujeres que han perdido a sus hijos, de las viudas, de las trabajadoras de maquiladoras, enloquecidas por las mantas que los asesinos habían estado dejando por todos los rumbos de la ciudad. Mujeres que suplican, claman por cordura y paz. Sus diálogos nos recuerdan las propias palabras de los habitantes de la ciudad que circulaban en periódicos, televisión y pláticas de familia, en el trabajo y entre conocidos. Un discurso de temor y de amenazas, así como la convivencia de la gente con el ejército, que se vivieron entre el 2007 y el 2010, principalmente. Esta autora, como podemos concluir de estas dos obras mencionadas, enfoca su mirada en la agresión contra las mujeres juarenses. Qué mejor registro de historia reciente que este de De la Rosa.

El teatro es el mejor testigo del hombre en su propia historia, uno de los indicadores más evidentes y fiables de cuantos existen, ya que su perspectiva de la Historia nos arroja datos de un incalculable valor que un día u otro serán de utilidad para investigadores. Todas estas obras se mueven dentro del ámbito realista, pues como todos sabemos, esta corriente estética tiene como objetivo la reproducción de la vida cotidiana y el comportamiento del ser humano. Los textos que aquí se han mencionado –salvo el de Guadalupe de la Mora– tienen como rasgo común la reproducción de la lengua popular y, como ya se ha tratado en múltiples ocasiones, el realismo se interesa por la forma adecuada de hablar de cada personaje, tomando en cuenta su estrato social y educación. Las obras literarias realistas, pues, son el testimonio de una determinada época y, de acuerdo con esa tesis, los textos de Pilo Galindo, Perla de la Rosa y Guadalupe de la Mora atestiguan los hechos de la historia reciente de Ciudad Juárez, “sin dejar de lado sus peores aspectos”, como Bentley asegura (2001: 15).

## LA MAQUILADORA COMO FUENTE

He querido dedicar un apartado de este trabajo a la extraordinaria narrativa de Elpidia García, y existen varias razones para que lo haga así. Primero, podemos decir que en general su obra tiene una fuente bien identificada: la industria maquiladora; segundo, puede ser calificada de netamente juareense; y tercero, aunque ha estado encaminándose hacia lo fantástico,<sup>8</sup> inició dentro del realismo. No por ello su obra deja de estar estrechamente conectada con la historia reciente de Ciudad Juárez, como cualquiera puede deducir al conocer la principal fuente de su inspiración. Elpidia nació en Jiménez pero casi inmediatamente su familia se fue a radicar a Ciudad Juárez, en donde esta autora creció, estudió y trabajó, cosa que hizo en la entonces reciente industria maquiladora. Su experiencia en tan conocido ramo fue vasta. Mencionaré aquí solo tres de sus cuentos: “Yabadabadú” (2009), “La cuna blanca” (2012) y “Wyxwayubas” (2012).

El primero de ellos habla de la universal relación entre el hombre y la mujer, y en esta ocasión, como en tantas de otras historias, de la traición. Baptiste, un francés de redondo vientre, trabaja en la misma fábrica en la que Ana labora. Le gusta Ana y la mira constantemente, hasta que la invita a su hotel, en donde –dice– disfrutarán del jacuzzi y beberán whisky. Ella se siente sola desde que Manuel la dejó y acepta, deseando creer la promesa de que el francés la llevará a París. Pero él no tiene intención de cumplirla, sino más bien, “quiso tener más aventuras antes de irse del país” y repitió con otras chicas “las mismas bromas y las mismas promesas, la fórmula que le había funcionado con Ana” (E. García, 2009: 98).

“La cuna blanca” cuenta la historia de una madre, Lucía, obrera de maquiladora que un día, en una venta de artículos de segunda

---

8 En sus cuentos titulados “Wyxwayubas” y “Escalera rota” se pueden ver marcas de cuento fantástico, pero como un tono dentro de un texto realista. Por supuesto, ese aspecto en la narrativa de Elpidia García debe ser analizada con mayor profundidad.

mano, ve una hermosa cuna blanca; como su pequeño hijo y ella ya no caben en la cama individual en que ambos duermen, y contando y recontando su dinero, decide comprarla. “Lucía sacó el monedero y le dio dos de los tres billetes de doscientos pesos que llevaba. Era todo lo que le habían pagado por una semana de trabajo” (E. García, 2012: 11). Desgraciadamente, el colchón de la cuna iba infestado de chinches que mordieron a José, el niño, y como “la cuna estaba en contacto con el viejo colchón de la cama donde dormía Lucía”, se adueñaron también de él. La mujer tuvo que “quemar la cuna, su viejo jergón y la ropa de cama”. Luego “se sentó en una silla y se fumó un cigarro. Lloró” (E. García, 2012: 12).

Felizardo es el protagonista de “Wyxwayubas”. Él y “todos los operarios se encontraban de pie frente a la banda transportadora sin hablar ni sonreír, concentrados en la parte que les tocaba ensamblar, [...] sus movimientos eran mecánicos y precisos” (E. García, 2012: 130). En este cuento logramos recrear el día laboral de los trabajadores en la maquiladora, como cuando

[...] se forman en fila para recibir las charolas con alimentos. Un letrero al inicio de la cola anunciaba el menú de ese día: espaguetis con albóndigas. En el extremo del área de despacho de alimentos, una máquina llenaba los vasos de refresco y ponía cubitos de hielo. Se fueron sentando en unos mesabancos para cuatro personas (E. García, 2012: 131).

Entre compañeros se dan un poco de ánimo pues saben lo que significa estar ahí el primer día y se ayudan, comentándole al nuevo: “ya te acostumbrarás” (E. García, 2012: 131).

Las tristes historias de estos personajes no son peores que las desgraciadas vidas de tantos obreros de maquiladora, si no, leamos unas líneas de una incipiente trabajadora que se vio obligada a vivir la experiencia para conseguir un poco de dinero:

Me levanto a las 4, salgo de mi casa a las 5 y estoy ahí unos minutos antes de las seis porque a esa hora debo checar. Desayuno a las 8:30, en quince minutos. Y a las 12:30 voy por una comida ¡TERRIBLE! Es tanta gente para alimentar. Pero solo será un mes, me digo. Salgo a las 3 y media, pero llego a mi casa casi a las cinco. [...] Creo que tiraré la toalla antes de lo planeado, me siento muy cansada, jamás había trabajado en un lugar así, no puedo ni teclear, me duelen las manos horriblemente, se me están haciendo callos en los dedos de tanto insertar cables en cavidades diminutas, no puedo caminar bien, parezco gato espinado, ja ja, porque me duelen terriblemente la espalda y las piernas de estar todo el día parada. Casi salí gateando. [...] Conocí de amores, de tristezas, de hijos perdidos y mujeres olvidadas, de matrimonios fracasados, decepciones y corazones rotos. De pésima comida servida en charolas semilimpias, de baños sucios, de gritos y sombreroazos, de malos tratos, malas reglas, mala paga. La vida que viven muchas o la mayoría de las personas en esos lugares, es cruel, “no hay de otra” piensan algunos, “pues ya qué” dicen aquellos, “es necesario”, pensamos otros (D. Ocampo, 2013: 32).

Las palabras anteriores no son inventadas, es decir, no debemos calificarlas burdamente de ficción (contrapuesto al término *non fiction*); esas palabras fueron escritas por una joven que se vio en la necesidad de buscar trabajo en una maquiladora para pagar su inscripción en la universidad.

El escritor realista practica la mimesis, es decir, la imitación de la vida, las personas, las costumbres, así como la sociedad de su tiempo, o de otro tiempo sobre el que se ha documentado debidamente para conseguir las más altas cotas de verosimilitud, como lo explicó Aristóteles en su *Poética* (2006). Como dice Ana María Platas Tasende,

“el realismo es una corriente antigua y permanente en literatura y que sale a flote aun en las épocas de mayor idealismo” (2007: 590). Siguiendo esa idea, podemos afirmar que Elpidia es una narradora artística de la vida y de la gente dentro del ambiente maquilador de Ciudad Juárez. Contemplamos con nitidez la época, el entorno y los problemas descritos tan maravillosamente por ella.

Hay algunos detalles en sus cuentos que, incluso, llegan al naturalismo. Uno de ellos se refiere a la historia del dueño de la empresa donde trabaja Felizardo, el polaco Popielarczyk, quien en una ocasión “tocó unos cables de alta tensión mientras instalaban el equipo de sonido [...]. Las quemaduras le fulminaron varios dedos y le tuvieron que amputar las manos” (E. García, 2012: 133). Otro, a la resolución de Ana cuando, enterada “de la nueva cita de Baptiste, lo fue a buscar al Holiday Inn. Llevaba en la mano sus tijeras [...] Las abría y cerraba al acercarse, resuelta y nerviosa, a la habitación con jacuzzi para dos” (E. García, 2009: 98). Con la anterior cita y habiendo leído el cuento, por supuesto, sabemos qué es lo que hará Ana con esas tijeras. Por último, en “La cuna blanca” hay muchas más pinceladas naturalistas, empezando por las chinches y terminando con el llanto.

El hombre, dice Émile Zola, no puede ser separado de su medio, “su vestido, su casa, su pueblo, su provincia le completan” (Zola, 2002: 263). De alguna manera los autores vistos hasta aquí son observadores, ofrecen los hechos tal como los han percibido; su punto de partida es crear el terreno sólido sobre el que se mueven los personajes dentro de una historia particular, en la que muestran una sucesión de acontecimientos (Zola, 2002: 47-48). Es conveniente anotar aquí un fragmento de la explicación que Ana María Platas Tasende da del naturalismo:

Se trata, en realidad, de una derivación del Realismo que habían cultivado escritores como Balzac y Stendhal, y que seguía representando Flaubert. En principio los términos

realista y naturalista designaban la naturalidad y cotidianidad que caracterizaba las producciones del Realismo [...] pero más tarde, Émile Zola denominó Naturalismo al movimiento que él mismo inició. En 1880 [...] constituyó un manifiesto de los principios naturalistas, según los cuales el escritor debe plasmar objetivamente la realidad en su obra, con fines pedagógicos y críticos (2007: 449-450).

Dejaremos a un lado la concepción estricta del naturalismo y nos quedaremos con la naturalidad y cotidianidad que en un principio lo caracterizó, y que de alguna manera, es de donde el mismo Zola parte.

La producción literaria de Elpidia García va en aumento: su fuente de inspiración es clara y constante, el lenguaje se ha depurado y tiene ya bastantes relatos escritos. Para cualquier lector que quiera constatar por sí mismo la influencia de la maquila en la obra de esta autora, solo tiene que entrar a su blog, titulado *Maquilas que matan*.

## CONCLUSIÓN

Así, tal como ha sucedido en la vida de Ciudad Juárez, Galindo, Arjona, Moreno, Bartoli, De la Rosa, De la Mora y García nos presentan problemas sociales a los que solamente han aplicado algunos artificios literarios para conseguir un producto estético. Por lo cual, podemos afirmar que estos autores muestran una preocupación por su contexto, por los problemas de la ciudad, y los emplean en su quehacer literario para representarlos ante sus contemporáneos, para mostrar una realidad de Juárez. Esos son exactamente los temas tratados por esos escritores, situaciones sociales bien conocidas: la violación y asesinato de mujeres (*Lomas de Poleo*), el cruce de personas de forma ilegal a los Estados Unidos (*Puente negro*), el narcotráfico (*Delincuentes*), mujeres que trabajan en las maquiladoras (*Mujer*

*alabastrina*) y casos particulares de violencia. Historias claramente identificadas en la historia de la ciudad, que se pueden constatar en las notas periodísticas de los últimos años.

También debemos considerar, como dice Fernando de Toro, que “todo texto es la asimilación y transformación de muchos textos, es decir, que en el interior de cada texto opera (o existe la presencia de) una intertextualidad” (F. Toro, 1987: 103). Entonces, la producción de los autores aquí vistos no es la excepción. Sus creaciones envuelven un terreno de lecturas, de combinaciones, de interpretaciones; sus textos, como todo texto, son reproductores de la lengua, forma inevitable de relaciones discursivas.

En todas estas obras encontramos fragmentos de la cotidianidad juarense: Bartoli y García muestran recortes del ambiente maquilador; a través de Rubén y Arminé vemos los rincones de la ciudad. Por ello podemos decir que hay una intertextualidad con el ambiente social de la ciudad. Cuando los juarenses leen a estos autores, tienen en la mente un conocimiento previo de los temas, de las historias, ya que las obras de dichos creadores contienen un sinfín de expresiones que remiten al discurso social que circula en la ciudad. Cada una de esas expresiones evoca una circunstancia local concreta.

En el momento en que Elpidia García o Rubén Moreno escriben sus textos, explicitan el mundo que los rodea y están conscientes de lo que sucede en él, es decir, están en relación constante con las circunstancias. Pilo autonombra a su teatro como social; Bartoli habla de la función social de la literatura. Cuando el espectador asiste a presenciar las obras de Galindo, De la Rosa y De la Mora puestas en escena, se acerca de diversa forma al discurso social de la ciudad. Reacciona y da respuestas en uno u otro sentido. Puede o no estar de acuerdo con el planteamiento de estos autores, pero en sus textos advierte su comunidad. Ahí percibe causas, especula sobre posibles soluciones, reconoce sobre el escenario parte de la historia reciente.

Todos ellos muestran una preocupación constante por los problemas de los habitantes de Ciudad Juárez. Si hablan sobre migran-

tes, cholos, sectas religiosas, niños, narcotráfico, mujeres; o de casos particulares de grupos, es que, según lo indica su propia creación, son eventos sociales que merecen atención. De las mismas marcas de sus textos se desprenden de forma explícita los antecedentes propiciatorios de sus creaciones. Los autores manifiestan en sus obras una actitud inquisidora ante la realidad externa, es decir, al mismo tiempo que registran la historia reciente de la ciudad, la cuestionan.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- “Agente de Migración asesinó a ‘pasamojados’ en el Río Bravo”. *El Heraldo de Chihuahua*. Chihuahua, 10 de mayo de 1991.
- Araya Araya, Karla, “Discurso social en *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*, de Carlos Fuentes: entre la pérdida, el apego y el olvido”. *Literatura mexicana*, vol. 20, 2009.
- Aristóteles, *Poética*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- Arjona, Arminé, *Delincuentes*. Ciudad Juárez, Al Límite Editores, 2005.
- Bajtín, Mijaíl M., *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 2002.
- Bartoli, Víctor (entrevista) “La pluma que dio vida a *Mujer Alabastrina*”. *Hoy*, Ciudad Juárez, 27 de febrero del 2012.
- Bartoli, Víctor, *Mujer alabastrina*. Ciudad Juárez, UACJ, 2012.
- Bentley, Eric, *La vida del drama*. México, Paidós, 2001.
- Camps, Martín, “El caso Ciudad Juárez: La literatura como opción contra la masacre. Entrevista con Víctor Bartoli Herrera”. *Espéculo*, no. 41, Madrid, 2009.
- Castañón, Irma, “Para los pobres no hay justicia”. *El Diario*, p. 5B. Ciudad Juárez, 3 de abril de 1999.
-

- Castro, M., Carlos Eloy, y Maritza A. Quintero M., *El juglar se presenta en la plaza*. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 2004.
- Cosío, Joaquín, “Homenaje a teatrista”. *El Diario*. Ciudad Juárez, jueves 13 de julio del 2000.
- Cruz, Genaro, “Las márgenes del Río Bravo amenazan con desbordarse”. *Norte*. Ciudad Juárez, 2 de julio de 1994.
- De la Mora, Guadalupe, “Almas de arena”, en *Teatro de la gruta II*. México, CONACULTA, 2002, pp. 41-70.
- De la Rosa, Perla, “Antígona, las voces que incendian el desierto”, en *Cinco dramaturgos chihuahuenses*. Ciudad Juárez, Fondo Municipal Editorial Revolvente, 2005, pp. 185-228.
- De la Rosa, Perla, “El enemigo”, en *Persistencia de la memoria*. Ciudad Juárez, UACJ, 2011, pp. 205-227.
- Duby, Georges, “Escribir la Historia”. *Revista Reflexiones*, número 25, San José, Universidad de Costa Rica, 1994.
- Galindo Noriega, Edeberto, “Amores que matan”. *Tramoya, cuaderno de teatro*. Universidad Veracruzana, Veracruz, octubre-diciembre 2000, pp. 73-98.
- Galindo Noriega, Edeberto, “Arizona en llamas”, en *Cinco dramaturgos chihuahuenses*. Fondo Municipal Editorial Revolvente, Ciudad Juárez, 2005, pp. 39-88.
- Galindo, Edeberto, “Lomas de Poleo”, en *Dramaturgia del Norte*. Monterrey, Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, 2003, pp. 173-219.
- Galindo, Edeberto, “Puente negro”. Inédito.
- Galindo, Edeberto, *Teatro de frontera 16*. Universidad Juárez del Estado de Durango, Durango, 2006.
- García, Elpidia, “La cuna blanca”. *Paso del Río Grande del Norte*, número 11, Ciudad Juárez, otoño del 2012, pp. 10-12.
- García, Elpidia, “Yabadabadú”, en *Narrativa juarense contemporánea*. Ciudad Juárez, UACJ-Archipiélago, 2009, pp. 95-98.
- García, Elpidia, “Wyxwayubas”, en *Manufactura de sueños*. México, Laberinto Ediciones / Rocinante Editores, 2012, pp. 129-136.

- Gil, Inma, "Las nuevas muertas de Ciudad Juárez, ¿cuántas son?". *BBC Mundo*, 24 de agosto del 2010.
- Lemus, Rafael, "Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana". *Letras Libres*, México, octubre del 2005.
- Mijares, Enrique, "La dramaturgia del noreste en los márgenes y periferias culturales", en *Dramaturgia del noreste*. Durango, Editorial Espacio Vacío, 2011, pp. 7-25.
- Moreno Valenzuela, Rubén, *La Biblia de Gaspar*. Ciudad Juárez, Rancho Las Voces Editores, 2012, 80 pp.
- Noguerol Jiménez, Francisca, "Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana", en *Tendencias de la narrativa mexicana actual* (ed., José Carlos González Boixo). Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 169-200.
- Ocampo, Dorca, "Título". *Paso del Río Grande del Norte*, número 13, Ciudad Juárez, primavera del 2013, pp. 31-35.
- Ortega Lozano, Marisela, "El Egipto comandaba la banda desde la cárcel". *El Herald*, p. 1B, Chihuahua, 2 de abril de 1999.
- Ortiz, Ramona, "Una polémica hecha persona". *Diario de Juárez*, p. 3G, Ciudad Juárez, domingo 20 de noviembre de 1994.
- Padilla, Héctor, *Telón de voces. El teatro en Ciudad Juárez, 1980-2002*. Ciudad Juárez, Fondo Municipal Editorial Revolvente, 2005.
- Parra, Eduardo Antonio, "Norte, narcotráfico y literatura". *Letras Libres*, México, octubre de 2005.
- Parra, Eduardo Antonio, "Trabajos del reino de Yuri Herrera". *Letras Libres*, no. 81, septiembre del 2005.
- Platas Tasende, Ana María, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Espasa, 2007.
- Rodríguez, Armando, "Arrestan a descuartizadora". *El Diario*, p. 1<sup>a</sup>, Ciudad Juárez, 6 de enero de 2000.
- Santiago Quijada, Guadalupe, "La industria maquiladora de Ciudad Juárez" (en línea): <http://docentes.uacj.mx/rquinter/cronicas/articulos.htm> julio del 2005.

- Solares, Leticia, “*Puente Negro... pa’la migra con amor, hoy a escena*”. *Norte* pp. 1D y 4D, Ciudad Juárez, viernes 7 de agosto de 1992.
- Suárez, Luis, *Grandes interpretaciones de la historia*. Pamplona, EUNSA, 1985.
- Fernando de Toro, “Texto, texto dramático, texto espectacular”, en *Semiosis*, número 19, Xalapa, Universidad Veracruzana, julio-diciembre de 1987.
- Vales, José, “En la mente de un sicario”. *El Universal*, 2 de septiembre del 2010.
- Vigueras Fernández, Ricardo, “Ciudad Juárez como espacio mítico”. *Paso del Río Grande del Norte*, no. 12, Ciudad Juárez, invierno del 2012.
- White, Hayden, *Metahistoria*. México, FCE, 2002.
- Zola, Émile, *El naturalismo*. Barcelona, Península, 2002.



LA CENSURA COMO PROBLEMA  
FILOSÓFICO DE NUESTROS  
VIOLENTOS DÍAS. EL SEMANARIO  
*PROCESO*, UN EJEMPLO PARA  
REFLEXIONAR.

JORGE ORDÓÑEZ BURGOS

*Antes de la democracia, el absolutismo.  
Después, la nada.*

*La socialización del hombre es una faena pavorosa. Porque no se contenta con exigirme que lo mío sea para los demás —propósito excelente que no me causa enojo alguno—, sino que me obliga a que lo de los demás sea mío. Por ejemplo: que yo adopte las ideas y los gustos de los demás, de todos. Prohibido todo aparte, toda propiedad privada, incluso ésta de tener convicciones para uso exclusivo de cada uno. La divinidad abstracta de “lo colectivo” vuelve a ejercer su tiranía y está ya causando estragos en toda Europa. La prensa se cree con derecho a publicar nuestra vida privada, a juzgarla, a sentenciarla. El Poder público nos fuerza a dar cada día mayor cantidad de nuestra vida a la sociedad. No se deja al hombre un rincón de retiro, de soledad consigo. Las masas protestan iracundas contra cualquier reserva de nosotros que hagamos. Probablemente el origen de esta furia anti-individual está en que*

*las masas se sienten allá en su fondo íntimo débiles y medrosas ante el destino... Ahora, por lo visto, vuelven muchos hombres a sentir nostalgia del rebaño. Se entregan con pasión en lo que ellos había aún de ovejas.*

José Ortega y Gasset  
*Democracia morbosa, 1917.*

Todo sistema político encierra paradojas y profundas contradicciones; justificar racionalmente hasta las últimas consecuencias gobiernos y regímenes es un ejercicio ocioso que conduce a perder el tiempo. La democracia occidental no es la excepción, se le predica ser el mejor —o menos malo— de los sistemas de organización socioeconómica, a sabiendas de que su ejercicio engendra vicios e injusticias. Por ejemplo, se es libre para caricaturizar a cualquier alto jerarca del gobierno, pero aquel que se declara abiertamente musulmán en ciertas *democracias* lo hace bajo su propio riesgo. La democracia se justifica en virtud de lo que no es: desacredita esquemas totalitarios y oligárquicos; teocracias, monarquías absolutas, dictaduras y utopías que *han sido probadas en el pasado sin éxito alguno*. La democracia *consulta* a la ciudadanía sobre las decisiones cruciales que han de tomarse. Recordemos lo sucedido hace tiempo en Quebec, donde, después del referéndum, el electorado optó por seguir como provincia canadiense. En el Distrito Federal se llevó a cabo un plebiscito de *consulta* sobre la explotación del petróleo mexicano. Las campañas electorales del mundo civilizado son un *diálogo de propuestas* en el que el ciudadano *evalúa* los programas de cada candidato en materias diversas, desde política tributaria hasta investigación aeroespacial. El problema de la democracia trasciende los fraudes electorales —practicados con variantes en todos los continentes—, la transparencia de la administración gubernamental o la cultura cívica. La democracia, un sistema *abierto y dispuesto para el diálogo*, no se valida a sí misma. “*Sería estúpido hacer un plebiscito para preguntarle a la gente*

*si quiere regirse por una democracia partidaria*”, con frecuencia se escucha decir a apologetas y politólogos. ¿Por qué es estúpido? ¿Porque no existe otro sistema viable? ¿La ciudadanía no puede decidir sobre algo tan importante? ¿Se entraría en una encrucijada infinita en donde todo debería someterse a votación? En parte hay coherencia en algunas posibles respuestas. *Alguien* tiene que decidir sin necesidad de consultar, deben darse resoluciones en horas o minutos que no pueden someterse a votación; sin embargo, ¿todas las decisiones gubernamentales son de esta clase? Otra posible explicación es la desinformación y el desinterés de buena parte de la población sobre temas públicos. Si en este momento se pusiera a nuestra consideración modificar leyes sobre explotación de minas, conformación de sindicatos, política internacional, telecomunicaciones o migración, ¿estaríamos en condiciones de hacerlo con conocimiento de causa? Independientemente de la apatía y la desinformación, hay áreas en las que ni el ciudadano común ni el instruido pueden opinar siquiera. Entonces, ¿qué tan real es la democracia?<sup>1</sup>

La política y la medicina comparten algo de su naturaleza: ambas se juzgan por los resultados obtenidos. La primera busca el ambiguo y manipulado “bienestar social”; la otra, la salud. La política que no beneficia a la ciudadanía –otra ambigüedad– no funciona; la medicina que no cura, es fallida. Dada la dinámica social del Occidente contemporáneo, cabe la pregunta: ¿Las organizaciones civiles tienen incidencia real sobre los gobiernos del mundo? Las marchas de protesta, las manifestaciones, las mesas de debate, ¿han conseguido resultados efectivos? ¿Cuántos miles de personas han salido a manifestarse a las calles del mundo en el último año y quiénes han obtenido respuesta satisfactoria a sus reclamos? Chile, Venezuela,

---

1 El presidente de la república, con motivo de su V Informe de Gobierno, respondió preguntas que los ciudadanos le plantearon por vía electrónica. Cuando se le cuestionó sobre el financiamiento exorbitante de partidos y campañas electorales, Calderón reconoció que el crimen organizado ha manipulado elecciones y que lo puede seguir haciendo en el futuro; por ello, la subvención estatal es *el peor de los males*. Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=FEYBYHK3p2g>.

México, Estados Unidos, Rusia, Grecia, España, Bélgica, Noruega, Inglaterra, Portugal, Yemen, Palestina, Egipto, Túnez, Irlanda... 2011, ¿año de las manifestaciones? El diálogo es sano, la *visibilización* de los ciudadanos ante sus autoridades es importante, empero, ¿esto ha cambiado las cosas? ¿Las guerras que los contribuyentes no quieren se terminan? ¿Cesan los secuestros? ¿Los funcionarios ineptos o corruptos son llevados ante algún tribunal? Dejando de lado la quimera romántica que los medios internacionales han forjado de Egipto y Túnez declarándolos “libres y en vías de ser demócratas”, ¿los ciudadanos de estos países piensan que los cambios los conducen a mejorar su situación? No olvidemos que la CNN determinó en julio de 2000 que México era un país nuevo y muy cercano al primer mundo. Quizá deberíamos plantear estas reflexiones sobre la democracia para construir otra filosofía política de la época actual.

#### LA GRAN AUSENTE: LA FILOSOFÍA MEXICANA

*Algunos se negarán a reconocer este necesario enmarcamiento histórico-filosófico de las ideas. Son aquellos que se afanan en construir mundos conceptuales al margen de la realidad, ocupados en dialogar con los fantasmas de los filósofos que los precedieron. Una extraña necrofilia intelectual los condena a mirar al pasado o a encerrarse en capillas de referencias mutuas, polémicas, eruditas y circunloquios. A veces se ocupan de pulir los conceptos hasta el límite de la brillantez, como armas de valor incalculable pero que jamás se llevan a la guerra. Huelga decir que el tiempo y la crítica histórica se ocupan de deshacer sus castillos de naipes.*

Arturo Rico Bovio

*Tránsito filosófico: de la crisis a la esperanza*

En la década de los noventa se decía que el comunismo era un sistema agotado, que ya había dado todo lo que podía y era necesario que los antiguos países comunistas se adaptaran a los nuevos tiempos o murieran. ¿No está sucediendo lo mismo con la *economía democrática*? Desde hace un par de años existe turbulencia financiera en todo el mundo, sus efectos se sienten tanto en África y en *todas las Europas* como en el Cercano Oriente, América Latina y Estados Unidos. *Eso* que, en el mejor de los casos, serían paradojas de la democracia, ¿no son problemas sociales de fondo que están pasándonos factura? 2011 no es el mejor año para la humanidad; México y Ciudad Juárez no han escapado de tal suerte. Nuestro país ha tenido problemas desde su creación, es inobjetable, pero las circunstancias que se viven hoy en día en diversos aspectos son inéditas. No quiero presentar un escenario apocalíptico o posmoderno, solo refiero condiciones históricas que nos tocan vivir; todo pueblo atraviesa por períodos que salen de la media de los anteriores, épocas de ruptura en las que se replantea el significado de la vida colectiva de las naciones. Si los problemas actuales de México devienen de crisis internacionales es algo que poco nos importa a los ciudadanos comunes y corrientes. Ciertamente, Grecia vive una crisis financiera enorme, al igual que Portugal y España; en Libia hay guerra civil, Japón no se recupera del accidente nuclear, Estados Unidos puede caer en recesión y está próximo a invadir Irán. No obstante, no le pago impuestos a los gobiernos de esas naciones; al salir a la calle no tengo que vérmelas con los *marines* saqueando la ciudad; tampoco los extranjeros me brindarán explicaciones sobre los derroches presupuestales hechos en la celebración del bicentenario de la Independencia, el patrocinio de partidos políticos o a quién se le ocurrió la brillante idea que Guadalajara fuera la sede de los Juegos Panamericanos. Sin desmarcarnos del contexto mundial, nuestro país sufre una situación de urgencia; estamos tocando el

fondo que creíamos inexistente.<sup>2</sup> La filosofía, al igual que todas las áreas del saber que se cultivan en México, debe retomar su vocación nacional para plantear problemas e ideas a la medida de nuestro tiempo. Sería absurdo que el cirujano encargado de hacer un trasplante de corazón se preocupara por practicar una intervención estética que acentuara los pómulos de la cara o implantarle cabello a su paciente. Sería ridículo que, en pleno quirófano, el galeno instruyera al menesteroso sangrante sobre pasajes de la historia de la cardiología del siglo XVIII. Es factible que peque de simplista al decir que poco nos debería importar qué decían Cicerón, Hobbes, Hegel, Russell, Adorno, Habermas o Foucault sobre la naturaleza de la ley, la justicia y el Estado. Es menester plantear una filosofía mexicana para los problemas del México de 2015, con especial atención en el norte del país. Una filosofía real que tal vez no resolverá problemas, pero, al menos, definirá los límites de la simulación y el cinismo, del absurdo y la locura, de la esperanza y la utopía. La filosofía, con su reflexión, no tiene por qué dar esperanzas o ser optimista, para eso están algunas religiones o los discursos de los demagogos. La filosofía debe buscar concienciar, deshacerse de ídolos y quimeras. El primer paso para la recuperación del alcohólico radica en el reconocimiento de su padecer; la filosofía mexicana contemporánea tiene por obligación definir los grandes problemas que vivimos. ¿Queremos clásicos de los que podamos echar mano para nuestras reflexiones? Los nombres de Justo Sierra, Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Samuel Ramos, Luis Villoro, Agustín Bassave, Octavio Paz, Leopoldo Zea, Salvador Reyes Navares, Emilio Uranga o Mauricio Beuchot, ¿nos suenan familiares? En Chihuahua contamos con las ideas de dos filósofos para iniciar el plantea-

---

2 Sobre este particular, Rico Bovio toma una postura optimista: "Frente a un estado en crisis, se despierta con pasos seguros una sociedad civil crítica. Esto significa que podemos hacer uso de la 'crisis' como un instrumento cuestionador que nos permita asumir nuestro futuro. 'Tocar fondo', en el lenguaje del imaginario social, es la oportunidad de realizar el movimiento contrario a la emersión". *Tránsito filosófico: de la crisis a la esperanza*, p. 171.

miento de una filosofía chihuahuense real: José Fuentes Mares y Arturo Rico Bovio.<sup>3</sup>

*1) Antropología filosófica del mexicano*

Un tema que ha ocupado el interés de los filósofos mexicanos desde hace siglos, es la identidad: ¿qué/quién es el mexicano? El planteamiento y respuesta de dicho interrogante se ha ensayado desde varios ángulos: los regionalismos, la historia prehispánica, la relación con Mesoamérica, los vínculos con España, el catolicismo y los esquemas de producción derivados de él; la política, la sexualidad... En un acto de autocomplacencia, muchos pensadores coinciden en que la nobleza, la solidaridad, la finura en el trato, el buen humor y la bondad son nuestras notas definitorias. Los acontecimientos

---

3 Como un pequeño muestrario de la obra de Rico Bovio son de mencionarse los siguientes títulos (téngase en mente que sus escritos son de los pocos en Chihuahua donde se encuentra filosofía propia y original): 1) "Las coordenadas corporales. Ideas para pensar el ser humano". Contenido en la *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, pp. 89-96. No. XLIII. San José, enero-abril de 2005. 2) "Diálogo imaginado con Horacio Cerutti". Contenido en el libro *Filosofía, utopía y política. En torno al pensamiento y a la obra de Horacio Cerutti Guldner*, coordinado por Rubén García Clarck, Luis Rangel y Kande Mutsaku, pp. 121-130. Iztacala/UNAM. México, 2001. 3) *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. Joaquín Mortiz. México, 1990. 4) *La hora del desierto —germinarlo—*. Plaza y Valdés. México, 1991. 5) *La naturaleza de los derechos subjetivos. El substrato del real del orden jurídico*. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Derecho. Escuela de Derecho. Universidad Autónoma de Chihuahua. Chihuahua, agosto de 1967. Texto inédito, el original se conserva en el Fondo Federico Ferro Gay de la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 6) *Teoría corporal del derecho*. Facultad de Derecho de la UACH/Miguel Ángel Porrúa. México, 2000. 7) *Tránsito filosófico: de la crisis a la esperanza*. Sindicato del Personal Académico de la Universidad Autónoma de Chihuahua/Miguel Ángel Porrúa. Chihuahua, 2008. Cabe destacar que las referencias 5 y 6 son trabajos en los que la filosofía y el derecho se complementan para desarrollar reflexiones integrales sobre temas antropológicos. Tanto la formación académica como la línea de investigación cultivada por Rico Bovio lo hacen ser un filósofo con autoridad para tratar ciertos problemas que se plantearán en el presente ensayo.

desarrollados en los últimos cinco años me invitan a dudar de dichas consideraciones. Es inobjetable que vivimos en un país con creciente desempleo, con pobreza extrema, con hambruna... Muchos compatriotas se ganan la vida vendiendo drogas al menudeo, extorsionando, secuestrando y, en los casos menos graves, robando. Antaño, hasta el crimen tenía fronteras que se respetaban. El secuestro se ha popularizado a tal extremo que todo mexicano con un peso en la bolsa es candidato a ser plagiado. Los ajustes de cuentas se daban entre iguales; la población estaba al margen de las ejecuciones. Ahora, nos hemos desensibilizado a tal extremo, que las *ejecuciones* de bebés y niños no nos resultan tan ajenas.<sup>4</sup> ¿Debió tolerarse la primera de ellas? Para una mente no jurídica como la mía cabe la pregunta: ¿No era necesario legislar sobre el particular cuando se veía que se multiplicaría el problema? Si el mexicano es un ser merecedor de todos los adjetivos que se le han adjudicado tradicionalmente, entonces, los terribles crímenes que se comenten cotidianamente, ¿son obra de extranjeros o de extraterrestres? El criminal que no se comporta como ser humano, ¿merece acogerse a un trato humanitario? ¿Qué impide al Estado mexicano aplicar la pena de muerte a criminales sin escrúpulos? ¿El *costo político* interno, las disposiciones internacionales sobre la materia, la teoría jurídica, el respeto por la persona? La revisión filosófica del derecho mexicano y de la historia es una actividad inaplazable, y deberá inspirarse en las respuestas que demos a la pregunta antropológica esencial ¿qué/quién es el mexicano? Dicha meditación debe estar en manos de expertos, es decir, juristas e historiadores que hagan filosofía.

¿Decimos que el mexicano es solidario porque religiosamente aporta donativos al *Teletón*? Enviar alimentos a otros países que sufran desastres naturales como Haití, Japón o Perú, ¿nos hace bon-

---

4 En el artículo "Fábrica de muertas" de Jenaro Villamil se revela un dato escalofriante: "Uno de los hallazgos estadísticos más inquietantes de este estudio [se refiere al *Sistema de información geográfica de los feminicidios en Ciudad Juárez*, elaborado por Julia Monárrez y Luis Cervera] es que se registraron 36 feminicidios de 'niñas menores de seis años' y 41 víctimas tenían 17 años". P. 13.

dadosos? ¿No tenemos millones de menesterosos en México que necesitan comer al menos una vez al día? Los estados del norte del país hemos construido nuestro sentido de recia identidad a partir de ilusiones o imprecisiones; estrellarnos con la realidad ha sido doloroso. Con un dejo de soberbia, se pensaba que México podía venirse abajo, sin embargo, el Norte (con mayúscula) siempre sería el bastión de salvación. Los *bárbaros del norte*, dictaba la tradición, son francos, nobles, heroicos... ¿Cuántas veces, entre broma y seriedad, no se decía que la zona septentrional de la República debía independizarse? Es momento de hacer una pausa en el camino y preguntarnos quiénes somos. ¿Atravesamos por un momento complejo en el que sale lo peor de las personas? Lo que vivimos hoy, ¿se venía cultivando desde décadas atrás, o la noble identidad de los norteños es mera fantasía? Como ya se dijo, responder a las preguntas que pretenden comprender la esencia del mexicano en todas sus dimensiones, es una obligación de la filosofía contemporánea.

La concepción optimista del mexicano viene acompañada de una interpretación global de la historia nacional en el mismo tenor: “El pueblo mexicano siempre ha luchado por su libertad”. “México es un país que ama la paz”. “La discriminación de clase y raza no se da en México, por ello aquí los títulos nobiliarios no valen”. “El México actual es mejor que el pasado, la diferencia se nota principalmente en la justicia social y la consolidación de la democracia”... Desde tiempo atrás debimos escudriñar las entrañas de la historia real de México. La pobreza en aumento desde hace más de medio siglo era una justificación de peso para emprender lecturas revisionistas.<sup>5</sup> Las condiciones que se viven en la actualidad

---

5 En 1984, José Fuentes Mares prevenía: “Se oye decir que nuestro problema fundamental es el económico, olvidando la sustancial significación de la política en el presente y el futuro de México. Cuando los señores empresarios dicen que no son políticos, nos obligan a concluir que tampoco son empresarios. En el actual país, sobre todo, la preocupación política ha de ser fundamental, pues en su área encuentra las regeneraciones más urgentes. El problema radica en decidir si vamos a vivir con el Sistema como ha sido y es, o si vamos a modificar sus principios sustentadores con base en su democratización interna

son producto de un proceso largo y sistemático. Traducir la *Constitución Política* a lenguas indígenas, ¿hace a nuestro país abierto y plural? ¿Garantiza la justicia social? No vayamos hasta las comunidades indígenas: si se hiciera una encuesta entre la población urbana del país, ¿cuántos mexicanos podrían responder preguntas esenciales sobre la Constitución? ¿Cuánto nos habrá costado el proyecto de traducción de la Constitución? En realidad es una pregunta retórica; por salud mental no quisiera saberlo, sin embargo, parecería que algo de esta magnitud es obra de la mente de un novelista de relatos absurdos. La difusión nacional que ha tenido la versión en náhuatl de la *Constitución Política* nos dice que hay algo putrefacto en las entrañas del país. ¿Simulación? ¿Burla? ¿Delirio? Reitero la urgente necesidad de plantear las preguntas filosóficas sobre el mexicano y la filosofía de la historia de la república.

## 2) *Filosofía y sociedad*

Otros temas como la soberanía nacional, el significado de la economía ya como esquema productivo que genera riqueza, ya como

.....  
real. Y eso urge: sustituir apariencias por realidades... El Sistema no resistirá la prueba del próximo sexenio, así de corto es el plazo. El problema central de la reforma —y por supuesto el problema político capital de México— se reduce a que nuestro concepto ‘funcional’ de democracia pervierte y falsea el concepto esencial de democracia... En este país de maniqueos, empeñados en separar a rajatabla luces y sombras, sin lugar a claroscuros, los ricos culpan al gobierno, el gobierno a los ricos, y ni el uno ni los otros admiten que el desastre se cultivó durante largo tiempo, por ambas partes, con la colaboración de todos los sectores sociales. En el cuantioso pasivo figuran culpas fehacientes: incapacidad administrativa y corrupción en el poder público; dispendios y evasión de capitales entre los adinerados; dependencia política y moral de ricos y pobres, y consumismo desenfrenado en todos, mera imitación extralógica del modelo vecino. Para decirlo sin tapujos, esta nación se volvió botín de los ricos, por ricos, y de los políticos por no omitir medios para cobrar buenos fletes por la carga del servicio público, según ellos pesadísima” (pp. 450-452). “De no aprovechar la premiosa circunstancia actual, sufrirá la solidez institucional al desvanecerse la apertura democrática, poniéndose en grave riesgo la libertad y la paz. Sería lamentable despertar, un día, con la paz reglamentada por pistolas reglamentarias” (p. 484). *Historia Ilustrada de México. De Hernán Cortés a Miguel De la Madrid*, t. 3. Océano. México, 1990. El subrayado es mío.

forma de ganarse el sustento que nutre la identidad de los pueblos; la definición real del Estado mexicano; reflexionar acerca de la idea que se tiene de la salud pública o emprender una revisión total de la educación mexicana, son tópicos que deben retomarse con apremio. Buscar entender las cosas como son y no como deberían ser; es la labor responsable que se le exige la filosofía mexicana contemporánea. Para emprender propuestas filosóficas acordes a los crudos hechos, es necesario ser conscientes de lo que se vive cotidianamente en las calles del país, las curules y los medios de comunicación. Los escenarios ideales son un ejercicio mental para aplicar la lógica teórica. La soberanía nacional es un tópico que exige gran compromiso de integridad filosófica. Para el pensador mexicano es difícil responder cuestiones de fondo como: ¿Dónde empieza el intervencionismo norteamericano y en qué punto puede llamársele colaboración binacional para combatir al narcotráfico? ¿Qué tan soberano es un país cuya economía en buena medida depende de trabajadores que envían remesas desde Estados Unidos? ¿Hay relación directa entre la existencia de una tecnología y una industria nacionales sólidas y la soberanía de una democracia? Decretar que la solución de los problemas actuales se construirá mediante la educación ética de la población, ¿no implica suspender un replanteamiento integral de la situación nacional? ¿No es una manera de exiliar al terreno de la especulación y la divagación los problemas que requieren acción inmediata y soluciones prácticas? Ya en 1920 Vasconcelos hablaba de la urgencia de la educación nacional; por desgracia, “José Vasconcelos” son dos palabras vacías usadas en discursos políticos sin saber qué pensaba su referente.

Seamos los iniciadores de una cruzada de educación pública, los inspiradores de un entusiasmo cultural semejante al fervor que ayer ponía nuestra raza en las empresas de la religión y la conquista. No hablo solamente de la educación escolar. Al decir *educación me refiero a una enseñanza directa*

*de parte de los que saben algo a favor de los que nada saben; me refiero a una enseñanza que sirva para aumentar la capacidad productora de cada mano que trabaja y la potencia de cada cerebro que piensa. No soy amigo de los estudios profesionales porque el profesionista tiene la tendencia a convertirse en parásito social, parásito que aumenta la carga de los de abajo y convierte a la escuela en cómplice de las injusticias sociales. Necesitamos producir, obrar rectamente y pensar. Trabajo útil, trabajo productivo, acción noble y pensamiento alto: he allí nuestro propósito. Pero todo esto es una cumbre; debe cimentarse en muy humildes bases y solo puede fundarse en la dicha de los de abajo. Pero hay que comenzar por el campesino y el trabajador. Tomemos al campesino bajo nuestra guardia y enseñémosle a centuplicar el monto de su producción mediante el empleo de mejores útiles y mejores métodos. Esto es más importante que adiestrarlo en la conjugación de los verbos, pues la cultura es un fruto natural del desarrollo económico.*<sup>6</sup>

La filosofía de la medicina tampoco debe descuidarse, en particular la meditación sobre la salud mental del mexicano. Tradicionalmente se ha creído que el mexicano, si no es un hombre feliz, al menos sí es alguien que disfruta la vida. Figuras al servicio del régimen como Pedro Infante muestran a un mexicano noble, de buen talante y superficial. Nos persuadíamos de que los problemas de la *psyché* se daban en otras latitudes, no entre nosotros: los gringos son paranoicos, los británicos obsesivos, los españoles reprimidos, los germanos neurótico-depresivos... “En México, somos todo corazón y alegría”. La implacable realidad nos muestra las imprecisiones de tal juicio. El grado de salvajismo que vivimos

---

6 Discurso pronunciado con motivo de la toma de posesión del cargo de Rector de la Universidad Nacional de México. Tomado del volumen *Discursos (1920-1950)*, p. 11. Trillas. México, 2009. El subrayado es mío.

no es producto de tres, cinco o diez años de crisis social: se ha ido cocinando a fuego lento. ¿Qué idea tiene el mexicano de lo que es la salud mental? ¿Cómo define la colectividad la “normalidad” conductual? ¿Se está previendo el tratamiento de padecimientos psiquiátricos en la población a largo plazo? El renombrado Seguro Popular Universal, ¿contempla el tratamiento integral de pacientes psiquiátricos? ¿Quién es una víctima de la violencia? ¿Qué terapia psiquiátrica se brinda a los criminales que purgan condenas? ¿Cómo se le presta atención a los veteranos de la *guerra contra el narcotráfico* —policías, soldados, paramédicos—? Podríamos citar las reflexiones de Frankl o Foucault sobre la salud mental, no obstante, necesitamos tratar el problema con las herramientas que contamos: nuestros psiquiatras y nuestros filósofos. Hemos perdido demasiado tiempo tomando puntos de referencia del extranjero.

México no se balcanizado, vietnamizado,<sup>7</sup> colombianizado,<sup>8</sup> albanizado, somalizado: México está mexicanizado hasta las entrañas.

---

7 El artículo “Como en Vietnam, como en Irak...” de Ricardo Revelo es muy significativo. El texto recoge algunas observaciones del doctor José Luis Piñero sobre problemas de seguridad pública que han adquirido el rango de seguridad nacional. Sus palabras no son lo suficientemente matizadas y parecería a simple vista que hace una comparación a la ligera. Las siguientes frases inspiraron el título del artículo: “La del Ejército es una derrota moral... ¿De qué sirven las armas si, como ocurrió en Vietnam o Irak, los soldados no quieren pelear?”, pp. 6-7. *Proceso* No. 1707, 19 de julio de 2009, pp. 6-9.

8 Una de muchas muestras del convencimiento de *colombianizar* los problemas mexicanos la encontramos en las palabras de José Reyes Ferriz, en una entrevista que concedió a Marcela Turati: Para el alcalde Reyes Ferriz no hay vuelta de hoja: si en Ciudad Juárez se experimenta la estrategia militar del combate antidrogas a nivel nacional, también será el modelo de la estrategia social para la recuperación ciudadana y ofrecerá alternativas a los jóvenes para que rompan las cadenas del narcotráfico. Desde que visitó la ciudad colombiana de Medellín, tiene esa idea metida en la cabeza. En su escritorio tiene un libro con fotografías de ciudades perdidas pacíficas donde hace unos años el destino de los jóvenes era ser sicario. Lo abre y dice emocionado: “Allí en las colonias pobres te encuentras inversiones públicas importantes. La teoría es: ‘haz mejores obras de gobierno en los peores lugares’ y la verdad es que los efectos sociales que tienen esas inversiones son increíbles” (p. 8). “El modelo colombiano”, *Proceso* no. 1705, 7 de julio de 2009, pp. 8-11.

## FILOSOFÍA DE LOS MEDIOS

*En México, como en muchos otros países, resulta riesgoso ejercer la libertad intelectual. Aún sobreviven en nuestro pequeño mundo inquisidores comunistas, capitalistas, católicos y protestantes clamando por hogueras, como los inquisidores de otros tiempos, para castigar a quienes rehusamos llevar en la solapa cualquiera de sus etiquetas.*

José Fuentes Mares  
*Intravagario*

Entre los temas filosóficos del México actual hay uno al que dedicaré especial atención en este breve ensayo: el papel de los medios de comunicación y su impacto en el ánimo del mexicano. Para bien o para mal, el mexicano, al igual que muchos ciudadanos del mundo, es un ente mediatizado. ¿La regulación de los medios debe involucrar una ética mediática o la libertad de expresión los exime de tal lastre? ¿Qué son las ambiguas expresiones “regulación” y “libertad de expresión”? Las califico así porque son evocadas tanto por periodistas como comunicadores y animadores de televisión en temas tan disímbolos como las elecciones para la gubernatura de un estado de la república, para denunciar la corrupción que campea en algunas dependencias públicas o en la célebre prensa de espectáculos. Cuestionar a Santiago Creel o a Enrique Peña Nieto sobre sus amantes, ¿es un insulto a la inteligencia del público o puede ubicarse dentro de las licencias que otorga la *libertad de expresión* en una democracia? ¿Qué vocación deben tener los medios masivos de comunicación en nuestro país y en el mundo? ¿Cuál es la influencia real de los medios masivos de comunicación en nuestro país y tiempo? ¿Es retrógrado censurar a los medios de comunicación? En un estado de excepción como el que vivimos, ¿el gobierno tiene alguna justificación para

censurar a los medios de comunicación? ¿Existe la autocensura? ¿Tiene impacto directo en la libertad individual del ciudadano la censura de los medios de comunicación? Dado que el campo de reflexión es muy amplio, puesto que involucra televisión, redes sociales, radio y prensa, lo acotaré a la edición impresa de la revista *Proceso* de los últimos dos años y nueve meses. *Proceso* es quizá el semanario político mexicano con mayor difusión dentro y fuera del país. Es un medio leído por académicos y no académicos, por criminales y autoridades. Téngase como muestra la famosa portada, que ha contribuido a mitificar al semanario,<sup>9</sup> donde aparece una colección de objetos incautados a Armando Quintero Guerra y Flavio Gómez Martínez: teléfonos celulares, dólares, llaves de vehículos robados y cinco números de *Proceso*. También, es bien sabido lo mucho que irritan a la oficina de la Presidencia de la República las despiadadas caricaturas que desde hace algunos años se hacen del titular del ejecutivo en turno, malestar que indica que la publicación es monitoreada, como muchas otras en este país. Entre algunos sectores de la población *Proceso* goza de credibilidad y es considerado como un medio con respaldo moral, consolidado en décadas de denuncia social. Como meros ejemplos, recordemos que el movimiento de Javier Sicilia – quien desde antes ya colaboraba en *Proceso*– se ha manifestado en el semanario. Allí apareció el texto “Estamos hasta la madre... (Carta abierta a los políticos y los criminales)”.<sup>10</sup> En una entrevista sobre Octavio Paz, Enrique Krauze señaló:

A todos en *Vuelta* nos gustaba *Proceso* y nos irritaba *Proceso*. Pero todos hemos leído *Proceso*. Yo he escrito sobre *Proceso* y he tratado de entender qué lugar ocupa dentro del espectro en la izquierda mexicana. Y pienso que tiene

---

9 No. 1709, 2 de agosto de 2009. En la portada puede leerse: “Exhibe la SSP a *Proceso* como arma de *La Familia*”. En el interior de la revista, el artículo “La agresión de García Luna” (de Jorge Carrasco Araizaga, pp. 7-12), que denuncia el presunto atropello contra el semanario.

10 No. 1796, 3 de abril de 2011, pp. 8-9.

una vertiente de anarquismo –en el sentido cristiano de la palabra– con la que, en términos generales, yo he simpatizado. Octavio Paz estuvo muy presente en las páginas de *Proceso*. Y *Proceso* fue, en muchas ocasiones muy severo con Octavio, pero *Proceso* nunca caricaturizó a Octavio Paz (como ha hecho a veces conmigo).<sup>11</sup>

Como nota preliminar, podemos apuntar, pues, que *Proceso* tiene público de amplio espectro, además de contar con cierto nivel de aprobación en algunos sectores del país, pretextos suficientes para revisarlo como uno de tantos factores que integran la cultura del México contemporáneo.

### 3) *Notas publicadas en Proceso*

Los múltiples problemas de seguridad pública que atraviesa Chihuahua,<sup>12</sup> y especialmente Ciudad Juárez, desde hace algún

---

11 P. 14 del artículo de Rafael Rodríguez Castañeda “A la búsqueda de Octavio Paz...”, no. 1823, 9 de octubre de 2011, pp. 6-16.

12 Como muestra los siguientes trabajos: 1) “¿Miedo? Pero si ya nos mataron” de Marcela Turati, no. 1679, 4 de enero de 2009. Pp. 18-21. 2) “Narcoviolenencia de exportación” de Jorge Carrasco Araizaga, no. 1683, 1 de febrero de 2009. Pp. 14-17. 3) “Villa Ahumada, en guerra” de Marcela Turati, no. 1686, 22 de febrero de 2009. Pp. 16-19. 4) “La frontera del miedo” de autor anónimo, no. 1689, 15 de marzo de 2009. Pp. 12-14. 5) “Y la tierra se los tragó...” de autor anónimo, no. 1694, 19 de abril de 2009. Pp. 12-14. 6) “Muertas de Juárez: juicio contra el Estado mexicano” de Alejandro Gutiérrez, no. 1695, 26 de abril de 2009. Pp. 36-39. 7) “Vivir en Ciudad Juárez ¡Identifíquese y obedezca!” de Marcela Turati, no. 1705, 7 de julio de 2009. Pp. 6-11. 8) “La ley de ‘El General’ de Patricia Dávila, no. 1706, 12 de julio de 2009. Pp. 14-17. 8) “Juárez: entre sicarios y soldados” de Patricia Dávila, no. 1713, 30 de agosto de 2009. Pp. 24-28. 9) “El exterminio” de Patricia Dávila, no. 1716, 20 de septiembre de 2009. Pp. 12-15. Cabe señalar que en la portada de este número se lee como subtítulo: “CIUDAD JUÁREZ: TESTIMONIOS DEL EXTERMINIO”. 10) “La estrategia, costoso capricho personal” de Álvaro Delgado, no. 1728, 13 de diciembre de 2009. Pp. 14-19. 11) “En Juárez, la otra opción... tardía” de Marcela Turati, no. 1730, 27 de diciembre de 2009. Pp. 24-27. 12) “Los fantasmas de la Sierra” de Marcela Turati, no. 1734, 24 de enero de 2010. Pp. 10-13. 13) “Entre el miedo y la desconfianza” y “Juárez no resiste más!” ambos de Marcela Turati, no. 1738, 21 de febrero de 2010. Pp. 14-18. 14) En el no. 1741(14 de marzo de 2010) se incluye

una entrevista de Patricia Dávila con Manuel Espino titulada "La narcopolítica, una realidad", pp. 28 a la 32. En las pp. 30-31 se publicó un extracto del libro de Espino *La guerra injusta de Ciudad Juárez. Reflexiones y propuestas desde la trinchera ciudadana*. Los fragmentos aparecen bajo el título "En Juárez, 'la misma gata...'. Cabe señalar que ambos textos se anuncian en portada con el titular: "Cd. Juárez, gran fracaso presidencial: Espino". 15) "El Consulado ya olía a plomo" de Patricia Dávila, no. 1742, 21 de marzo de 2010, pp. 11-15. 16) El no. 1743 del 28 de marzo de 2010 contiene tres trabajos: "...Y la plaza no se enfrió" de Jesús Esquivel (pp. 14-19), "Un candidato de cuidado..." de Patricia Dávila (pp. 16-17) y "Dirigir en Juárez" de Miguel Sabido (pp. 18-19). 17) El número 1753 dedica tres artículos a nuestra ciudad: "Y Juárez se pasó al otro lado..." de Patricia Dávila (pp. 6-9), "Cien días de inopia federal" (pp. 10-14) y "Diagnóstico: un estado débil" (pp. 12-14) ambos de Marcela Turati. 18) "Otra masacre anunciada" de Patricia Dávila, pp. 24-26. 13 de junio de 2010. En la portada el titular: "LA MATANZA DE CHIHUAHUA". 19) "Campañas amedrentadas" de Patricia Dávila, publicado en el no. 1756, 27 de junio de 2010, pp. 12-14. 20) "A gobernar con miedo..." de Patricia Dávila, publicado en el no. 1758, 11 de julio de 2010, pp. 28-29. 21) "A matar o morir" de Jesús Esquivel, publicado en el no. 1761, del 1 de agosto de 2010, pp. 12-15. En la portada se anuncia el texto con el titular: "EL CHAPO VS. EL VICEROY. BRUTAL DISPUTA POR JUÁREZ". 22) "Pesadillas de la orfandad" de Marcela Turati, aparecido en el no. 1762, 8 de agosto de 2011, pp. 6-10. 23) "Donde el narco manda..." de Marcela Turati, publicado el 26 de septiembre de 2010 en el no. 1769, pp. 15-18. 24) "La impunidad, obra de Reyes Baeza" de Patricia Dávila, no. 1771, 10 de octubre de 2010, pp. 20-22. 25) "De cómo se perdió Chihuahua..." de Patricia Dávila, no. 1773, 24 de octubre de 2010, pp. 14-19. 26) "La exprocuradora: su familia se va, ella se queda" de Patricia Dávila, no. 1776, 14 de noviembre de 2010, pp. 14-15. En el mismo número aparece "Feminicidios: crímenes discriminados" de Gloria Leticia Díaz, pp. 22-24. 27) "Desaparecidos, la epidemia" de Marcela Turati, publicado en el no. 1777, 21 de noviembre de 2010, pp. 14-17. 28) "Tristeza, rabia, impotencia" de Marcela Turati, aparecido en el no. 1781, 19 de diciembre de 2010, pp. 10-12. En el mismo número se incluye también "Médicos bajo el terror" de Patricia Dávila, pp. 13-15. 29) "Una puñalada a la justicia" de Marcela Turati, no. 1783, publicado el 2 de enero de 2011, pp. 18-22. 30) El número 1785 del 16 de enero de 2011, dedica atención a los problemas de Chihuahua. "Víctimas "colaterales", pp. 6-13, recoge varios pasajes del libro de Marcela Turati *Fuego cruzado. Las víctimas atrapadas en la guerra del narco* (Grijalbo, México, 2011, prólogo de Roberto Zamarripa). Aunque el texto habla en general de los estragos que la violencia ha producido entre la población del norte de México, se insiste en Ciudad Juárez, tanto en las palabras como en las fotografías insertadas en la selección. En el mismo número se publicaron: "El de Marisela, 'crimen de Estado'", pp. 14-21, y "SOS de periodistas mexicanos", pp. 16-18, ambos de Patricia Dávila. 31) "Juárez: la muerte, una forma de vida" de Jesús Esquivel, no. 1787, 30 de enero de 2011, pp. 14-16. 32) "No nos rendiremos" de Gloria Leticia Díaz, no. 1791, 27 de febrero de 2011, pp. 21-23. 33) "Juárez: cómo se vive en la muerte..." de Judith Torrea, no. 1803 del 22 de mayo de 2011, pp. 16-18. Y "En el terror, una brasa de esperanza", de Marcela Turati, pp. 19-21. 34) En el no. 1793 del 13 de marzo de 2011 se publicaron: "Mujeres en tiempos del narco" de Marcela Turati, pp.

tiempo han merecido la atención de los colaboradores de *Proceso*. En diversos números se ha colocado a Juárez como el gran protagonista rotundo de la debacle nacional. A continuación mencionaré casos puntuales: La portada del número 1681 (18 de enero de 2009)<sup>13</sup> muestra una fotografía de manifestantes juarenses llevando mantas de protesta contra la violencia en las calles de la ciudad. Adjunta, la consigna editorial: “LA CIUDAD DEL TERROR”. En el interior se publicó el artículo de Marcela Turati: “Ciudad Juárez. Vivir y morir en la capital del crimen” (pp. 6-11). Otra de las célebres portadas de *Proceso* muestra a una policía ministerial llevando un rifle de asalto cruzado sobre el pecho, luciendo una blusa negra decorada con encaje, su cara se ve maquillada e, imposibles de disimular, dos enormes arracadas de plata (no. 1688, 8 de marzo de 2009). Una especie de *sexy-police* muy al estilo de las series televisivas norteamericanas. Con grandes letras: “Bienvenidos a Ciudad Juárez...”. En el interior se encuentra el artículo de Marcela Turati: “La toma de Ciudad Juárez” (pp. 6-10). Una visión de los estragos causados por una revuelta de reos se muestra en la portada del número 1691, 29 de marzo de 2009. Nuevamente, un encabezado terrible: “PENAL DE CIUDAD JUÁREZ (4/03/09). CRÓNICA DE UNA MATANZA A SANGRE FRÍA”. El trabajo de Patricia Dávila “150 minutos de sangre y muerte” (pp. 6-9) describe los acontecimientos. La portada del número 1726, del 29 de noviembre de 2009, muestra un grupo de personas rodeando cruces rosas y manifestándose contra los feminicidios de Ciudad Juárez, acompaña a la imagen la frase: “Mujeres en territorio del narco. La cacería”. Al interior, la colaboración de Marcela Turati: “Botín de guerra” (pp. 8-12). Aunque

6-10 y “Con el ejército llegó la tortura”, pp. 8-9, de Patricia Dávila. 35) En la edición del 26 de junio de 2011, no. 1808, aparece el trabajo de Marcela Turati “Juárez: tiendas cerradas, ollas vacías”, pp. 19-21. 36) Marcela Turati publicó tres artículos en el no. 1815, 14 de agosto de 2011: “...Y la narcoviolencia se estableció en la Tarahumara”, pp. 18-24; “Creel: tres años de impunidad”, pp. 20-21; y “El coraje de los LeBarón”, pp. 24-25.

13 En la portada, la fecha de publicación aparece con un error: 18 de enero de 2008.

el artículo no está dedicado íntegramente a los asesinatos de mujeres en Juárez, sino que trata el tema como un problema común de los estados del norte de México, por desgracia, el efecto psicológico en el lector remite a Ciudad Juárez. El número 1736, salido el 7 de febrero de 2010, pone especial atención en nuestra ciudad. La portada se compone por los familiares dolientes que lloran ante el ataúd de uno de los muchachos asesinados en Villas de Salvárcar. Al lado se lee: “Los juvenicidios de Juárez hoy”. Acompañan a la imagen tres artículos: “Ciudad Juárez: olor a sangre” de Patricia Dávila, pp. 6-9; “Del feminicidio al juvenicidio” de Marcela Turati, pp. 10-12; y “El Paso-Juárez: el tráfico de la muerte” de Jesús Esquivel, pp. 14-15. En la portada del no. 1747 (25 de abril de 2010) se ve a dos mujeres con uniforme de la Policía Municipal de Ciudad Juárez abrazadas y llorando desconsoladas. El encabezado: “Ciudad Juárez: hacia la derrota”. En páginas internas se publicó el artículo “Golpe a Calderón... y a su preferido” de Patricia Dávila (pp. 6-9). El número 1755 del 20 de junio de 2010 presenta a un expolicía levantándose de su silla de ruedas para ingresar a una caminadora como parte del proceso de rehabilitación; como subtítulo “La guerra de Calderón. Viudas, huérfanos, lisiados”. En el interior aparecen dos artículos de Marcela Turati sobre el tema: “Guerra contra el luto”, pp. 6-11, y “Los que nadie cuenta”, pp. 8-9. El auto-bomba que estalló en Ciudad Juárez ocupa la portada del no. 1760, aparecido el 25 de julio de 2010. Con enormes letras: “ESCALADA CRIMINAL. NARCOTERRORISMO EN MÉXICO”. Es bien sabido que dicha noticia le dio la vuelta al mundo entero. La gráfica se complementa con dos trabajos interiores: “Objetivo: aterrorizar” de Jesús Esquivel (pp. 6-9) y “El *capo* que ganaba 2 mil pesos” de Marcela Turati (pp. 10-12). En la edición del 17 de octubre de 2010 (no. 1772) se muestra la fotografía de Vicente Carrillo Fuentes, acompañada del subtítulo: “EL DUEÑO DE JUÁREZ. LA CIUDAD DEL CRIMEN”. En las páginas interiores de la revista se encuentran los siguientes artículos: “El violento retador de ‘El Chapo’”, pp. 6-8, de

Ricardo Ravelo. “Crónicas desde el inframundo”, pp. 9-12, de Charles Bowden. “No hay aves fénix en Juárez”, pp. 10-12, de Verónica Martínez. Y un breve *dossier* fotográfico titulado “Bálsamo irritante”, pp. 13-15, elaborado por Eduardo Miranda. Las imágenes muestran escenas del partido de la selección mexicana de fútbol contra su similar de Venezuela, desarrollado el 12 de octubre de 2010 en Ciudad Juárez. Un cementerio de Ciudad Juárez aparece en la portada del no. 1774, del 31 de octubre de 2010. En el cintillo superior se lee “LA EXPROCURADORA DE CHIHUAHUA: UN CASO PERTURBADOR”. En el interior, tres artículos complementan la imagen: “2006-2010: estadísticas del horror”, pp. 6-8, de Rodrigo Rivera; “Las masacres, sello de la casa”, pp. 9-13, de Gloria Leticia Díaz; y “La SEDENA sabe dónde está mi hermano”, pp. 14-15, de Patricia Dávila. El siguiente número de *Proceso* (1775, edición del 7 de noviembre de 2010) muestra la foto del hermano de Patricia González Rodríguez, Procuradora del estado durante la administración de José Reyes Baeza, custodiado por encapuchados. La imagen tiene debajo la sentencia: “EL CRIMEN EN CHIHUAHUA. Todos involucrados”. En el interior del semanario se insertan los siguientes artículos: “Las víctimas somos nosotros”, pp. 6-8, de Patricia Dávila; y “Si no los mata la droga los mata el narco”, pp. 10-16, de Marcela Turati. En la portada del no. 1784 (9 de enero de 2011), aparece la fotografía de Marisela Escobedo acompañada del titular: “EL EXPEDIENTE DEL CRIMEN”. Como subtítulo, “EL PLAN JUÁREZ, UN FRACASO”. La edición incluye tres trabajos en su interior: “Indolencia asesina”, pp. 6-11, de Rosario Mazanos; “El plan Juárez: cemento sin contenido social”, pp. 12-16; y “La resistencia de los ‘nadie’”, pp. 14-15, ambos de Marcela Turati. La edición del 23 de enero de 2011, no. 1786, muestra una barda encalada y rayada con diversas consignas: “Queremos PAZ”, “¡Tiren las ARMAS!” Al pie de la fotografía el subtítulo: “A un año de Salvácar. PURAS PROMESAS...”. En el interior se encuentran los siguientes trabajos: “Todos somos Juárez: de las protestas a las

promesas”, pp. 6-10; “Trabajo para no sufrir tanto su muerte...”, pp. 8-10; y “Los extranjeros pagan su cuota de sangre”, pp. 14-18, todos de Patricia Dávila. “Un plan, un regalo para los empresarios”, pp. 11-13, de Marcela Turati, y “La lucha de los van Nirop”, pp. 16-17, de Marco Appel. En el no. 1788 del 6 de febrero de 2011, aparece en la portada una escena del documental *El sicario*. En el filme se habla del estado de Chihuahua, constantemente ubicándolo como el ejemplo más representativo y grave de los problemas de seguridad que se viven en México. En el interior se encuentra una extensa reseña del documental: “Era mejor darles un balazo”, pp. 6-10, de Jesús Esquivel. En el no. 1794, del 20 de marzo de 2011, se aprecia a un bombero juarense apagando un incendio; se lee la consigna: “TIJUANA Y JUÁREZ. EL CRIMEN INDÓMITO”. El número incluye el trabajo de Patricia Dávila “Ciudad Juárez. El crimen y el mito”, pp. 6-10.

Además de la edición semanal, *Proceso* ha lanzado números especiales en los que se habla de la situación actual de Chihuahua y Juárez. Son de mencionarse: El no. 24 (marzo de 2009) *El México narco, primera parte*. En él se publicó el artículo “La batalla por Ciudad Juárez” de Patricia Dávila, pp. 28-34. El no. 28 (abril de 2010) *La guerra del narco, primera parte*, incluye los trabajos: “Las batallas sin destino”, pp. 8-15, de Patricia Dávila, y “Cada quien su capo”, pp. 48-51, de Ricardo Ravelo. El no. 32 (febrero de 2011) *Los rostros del narco, primera parte*, incluye el capítulo “¡Arriba Juárez!”, compuesto por ocho artículos: “El escurridizo”, pp. 62-64, de Alejandro Gutiérrez e Ignacio Ramírez;<sup>14</sup> “Hombre inteligente, respetado y querido...”, pp. 64-65, de Alejandro Gutiérrez;<sup>15</sup> “La alta complicidad”, pp. 66-68, de Agustín Ambríz;<sup>16</sup> “La despedida”, pp. 68-69, de Francisco Ortiz Pinchetti;<sup>17</sup> “La hora del desquite”, pp.

---

14 Publicado originalmente en el no. 1054, 13 de enero de 1997.

15 Publicado originalmente en el no. 1003, 22 de enero de 1996.

16 Publicado originalmente en el no. 1060, 24 de febrero de 1996.

17 Publicado originalmente en el no. 1080, 14 de julio de 1997.

72-74, de Ricardo Ravelo;<sup>18</sup> “El poder creciente”, pp. 75-76, de Ricardo Ravelo;<sup>19</sup> “Los Carrillo, bajo protección militar”, pp. 77-80, de Ricardo Ravelo;<sup>20</sup> “El violento retador del ‘Chapo’”, 80-82, de Ricardo Ravelo.<sup>21</sup> El no. 34 (agosto de 2011) *La tragedia de Juárez*, contiene los siguientes trabajos: “Fábrica de muertas”, pp. 8-13, de Jenaro Villamil; “Y de culpables”, pp. 14-17, de Jorge Carrasco Araizaga;<sup>22</sup> “Botín del narco”, pp. 20-23, de Ricardo Ravelo; “Los niños sicarios”, pp. 24-27, de Patricia Dávila; “El repudio”, pp. 28-32, y “El uniforme, garante de impunidad”, pp. 33-34, ambos de Gloria Leticia Díaz. “Violencia de exportación”, pp. 35-37, de Jesús Esquivel;<sup>23</sup> “La suma de todos los guetos”, pp. 40-45, de Marcela Turati; “Reportear en la zona de guerra”, pp. 46-49, de Rogelio Flores Morales; “La cultura, un asidero”, pp. 50-57, y “Nuestra voz ante las balas”, pp. 55-56, ambos de Columba Vértiz de la Fuente; “El deporte, paliativo”, pp. 58-61, de Beatriz Pereyra;<sup>24</sup> “Andamos con la muerte encima”, pp. 64-75, y “Los ángeles sí existen...”, pp. 76-82, ambos de Anne Marie Mergier.<sup>25</sup> Por último, en el no. 35, *Heroínas anónimas* (octubre de 2011), aparece el trabajo de Patricia Dávila “La bala que es para ti la voy a detener...”, pp. 17-18.

#### 4) Juárez: The apocalyptic city

He querido mostrar casos puntuales de lo publicado recientemente en *Proceso* para evitar caer en referencias vagas. El lector podrá ver cómo el lenguaje utilizado para titular los trabajos citados describe condiciones de extrema urgencia. En su gran mayoría se perciben

---

18 Publicado originalmente en el no. 1455, 19 de septiembre de 2004.

19 Publicado originalmente en el no. 1496, 3 de julio de 2005.

20 Publicado originalmente en el no. 1732, 10 de enero de 2010.

21 Publicado originalmente en el no. 1772, 17 de octubre de 2010.

22 Ambos artículos componen el primer capítulo, titulado “Crímenes sin castigo”.

23 Los cinco trabajos integran el segundo capítulo, “Campo de batalla”.

24 Los cinco textos forman el tercer capítulo, “Sobreviviendo a la tragedia”.

25 Trabajos que integran el cuarto capítulo, “Ciudad de muerte, ciudad de esperanza”.

expresiones de derrotismo, alarma y denuncia. Un ejemplo ilustrativo es el artículo “Ciudad Juárez. Vivir y morir en la capital del crimen”, enriquecido con fotografías de la morgue con sobrecupo, de un ejecutado que lleva una máscara en el rostro y está atado a la reja de una ventana, así como la de un hombre que muestra a los reporteros un cartelón con la consigna: “SE PROHÍBE TIRAR CADÁVERES O BASURA. MULTA. LA POLESIA [*sic.*]”. Un extracto del artículo es revelador y sirve para plantearnos un sinnúmero de interrogantes, pero el más importante es aquel que reflexiona sobre la naturaleza del mexicano.

Gerardo González Trejo es director de una escuela primaria en la que bajó un poco la asistencia por la violencia, pero el fenómeno “es algo generalizado en todas las escuelas”.

Dice que su escuela está protegida gracias a la prohibición de que los niños se acerquen a la malla ciclónica y la orden de salir formados. *La construcción de una barda para repeler las balas perdidas se postergó porque varios papás no tienen dinero.*

*La primaria Flores Magón* tiene un historial de miedo. La primera vez que suspendieron clases el año pasado fue porque recibieron una amenaza: o cuota o bomba. Otra semana *tocó turno a los maestros del kínder* ubicado en el mismo terreno: aguinaldo o bomba.<sup>26</sup>

La nota data de hace casi tres años, publicada en una época en la que empezaban a sentirse con contundencia los estragos de la inseguridad. Si revisamos con detenimiento las palabras de Marcela Turati, veremos que se habla de unas condiciones que han superado por mucho el tema de la seguridad pública, quizá hasta la seguridad nacional, y nos hablan de un estado de extremo salvajismo. Se entiende, mas no se justifica, el ataque a los cuerpos

---

26 P. 9. El subrayado es mío.

de seguridad que combaten a los criminales, lo mismo sucede con las matanzas entre bandas rivales, pero, ¿amenazar la vida de niños? ¿Debe calificarse dicho delito como meras amenazas? Hasta donde sabemos, nunca ha explotado alguna bomba en un plantel escolar. ¿Estamos esperando que una bajeza así se consume? Si una persona aborda un avión en estado de ebriedad y alardea que matará a los pasajeros, aunque no cuente con los medios para hacerlo y se tenga la certeza de que no lo hará, es juzgado con todo rigor. ¿Por qué quienes amenazan con asesinar niños y cuentan con los medios para consumarlo, en una época tan crítica para México, son juzgados con mayor laxitud que los “aeropiratas”? ¿Cómo debe abordar el jurista un problema de esta clase? ¿Seguir con la legislación penal vigente y aplicar todo el peso de la ley o diseñar una nueva para erradicar dichos “delitos”, si puede nombrárseles así? A todo esto, ¿puede considerarse “delito” un acto similar? Los delitos son cometidos por seres humanos; este es un presupuesto jurídico. ¿El hombre puede perder su *humanidad* al transgredir ciertas fronteras? Creo que los especialistas en terrorismo difícilmente han previsto condiciones similares. Ya se ha hablado de narcoterrorismo. ¿Es pertinente dicho término? ¿Cuál es la sensación de la población ante tales acontecimientos? ¿Cómo califican los mismos criminales las “amenazas” de sus “colegas”? Como se apuntó antes, las meditaciones en esta materia deben estar en manos de filósofos del derecho.

En el bello campo de las teorías se ha discutido si la violencia desatada en México tiene el rango de guerra, o bien, si el Estado está librando una batalla para combatir delincuentes. ¿Importa cómo se le nombre? Tal pregunta no minimiza la valía del lenguaje pero, cuando los problemas sociales se mantienen en el campo de la disertación sin traducción a acciones es cuando la palabra se vuelve estéril. Modificar o precisar un vocablo, ¿tendrá efectos reales sobre el toque de queda virtual que se vive en muchas ciudades del país? De existir una guerra, ¿pueden ubicarse enemigos concretos? Los

cárteles se acusan entre sí de ser quienes extorsionan y perjudican a la población; las mantas colocadas en calles y los videos en la red expresan que el cártel enemigo es el corrupto y está coludido con las malas autoridades. Somos testigos de una especie de discurso “nacionalista” en el que los “justicieros” dicen estar liberando a la ciudadanía de los cánceres sociales. En un número reciente,<sup>27</sup> *Proceso* tuvo como portada fotografías de los autodenominados “Matazetas”, con el titular: “LOS PARAMILITARES SÍ EXISTEN”. Un par de meses antes<sup>28</sup> aparece en la portada el escudo de los Caballeros Templarios, además de dedicar algunas páginas a describir su “filosofía” y actividades ilícitas en el estado de Michoacán.<sup>29</sup> *Proceso* ha utilizado espacio en sus páginas no solo para informar lo que hacen cárteles y grupos paramilitares: ha llevado sus reportajes al extremo de publicar fotografías de mantas escritas por narcotraficantes, logrando con ello que se difundan sus declaraciones.<sup>30</sup> Si el descuartizamiento de cadáveres es considerado como un *mensaje*, entonces también esta clase de *comunicados* ha sido difundida en el semanario.<sup>31</sup> Una vez más nos asaltan las preguntas sobre el sentido real de la libertad de expresión. Queda claro que la intención de *Proceso* no es exaltar delitos, sin embargo, la revista difunde hechos delictivos sin escatimar en detalles sangrientos. No se necesita ser psiquiatra para entender que existen serios proble-

---

27 No. 1822, 2 de octubre de 2011.

28 No. 1814, 7 de agosto de 2011.

29 “Los Caballeros Templarios atacan” de Jorge Carrasco Araizaga y Francisco Castellanos J., pp. 6-12.

30 Un ejemplo ilustrativo de ello es la colección de fotografías publicadas en *El México narco, segunda parte* (edición especial no. 25, julio de 2009). Cf. “La prensa narca”, 42-45.

31 Como ejemplos: ya citado anteriormente, *El México narco, segunda parte* que muestra en la portada la imagen de un hombre ahorcado y con la cabeza cubierta con una bolsa de plástico negro. Ese mismo número está profusamente ilustrado con más de una decena de fotografías de cadáveres descuartizados. En la portada del no. 1707 (19 de julio de 2009) aparecen los cadáveres apilados de policías federales ejecutados en Michoacán. La portada del no. 1765 (29 de agosto de 2010) se compone por la imagen de una veintena de cadáveres de inmigrantes asesinados en San Fernando Tamaulipas.

mas de salud mental entre los delincuentes. Entonces, ¿qué objeto tiene dar pormenores de una patología tan grave? ¿Dónde termina la información y en dónde empieza el morbo? En México sabemos que el salvajismo forma parte de nuestra cotidianidad. En el círculo de personas que conocemos hay por lo menos una que puede darnos testimonio de vivencias directas. Entonces, un periodismo tan ocupado de pormenores, ¿ayuda a concienciar a la población o afecta la salud mental de los ciudadanos ajenos al crimen? ¿Puede legislarse sobre esta materia sin censurar al extremo a los medios de comunicación? ¿Existen fronteras claras entre la información, la exageración y el amarillismo? Este es otro de los temas que debe ser tratado por especialistas, tanto juristas como periodistas bien dotados de elementos conceptuales para emprender una reflexión filosófica de fondo sobre la vocación de los medios en nuestro tiempo. Urge un diálogo entre periodismo, historia y filosofía.

Malos policías que secuestran, paramilitares, cárteles de narcotraficantes, bandas de oportunistas que aprovechan la situación caótica para extorsionar y secuestrar a ciudadanos de clase baja y media, políticos corruptos con sueldos estratosféricos, militares desertores de cuerpos de élite que se enrolan como sicarios de narcotraficantes, guerrilla, funcionarios del gobierno de Estados Unidos vendiendo armas de alto calibre a criminales mexicanos, delincuentes de cuello blanco que manejan las finanzas de los cárteles, jueces, agentes del Ministerio Público, policías y militares que son amenazados por cumplir con su deber... ¿Dónde queda la población? ¿Estamos ante hechos inéditos que nos invitan a replantear las ideas “insurgencia”, “seguridad nacional”, “crisis social”, “democracia”? Insisto, poco deben importarnos las ideas de Foucault o las medidas seguidas en Colombia cuando enfrentamos problemas tan nuestros. Los tres niveles de gobierno transfieren las culpas sobre la situación actual a otras instancias. Vemos que funcionarios de alto rango sufren los estragos del *crimen organizado* —una más de las expresiones ambiguas utilizadas en la actualidad—. ¿Se está *democratizando* el delito?

Así como cualquier mexicano puede votar y ser votado, ¿también cualquier mexicano puede delinquir y ser víctima del delito?<sup>32</sup> ¿O estamos ante una crisis total del Estado como lo conocemos en Occidente? La Secretaría de Hacienda ha tenido dificultades desde su creación en materia de recaudación tributaria; es bien sabido que en algunas zonas del país el pago de *cuota* a bandas criminales es un sistema bien establecido y quienes fijan las tarifas se distinguen por el grado de coordinación que tienen, tanto en la confección de “padrones” de víctimas como en la orquestación de los delincuentes que fungen como cobradores y administradores. Una realidad que podría enloquecer a cualquiera. ¿Sigue siendo vigente la filosofía política orientada por pactos sociales y por una concepción de Estado, si no robusto, al menos lo suficientemente poderoso para garantizar la seguridad de la población? ¿Las condiciones que vivimos son algo transitorio o estamos ante la ruptura con aquello que tradicionalmente entendíamos por Estado?

Ciudad Juárez, por lo que se desprende de lo publicado en *Proceso*, está agotado y ya no puede más. Hace tiempo que se profetiza el fin, pero, ¿el fin de qué? ¿Más ingobernabilidad? ¿Estallidos sociales? ¿La entrada de tropas norteamericanas? En las páginas del semanario se encuentran sentencias contundentes, que, cabe subrayar, no se aplican solamente a Ciudad Juárez; también se expresa en términos similares la situación de Michoacán, Nuevo León, la administración de Felipe Calderón y la soberanía nacional; no obstante, Juárez es uno de los temas más recurrentes de *Proceso*. Como muestra, los siguientes ejemplos:

---

32 El artículo “La SEDENA sabe dónde está mi hermano” recoge las declaraciones de la exprocuradora Patricia González Rodríguez referentes al secuestro de su hermano. Sus palabras dan material para reflexionar sobre las condiciones del país: “Patricia González también asegura que la Secretaría de la Defensa Nacional posee información sobre la célula del cártel de Sinaloa que presuntamente plagió a su hermano. Ella insiste que la Unidad de Inteligencia Táctica Operativa, creada dentro del Operativo Conjunto Chihuahua, incluso realizó una investigación sobre este grupo”; “El secretario Guillermo Galván Galván, si quiere, me puede ayudar a encontrar a mi hermano”, p. 14.

Día y noche los grupos armados que trabajan para los cárteles antagónicos ajustan cuentas, se persiguen por las calles y son frecuentes los tiroteos con la policía y el Ejército, impotentes para contener tanta violencia. Se quemaron establecimientos ante el simple rumor de que *El Chapo* Guzmán pasó a cenar a algún restaurante.<sup>33</sup>

En los últimos tres años y medio –los más violentos en la ciudad desde la Revolución Mexicana– más de 50 litigantes han sido asesinados; la mitad de ellos eran penalistas. Los que pudieron se fueron a ejercer a Estados Unidos, otros al interior del país y muchos más de plano abandonaron la profesión por la delincuencia.<sup>34</sup>

Lunes 6 de junio, cuatro de la tarde. Suena uno de los celulares de Ricardo. Pasa algo en el centro. No hay tiempo para comer.

Ricardo rompe récord de velocidad. Ya estamos cerca del flamante Museo de la Revolución, en el mero corazón del centro, en la esquina de Abraham González y Francisco Villa. Ricardo y Marco se echan a correr y dan vueltas alrededor de los cimientos de concreto de un edificio del que es imposible decir si está en vías de destrucción o de construcción.

Los policías aún no acordonan la zona. Siempre corriendo Ricardo y Marco se acercan al sótano. Se paran en seco. Agarran sus cámaras al mismo tiempo y toman a toda velocidad fotos de un inmenso tambo de pintura Comex. No entiendo su interés por ese bote de basura lleno de tablas de madera. Me acerco y ya no me puedo mover.

---

33 “Botín del narco”, p. 20.

34 “...Y de culpables”, p. 15.

Entre pedazos de madera se ven dos piernas femeninas. Tobillos delgados. Piel morenita. Plantas de los pies sucias. Uñas pintadas de negro. Son piernas de una joven.

Alrededor del tambo están tirados un par de zapatos negros ordinarios, muy usados, sin tacones, de talla pequeña y dos prendas de algodón: una azul y otra rosa. Una jovencita botada de cabeza en un tambo de basura.

No cabe esa imagen en mi mente. Rehúso imaginar lo que pasó. Pero no puedo evitar una duda. Una de las tablas está cubierta con una toalla. ¿Está impregnada de gasolina? ¿Los asesinos quisieron quemar el bote?

Marco repite: “Es surrealista. Es surrealista”. Se ve descompuesto. Ricardo no dice nada. Me echo para atrás. Me topo con un policía que mira el tambo. Le pregunto cómo hace para soportar todo esto. Me contesta: “No sé, señora; la verdad no sé”. Se ve turbado. *Le pregunto si hay psicólogos en la policía para desabogar tantos horrores. Sonríe. “¿Usted no es de aquí, verdad?”, contesta. Esboza una extraña mueca: “Cada cual se las arregla como puede”. “¿Toma pastillas?”, insisto. “Cerveza solamente. Tengo pesadillas. Muchas pesadillas”.*<sup>35</sup>

Resulta evidente que el gobierno del presidente Felipe Calderón ha proscrito la palabra “narcoterrorismo” en el lenguaje de sus funcionarios... Pero una vez más la realidad lo confronta: el coche-bomba que explotó en Ciudad Juárez (más los granadazos en Morelia en 2008 y en Nuevo Laredo este año) revela que los cárteles de la droga están empeñados en desarrollar esa táctica para minar el Estado mexicano y aterrorizar a la población.<sup>36</sup>

---

35 “Andamos con la muerte encima”, pp. 67-68. El subrayado es mío.

36 “Objetivo: aterrorizar”, p. 6. A propósito de la adopción de medidas extranjeras para problemas mexicanos, cabe destacar que este trabajo transcribe una

[A propósito de los resultados de las elecciones para gobernador de 2010, Patricia Dávila cuestiona:] “En un estado en que ni el ejército ha podido minar el control de los cárteles del narcotráfico, ¿puede decirse que los triunfadores de las recientes elecciones ejercerán plenamente el poder?”<sup>37</sup>

Juárez es *la ciudad más letal del mundo*, con 191 asesinatos por cada 100 mil habitantes, según cálculos del Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y la Justicia Penal.

En esta ciudad de 1.3 millones de habitantes, desde 2008 la muerte forma parte de la vida: *los niños graban las ejecuciones en sus celulares, los vendedores de refrescos y burritos hacen su agosto en las escenas del crimen siempre concurridas por curiosos y algunas mamás han tenido que explicar a sus hijos que a su abuelita no la ejecutó nadie, que falleció de muerte natural.*<sup>38</sup>

García Luna no fue el primer funcionario regañado en Juárez. Una semana antes, la actriz y activista Perla de la Rosa, encaró al secretario de Gobernación, Fernando Gómez Mont, cuando llegó a la ciudad en representación del presidente, dos días después de la matanza de los 15 estudiantes. De la Rosa expuso: “Usted no viene aquí a regañarnos, viene en calidad de regañado”.

.....  
entrevista con el general Barry MacCaffrey, ex funcionario norteamericano encargado de combatir el narcotráfico y veterano de la guerra de Iraq de 1991. En ella MacCaffrey prescribe: “México debería contar con una policía nacional (militarizada, como la de Colombia) y eliminar los órganos policíacos estatales y municipales”, pp. 8-9.

37 “A gobernar con miedo”, p. 28.

38 “Guerra contra el luto”, p. 10. El subrayado es mío. En el trabajo de muchos periodistas el uso del sarcasmo y el humor negro engalana sus investigaciones. La denuncia adquiere un sabor ácido que carcome las entrañas de un sistema político autor de excesos. Sin embargo, en el caso citado, ¿es necesario ese lenguaje? Se está hablando de la población que sufre las consecuencias de la violencia y no de políticos irresponsables.

Luego vendría el regaño de la señora Luz María Dávila, mamá de dos de los jóvenes ejecutados, al presidente de la República, a quien el jueves 11 le dijo que no era bienvenido en Juárez. Su reclamo fue transmitido en vivo por televisión. En esa misma conferencia los juarenses increparon al procurador general de la República, Arturo Chávez Chávez, por haber dejado cinco meses vacante la delegación estatal de su dependencia.

Una vez que escuchó el malestar de una sociedad que lo percibe como el presidente que empeoró la crisis de seguridad —desde el arribo de 10 mil policías y soldados para combatir a los cárteles de la droga, la ciudad pasó de 300 asesinatos al año a 2 mil 700—, Calderón instruyó a sus secretarios para que se reunieran con los ciudadanos, organizados por mesas de trabajo, y escucharan sus propuestas.

Pero, en la Mesa de Seguridad, García Luna dejó mala impresión: “No han agarrado a ningún lavador de dinero”, le dijo el doctor Arturo Valenzuela, en representación de su gremio; “los policías de inteligencia ni se ven ni se sienten; aunque las familias de los muertos señalen a los culpables, las autoridades no hacen caso; *nos entregó una propuesta de más de lo mismo*”, soltó Miguel Galindo, presidente de la Central de Abastos.<sup>39</sup>

---

39 “¡Juárez no resiste más!”, pp. 16-17. El subrayado es mío. A propósito de las reflexiones confeccionadas a la medida de una sociedad específica, cabe la pregunta: ¿revelar los problemas sociales en los medios de comunicación tiene un impacto efectivo en el mejoramiento de políticas públicas? La valiente juarense que confrontó a Felipe Calderón, ¿estableció una pauta de cambio? ¿No se han estado *visibilizando* víctimas desde mucho tiempo antes de que el movimiento de Javier Sicilia tomara la iniciativa? Los reclamos de la sociedad organizada, ¿han obtenido resultados tangibles en estos años? No pretendo minimizar los esfuerzos encomiables de activistas y manifestantes pero, en las condiciones que vivimos, vemos que la estrategia ciudadana no rinde los frutos esperados. La insurgencia que conduce a la guerra civil tampoco es la respuesta, la historia nos ha dado duras lecciones en ese sentido. Es imperativo gestar cambios inmediatos porque la situación lo exige. Este es el punto donde la política debe atender su vocación social.

“Ya nadie sale a la calle, en cualquier momento te pueden agarrar y te llevan a ‘trabajar’ o te hacen cualquier cosa. Eso pasa porque ven que somos mujeres, porque a cualquier muchacha que les gusta se la llevan, y a veces amanecen muertas o regresan traumadas”, explica la adolescente entrevistada en su salón de clase.<sup>40</sup>

La guerra entre los cárteles por el control de la plaza ha convertido a esta ciudad en un campo de exterminio: en lo que va del año se han registrado mil 600 ejecuciones, y en menos de dos semanas 28 personas fueron ejecutadas en centros de rehabilitación para adictos.<sup>41</sup>

EN EL NORTE DE MÉXICO,  
LA NECESIDAD INAPLAZABLE:  
MENOS HISTORIA DE LA FILOSOFÍA  
Y MÁS REFLEXIÓN FILOSÓFICA REAL

La reflexión sobre los alcances de los medios de comunicación fue el hilo conductor que guio nuestro trabajo, sin embargo, surgen otros tantos temas que están estrechamente emparentados con la revisión de la libertad de expresión. ¿Qué es el Estado? ¿Qué es el mexicano? ¿Cómo debe entenderse la idea de “salud mental” en nuestro tiempo? ¿Qué interpretación le damos a la historia mexicana como totalidad? Un simple encabezado, el fragmento de un artículo periodístico o la fotografía de un cadáver plasman algo de lo que hemos construido en México. La filosofía busca comprender ámbitos, no *descuartiza* ni divide hasta la saciedad. Con esa mentalidad es como se debe tratar la situación del Chihuahua de 2015. No puede pensarse en el *deber ser* sin antes cavar en las profundi-

---

40 “Botín de guerra”, p. 8.

41 “El exterminio”, p. 13.

dades de nuestra realidad y entender lo que *es*. Así como se explora con pasión en los textos y manifestaciones culturales para dilucidar el concepto de “justicia” enarbolado por las democracias europeas de la primera mitad del siglo XX, hagamos lo mismo con lo nuestro. Algunos santones de la academia, ¿juzgan poco importante lo sucedido en nuestro país para “perder el tiempo” investigándolo? ¿Consideran poco digno hacer filosofía mexicana? Es ridículo que todavía se discuta si se produce filosofía en nuestro país. Los pontífices de gabinete, ¿tienen miedo a descubrir nuestro rostro, enterándose de que no somos tan buenos como nos gustaría?

En el caso particular de Ciudad Juárez, hablar de propuestas filosóficas de cambio puede resultar o pretencioso o ingenuo. La filosofía no producirá la tan anhelada transición a condiciones de seguridad y tranquilidad. No nos queda más que pensar para enterarnos de lo que pasa. Los cambios radicales se dan a niveles muy altos y siguiendo una lógica ajena a nosotros, simples mortales, ciudadanos del montón. Javier Sicilia, hombre de buenas intenciones, suele incluir dos elementos en sus mensajes. El primero, conmina a no tener miedo, dado que el miedo paraliza; el segundo, pregunta: ¿tú que has hecho y qué haces ahora para cambiar las cosas? Comprendo que reducir la gravedad del temor, aunque sea un mero recurso discursivo, brinda seguridad y aviva la participación ciudadana; con el respeto que me merece Sicilia, cuestiono: ¿Quién es él para extender una invitación de esa clase? La lamentable pérdida de su hijo no lo autoriza a siquiera opinar sobre víctimas momentáneamente “visibilizadas”. El pánico es resultado de un proceso largo de lucha; el miedo paralizante se adquiere después de saber que no hay nada por hacer. No solo es comprensible tener miedo, es racional y quizá hasta pueda ayudar a mantenerse vivo. Recordemos que la “democratización” del delito en México es el pan nuestro de cada día. ¿Qué estamos haciendo millones de mexicanos para mejorar la situación? Solo pregunto, ¿hay algo por hacer? Si aceptamos la tesis de que nos encontramos en medio de

una lucha, cabría averiguar contra quién luchamos. Es claro que no todas las autoridades están corrompidas, es evidente que muchos ciudadanos no quieren la ruina del país, es igualmente *visible* que hay gente de buen corazón... todo ello hace todavía más angustiante la identificación del “contra quién” se lucha. Entonces, ¿no hay nada por hacer? Quizá lo más conveniente en este momento es tener presente la historia mexicana y recordar que la insurgencia y los caudillos salvadores no conducen a nada bueno.

Invocar la necesidad del “cambio” —uno de tantos términos ambiguos del léxico demagógico mexicano— es una herramienta retórica utilizada por la clase política desde hace siglos. Romper con la inercia y despegar hacia el cambio, el dinamismo, la riqueza y el bienestar es una exhortación muy desgastada. Por desgracia, en México tenemos amnesia histórica. Recordemos los grandes ídolos del pretérito inmediato: “la administración de la abundancia”, “el primer satélite artificial mexicano”, “el Tratado de Libre Comercio”, “la expulsión del PRI de Los Pinos”, “el liderazgo como filosofía de vida”, “el IFE, organismo ejemplar de exportación”, “el juicio por genocidio a Luis Echeverría”, “leyes para revocar el mandato de malos gobernantes”... ¿Hacia dónde va México y de dónde viene? La violencia extrema que vivimos es una consecuencia lógica de siglos de historia.

¿Qué y cómo debe difundirse la información de la violencia en México? Es una pregunta difícil de contestar que, como ya se dijo arriba, debe ser respondida por especialistas. Solo plantear el problema exige un esfuerzo interdisciplinario significativo. Lo más sencillo sería brindar libertad absoluta a los medios,<sup>42</sup> o en el otro

---

42 Sobre los excesos de la televisión, Rico Bovio apunta: “La televisión, quinto poder, constituye un factor determinante de la civilización occidental a esta altura finalmente del siglo XX. Su capacidad de influencia resulta ilimitada y sus riesgos como vehículo promotor de nuevas pautas socio-culturales son inmensos, dado el casi nulo control que las instituciones educativas despliegan sobre ella, en tanto que los grandes intereses económicos tienen una injerencia decisiva en sus programaciones. Urge efectuar su cuestionamiento analizando los nuevos mitos que propone y los antiguos que revitaliza. La

extremo —una postura muy riesgosa—, entregar el control al Estado y confiarle la decisión. Preguntarnos sobre nuestra mayoría de edad como sociedad y la capacidad que tenemos para asimilar “maduramente” la información, además de ser una pregunta incómoda, tampoco conduce a buen puerto; el tema ha sido manipulado hasta el hartazgo por políticos, empresarios y medios de comunicación. Quizá el punto de partida sería: ¿Es sano para la sociedad mexicana estar “sobreinformada” de la violencia actual?

*En México, políticamente hablando, no se ha improvisado nada, pero nada, salvo la Independencia.*

José Fuentes Mares  
*La Revolución Mexicana.*  
*Memorias de un espectador.*

---

.....  
crítica del poder de la Imagen Televisiva deberá ejercerse desde los vetustos y olvidados dominios de la Palabra”. *La hora del desierto*, p. 37.



# UACJ

*Bajo la égida de Marte se imprimió el mes de junio de 2015, en el Centro Editorial de la UACJ, edificio R, campus ICB, Av. Hermanos Escobar y Av. Plutarco Elías Calles, Zona Pronaf, C.P. 32310 Ciudad Juárez, Chihuahua, México*

*Tiraje: 300 ejemplares*

