

La palabra
que vino del Norte...



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Ricardo Duarte Jáquez
Rector

David Ramírez Perea
Secretario General

Ramón Chavira
*Director General de Difusión Cultural
y Divulgación Científica*

Colección In Extenso
Serie Estudios de Literatura del Norte de México

Consejo Editorial

Dr. Evodio Escalante
(Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa)

Dr. Manuel Sol Tlachi
(Universidad Veracruzana)

Dr. Russell Cluff
(Brigham Young University)

Dr. Enrique Mijares Verdín
(Universidad Juárez del Estado de Durango)

Mtro. Hernán Lara Zavala
(Universidad Nacional Autónoma de México)

Mtro. Eduardo Antonio Parra
(Sistema Nacional de Creadores)

Mtro. Mauricio Carrera
(Sistema Nacional de Creadores)

Director de la colección *In extenso*

Luis Carlos Salazar Quintana

Luis Carlos Salazar Quintana
(coordinador)

La palabra
que vino del Norte...

Colección *In Extenso*
Serie Estudios de Literatura del Norte de México

1

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

La edición, diseño y producción editorial de este documento estuvo a cargo de la Dirección General de Difusión Cultural y Divulgación Científica, a través de la Subdirección de Publicaciones.

Coordinación editorial: Mayola Renova González

Diseño de cubierta y diagramación: Karla Marfa Rascón

Cuidado de la edición: Subdirección de Publicaciones

Primera edición, 2017

ISBN Volumen: 978-607-520-280-8

ISBN Obra completa: 978-607-7953-00-5

© D.R. Luis Carlos Salazar Quintana

© Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,

Av. Plutarco Elías Calles 1210, Col. Fovissste Chamizal, 32310,

Ciudad Juárez, Chihuahua, México.

Impreso en México/*Printed in Mexico*

elibros.uacj.mx

La palabra que vino del Norte... / Coord. Luis Carlos Salazar Quintana.- Primera edición --Ciudad Juárez, Chihuahua, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2017.

192 páginas; 22 centímetros.-- (Colección *In Extenso*. Serie Estudios de Literatura del Norte de México; 1).

Contenido: Introducción / Luis Carlos Salazar.-- Gloria Anzaldúa: rfo de voces sin olvido / Roberto Sánchez Benítez.-- El teatro social de Rascón Banda: escenas de la migración en los ilegales / Amalia Rodríguez Isais.-- Exilio, hispanofilia y desierto en las novelas de José Fuentes Mares / Beatriz Elena Guerrero Torres.-- Vasconcelos y Fuentes Mares. Las fronteras de América Latina (límites del mundo civilizado contemporáneo) / Jorge Ordóñez Burgos.-- Cartografía literaria de Ciudad Juárez: Manifiesto / Carlos-Urani Montiel, Antonio Rubio Reyes y Amalia Rodríguez Isais.-- Oralitura tarahumara contemporánea / Valerie Iraf Domínguez Rodarte.-- La estructura simbólico-imaginaria de Otilia Rauda, de Sergio Galindo / Luis Carlos Salazar Quintana.-- Entre el crítico y el poeta: la forma como principio estético en Jorge Cuesta / Jesús Manuel Gamboa Valles.-- Andarse por las ramas, de Elena Garro: la ascensión, al árbol y el vuelo / Blanca Patricia Segura Silva.-- Evocación de Alejandría en Fabio Morábito / Nabil Valles Dena.-- Literatura y sexualidad: El discurso social de la homosexualidad masculina en dos autores / Koldovike Yosune Ibarra Valenciana y Gustavo Herón Pérez Daniel.

Literatura mexicana - Siglo XX - Crítica e interpretación

1. Literatura mexicana - Norte de México - Crítica e interpretación

LC - PQ7155 P35 2017

Índice

Introducción 9

Latitud norte...

Gloria Anzaldúa: río de voces sin olvido
Roberto Sánchez Benítez 13

El teatro social de Rascón Banda: escenas de la migración en
Los ilegales
Amalia Rodríguez Isais 29

Exilio, hispanofilia y desierto en las novelas
de José Fuentes Mares
Beatriz Elena Guerrero Torres 47

Vasconcelos y Fuentes Mares. Las fronteras de América
Latina (límites del mundo civilizado contemporáneo)
Jorge Ordóñez Burgos 63

Cartografía literaria de Ciudad Juárez: manifiesto
Carlos-Urani Montiel, Antonio Rubio Reyes
y Amalia Rodríguez Isais 79

Oralitura tarahumara contemporánea
Valerie Iraí Domínguez Rodarte 99

Otras latitudes...

La estructura simbólico-imaginaria de *Otilia Rauda*,
de Sergio Galindo
Luis Carlos Salazar Quintana 117

Entre el crítico y el poeta: la forma como principio
estético en Jorge Cuesta
Jesús Manuel Gamboa Valles 129

<i>Andarse por las ramas</i> , de Elena Garro: la ascensión, al árbol y el vuelo <i>Blanca Patricia Segura Silva</i>	143
Evocación de Alejandría en Fabio Morábito <i>Nabil Valles Dena</i>	159
Literatura y sexualidad: el discurso social de la homosexualidad masculina en dos autores <i>Koldovike Yosune Ibarra Valenciana y Gustavo Herón Pérez Daniel</i>	173

Introducción

En esta primera entrega de la serie *Estudios de Literatura del Norte de México*, nuestro amigo lector encontrará un conjunto de ensayos críticos sobre los temas que caracterizan la producción artística de lo que en el periodo novohispano fuera llamado el *Septentrión*. Las condiciones del desierto y la sierra, el clima extremoso, la frontera con Estados Unidos, el paisaje en lontananza que supone las distantes llanuras del Norte, son los espacios referenciales desde donde surge el genio creativo y una mirada crítica que, en contrapunto, intercede e interfiere la noción de mexicanidad a cada paso. Ser del Norte, ser norteño, es hoy día apelación a un carácter, acaso a una personalidad que recibe las aspiraciones del nacionalismo mexicano, pero que al mismo tiempo encuentra en la convivencia comercial y social con el país vecino, un camino de ida y vuelta para desemejarlo a cada instante de la posibilidad de su propia definición y destino últimos. Ver las cosas desde el Norte, entonces, no es ya solo cuestión de latitud sino de circunstancia social e histórica.

La creación en el 2013 de la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, inscrita en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad de CONACyT, fue motivada por el deseo de desarrollar proyectos de investigación integral dirigidos, entre otros intereses, a la reconfiguración del panorama nacional de las letras a partir de las expresiones vivas y profundas del quehacer literario regional. Dicho fenómeno ha propiciado el estudio sistemático de autores, obras y géneros que hacen sentido a la historia, a la vida común y cotidiana de quienes habitan en el Norte, y a las diversas realidades que surgen dentro y transitando por este territorio.

Sin embargo, hablar del Norte no significa para el propósito de los textos que ahora presentamos un principio de ruptura o insularidad; antes al contrario, se pretende que la mirada norteña sea el detonante de un diálogo productivo así con la academia como con el lector de sentido común que abre este libro movido por el interés de un descubrimiento. Por esta razón, los trabajos que componen el presente volumen están organizados en dos secciones. En la primera, hay un conjunto de estudios que abordan aspectos literarios que aluden a la región, tales como la poesía chicana, la migración ilegal a Estados Unidos, la posición ideológica respecto de la identidad, la literatura *rarámuri*, así como el anuncio de un grupo de investigación que busca dar registro, análisis y seguimiento crítico a la producción literaria en Ciudad Juárez. En la segunda parte, denominada “Otras latitudes...”, se proponen diferentes ensayos sobre autores de otras partes del país que suponen una innovación respecto a las categorías tradicionales de la literatura mexicana. En particular, se estudia en este número la estética narrativa de Sergio Galindo, el valor de la forma en los sonetos de Jorge Cuesta, el pensamiento místico-oriental en el teatro de Elena Garro, así como el motivo de la ciudad en la poesía de Fabio Morábito, para terminar con un acercamiento al discurso de la homosexualidad en Enrique Serna y Roberto Bolaño. Como puede apreciarse, los textos que conforman este número dan cuenta de los temas de interés que están generando los grupos de investigación en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Para impulsar el sentido crítico de este proyecto, los estudios que presentamos fueron sometidos a una selección rigurosa; al mismo tiempo y con miras a formar nuevos investigadores, este libro pone a la vista también el análisis e interpretación de los trabajos más destacados de los estudiantes de la Maestría en Estudios Literarios de la UACJ.

Es de desear que este volumen promueva no solo la literatura del Norte de México, sino que ofrezca al lector horizontes críticos, reflexiones quizá y, por qué no, un buen motivo para explorar esta parte del territorio nacional cuyos asuntos permean, hoy más que nunca, varios de los intereses de la agenda pública de nuestro país.

Luis Carlos Salazar Quintana

Latitud norte...

Gloria Anzaldúa: río de voces sin olvido

Roberto Sánchez Benítez¹

La enunciación poética es especulativa ya que representa el aspecto de un nuevo mundo en el medio imaginario de la invención poética. Carácter que se extiende a la tradición, la cual es una y distinta a la vez, lo mismo y lo creado diferentemente. Lo que la obra poética evoca por medios lingüísticos es intuición, presencia, existencia; pero en cada individuo que recibe la palabra poética encuentra esta un cumplimiento intuitivo propio. Tomando en cuenta estas consideraciones, haremos referencia, brevemente, a la escritora chicana Gloria Anzaldúa, convertida en un símbolo de resistencia cultural importante en el *mainstream* norteamericano a partir de los años de 1970.

El poema como voz colectiva

Como se sabe, la poesía chicana se ha escrito fundamentalmente en el suroeste de los Estados Unidos, en los estados de

¹ Doctor en Filosofía por la UNAM; profesor-investigador de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Ha publicado los libros: *El drama de la inteligencia en Paul Valery* (1997); *La palabra auroral. Ensayo sobre María Zambrano* (1999); *Visiones de Nietzsche* (2000); *Maquiavelo y el mal* (ensayo, 2002); *Ensayos sobre Hermenéutica (Ética y literatura)* (2003); *Identidades narrativas en la literatura chicana* (Villarreal, Rivera, Méndez, Anaya, “Zeta” Acosta, Rodríguez, Anzaldúa y Castillo (2011); *La recuperación de lo trágico. Música y humanismo* (2012); *Memoria, imaginación y escritura. Rousseau y la invención de sí mismo* (2015), y ha colaborado en cuarenta libros colectivos.

California, Arizona, Colorado, Nuevo México y Texas. Casi todos los poetas que la escriben tienen un antecedente mexicano y su obra ha sido publicada básicamente en editoriales norteamericanas, moviéndose alternativamente entre el inglés y el español, y sus mezclas. Se puede decir que el matiz que ha adquirido esta poesía no es otro que el político. Aquí la voz poética no está muy distante de la voz anónima del reclamo, del grito que busca la afirmación de una identidad reformulada de manera incesante.

Es la voz de la calle, de la desesperanza, de la muerte, a la que se le pide que posponga sus ansias de acción para que tenga el tiempo de alcanzar cierta plenitud. Voz poética que no puede ser exclusiva del poeta, sino que forma parte de la comunidad a la que pertenece. El vínculo del poeta con su comunidad, en este caso, el barrio, el campo, es notable, como el que tenían los poetas rusos a fines del siglo XIX. Voz poética indiscernible del alma colectiva, del canto popular.

Gloria Anzaldúa reconocerá que solo cuando se dio el movimiento campesino de César Chávez, a mediados de los años sesenta, y de que se formó el partido de la Raza Unida y apareció el famoso poema *I am Joaquín* (1967) de Rodolfo “Corky” Gonzales, fue que los mexico-chicanos comenzaron a ser reconocidos, a tener voz y rostro; comenzaron a ser conscientes de la realidad en la que vivían a la vez que adquirían un nombre y lenguaje particulares. El movimiento de emancipación-liberación, y reconocimiento, estuvo acompañado del uso y elaboración de una lengua en especial. “Now that we had a name, some of the fragmented pieces began to fall together –who we were, what we were, how we had evolved”.²

En efecto, varios poemas chicanos fueron consignas de lucha, casi estandartes en las calles y el campo, durante el movimiento afirmativo chicano. En el citado poema, “Corky” Gonzales realiza una reivindicación de la identidad chicana a partir del diagnóstico de pérdida en la civilización moderna: “Yo soy Joaquín, / perdido en un mundo de confusión: / I am Joaquín, lost in a world of confusion, / caught up in the whirl of a gringo society, / confused by the rules, scorned by attitu-

² Gloria Anzaldúa, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. Aunt Lue Books, San Francisco, 2007, p. 85 (“Ahora que tenemos nombre, algunas de las piezas fragmentadas comienzan a caer juntas –quiénes fuimos, qué fuimos, cómo hemos evolucionado”).

des, / suppressed by manipulation, and destroyed by modern society".³

Uno a uno los símbolos del pasado de la tradición mexicana, héroes y antihéroes, se van sumando a la identidad en progreso de quien desea ir más allá de la "neurosis social americana", y para hacer frente a la necesidad de crearse un espíritu alternativo. Todo es en sí; la historia no ha hecho sino dotarnos de un contenido que solo necesita actualizarse reflexivamente.

La necesidad de la poesía queda establecida ante la impronta de crearse nuevamente sobre la base de una visión unitaria en el tiempo, una comprensión que no escatima nada, ni lo bueno ni lo malo, para que puedan seguir viviendo en su interior las tensiones que enmarcan la vida. La afirmación del espíritu chicano buscó remontar las condiciones limitantes del presente para trascender hacia un movimiento que recuperara todos los momentos de la historia a partir de un río de voces confundidas en el tiempo, siendo indistinguible el pasado del presente y de su proyección hacia el futuro.

Conciencia mestiza, Nepantla

En la tradición creada por el poema *I am Joaquín* podemos ubicar la producción literaria de Gloria Anzaldúa, quien habrá de vivir su ser, de manera peculiar, "entre dos mundos" o dos culturas que, como en el poema de Corky, habrán de contrastarse de manera permanente. Para referirse a dicha situación de "en medio", Anzaldúa recupera la palabra náhuatl "Nepantla", que indica precisamente "el vivir entre"⁴ y dado

³ "I am Joaquín" [En línea]: <http://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm> [Consulta: 27 de septiembre, 2013]. ("Soy Joaquín, perdido en un mundo de confusión, / atrapado en el torbellino de la sociedad gringa / confundido por las normas, despreciado por las actitudes, / suprimido por la manipulación, y destruido por la sociedad moderna").

⁴ O "tierra de en medio". Anzaldúa dirá que la palabra la vio por vez primera en un escrito de Rosario Castellanos (Ana Louise Keating (ed.), *Gloria Anzaldúa. Interviews/Entrevistas*. Routledge, New York, 2000, p. 268). De hecho, la escritora mexicana tiene un poemario intitulado *En la Tierra de en medio* (1972). San Miguel Nepantla es también la región en el Estado de México donde, en 1651, nació Sor Juana Inés de la Cruz. Así, doblemente simbólico el nombre. Otros poemas de Castellanos quizás

que “We are a synergy of two cultures with various degrees of Mexicanness or Angloness”.⁵ El asunto de este vivir en la “frontera” de dos mundos lo llegó a padecer tanto que sintió que no formaba parte de ninguno, que uno cancelaba al otro de forma que era nadie en cualquier lugar. Casi parafraseando la famosa sentencia de Descartes, llegará a decir que “*A veces no soy nada ni nadie. Pero hasta cuando no lo soy, lo soy*”.⁶ Solo cuando sienta que es algo más que nadie, cuando salga de la anulación, “emborronamiento” o invisibilidad producto de la negación social y cultural, sentirá que es mexicana: “Yo soy un puente tendido / del mundo gabacho al del mojado, / lo pasado me tirá ´tras / y lo presente pa´ ´delante, / Que la Virgen de Guadalupe me cuide / Ay ay ay, soy mexicana de este lado”.⁷

Esta nueva conciencia mestiza habrá de desarrollar una extraordinaria tolerancia hacia las contradicciones y ambigüedades de los mundos que la habitan, por decirlo a la manera de Walt Whitman. Poseer una personalidad plural para moverse en un mundo a su vez diverso. Ser capaz de convertir la ambigüedad en la superación de los pensamientos dualistas: “I see the mestiza as a geography of selves –of different bordering countries– who stands at the threshold of two or more worlds and negotiates the cracks between the worlds”.⁸ Parte de la formación de esta conciencia consistirá en deshacerse del pasado que ha sido opresor, de los “desencuentros” o el “embrutecimiento” de una historia inconsciente; reinterpretar la historia y, usando nuevos símbolos, dar forma a nuevos mitos. De-

hayán estado en la conciencia mestiza de Anzaldúa, como en “Muro de lamentaciones”, donde llega a decir que: “Lloro por esa patria que no he tenido nunca, / la patria que edifica la angustia en el desierto / cuando humean los granos de arena al mediodía. / [...]. Porque yo soy el éxodo. / [...]. Detrás de mí tan solo las memorias borradas. / Mis muertos ni trascienden de sus tumbas / y por primera vez estoy mirando el mundo. / Soy hija de mí misma. / De mi sueño nací. Mi sueño me sostiene”. *Vid.* Rosario Castellanos, “Muro de lamentaciones” [En línea]: http://www.suspoemas.com/poemas/muro-de-lamentaciones_43228 [Consulta: 14 de octubre, 2016].

⁵ *Borderlands...*, ed. cit., p. 85 (“Somos la sinergia de dos culturas con varios grados de mexicanidad y norteamericanidad”).

⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸ A. L. Keating (ed.), *Gloria Anzaldúa...*, ed. cit., p. 268.

construir y construir. Anzaldúa buscará convertirse en *nahual*, es decir, “able to transform herself into a tree, a coyote, into another person. She learns to transform the small ‘I’ into the total Self. *Se hace moldeadora de su alma, Según la concepción que tiene de sí misma, así será*”.⁹ Voz plural que no solo retoma la de la comunidad, y la historia, sino que se expande hasta abarcar la totalidad de los seres y la existencia, más allá incluso de sus formas reconocibles para devolver al sentido de lo humano una trascendencia universal. La crítica habla de una “hermenéutica Nueva Mestiza”, o bien de una “epistemología feminista del siglo XX, a la cual pertenecen los planteamientos de Anzaldúa”.¹⁰ Entre muchos otros, dicha hermenéutica tiene impactos en la forma en que se deberán estudiar los orígenes mexicanos de los chicanos, usando un nuevo género llamado “autohistoria”, donde la historia se presenta de manera no lineal sino en círculos “serpenteantes”, y en la que se recuperan iconos indígenas y tradiciones y rituales que reemplazan costumbres pos-cartesianas y católicas. A la vez, tal planteamiento ofrece una genealogía de los mestizos como gente “híbrida”, interpolando tanto sus identidades nativas americanas como las no occidentales.

Este vivir entre dos mundos es el que le permitirá a Anzaldúa formular una idea sobre la “nueva mestiza” como conciencia de la mujer chicana con raíces amerindias, españolas, negras; un hibridismo maleable que se la vive cruzando fronteras no deteniéndose en ninguna. Como lo indica en este peculiar poema, en donde andar “norteadá” tiene más de un sentido:

Because I, a mestiza,
 continually walk out of one culture
 and into another,
 because I am in all cultures at the same time,
 alma entre dos mundos, tres, cuatro,
 me zumba la cabeza con lo contradictorio.
 Estoy norteadá por todas las voces que me hablan
 simultáneamente.¹¹

⁹ *Borderlands...*, ed. cit., p. 105 (“capaz de transformarse a sí misma en un árbol, un coyote, en otra persona. Aprende a transformar el pequeño ‘yo’ en el Yo total”).

¹⁰ Sonia Saldívar, “Introduction to the Second Edition”, en *ibid*, p. 1.

¹¹ *Borderlands...*, ed. cit., p. 99 (“Ya que yo, una mestiza, continua-

Apoya el planteamiento de esta epistemología lo sostenido por Stuart Hall, para quien toda identidad se encuentra construida a través de la diferencia.¹² Solo que “las narrativas de desplazamiento”, como se las ha identificado a su vez, tienen condiciones ciertas de existencia: historias reales en el mundo contemporáneo, las cuales no son solamente del orden físico, como tampoco simples “viajes de conciencia”. Se trata de reconocer una realidad siempre negada: los ásperos fillos de la pobreza y el racismo, por ejemplo. Cada identidad se encuentra posicionada, situada en una cultura, un lenguaje, una historia. La constitución del “yo” se sigue de políticas que constituyen “unidades en la diferencia”; políticas de articulación donde las conexiones entre el individuo y el grupo deben ser articuladas, en el doble sentido de “expresadas en el discurso” y “unidas formando una articulación”. Tal es lo que ejemplifica el texto de Anzaldúa en la medida en que, en ella, toda identidad es construida a través de la diferencia y de la necesidad de nuevas políticas de la diferencia que acompañen el nuevo sentido sobre sí mismo. Entonces, se trata de romper los dualismos y situarse en el “in-between” que “allows contradictions to co-exist in the production of the new elements (*mestizaje*, or hybridity)”.¹³ Importante para este proyecto es la manera en que la “raza”¹⁴ trabaja en el completo “interdefining” and “interacting” entre los varios aspectos de su identidad.

mente transito de una cultura a otra, y porque estoy en todas las culturas al mismo tiempo”). Resulta imposible no ver en este poema la influencia directa del planteamiento vasconcelista de la “raza cósmica”, un libro que los chicanos leyeron con mayor provecho que el célebre capítulo de los pachucos de *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz. La *raza cósmica* (1925) del primero resulta ser una apología incomparable del mestizaje americano.

¹² Cfr. Yvonne Yarbro-Bejarano, “Gloria Anzaldúa’s Borderlands/La Frontera. Cultural studies, ‘difference’, and the non-unitary subject”, en Chon A. Noriega *et al.* (eds.), *The Chicano Studies Reader, an anthology of Aztlán, 1970-2000*. Chicano Studies Research Center, Los Angeles, 2006, p. 84.

¹³ A. L. Keating (ed.), *Gloria Anzaldúa...*, ed. cit., p. 84.

¹⁴ Con mucho, tal noción es retomada por los intelectuales y artistas del movimiento afirmativo chicano del famoso libro de José Vasconcelos, *La raza cósmica* (1925). La idea de la “quinta raza”, o de bronce, producto de la unión universal de todas las existentes, habrá de estar en consonancia con el mito prehispánico de las edades del mundo sobre la

Anzaldúa sostendrá que la identidad étnica habrá de estar en función de la lingüística. Tuvo una clara conciencia de que “I am my language”;¹⁵ soy lo que digo o hablo. Uno de sus planteamientos fuertes será en el sentido de que hasta que uno no se sienta orgulloso de su lengua y expresión, lo estará de sí mismo. La autenticidad de sí mismo habrá de estar en función de la aceptación de los distintos modos del uso del español y del inglés. Un aspecto clave de la formación de esta identidad tendrá que ver entonces con la forma en que uno sea nombrado o referido. Proceso que nos recrea o inventa. La identidad no es tan solo “what happens to me in my present lifetime but also involves my family history, my racial history, my collective history...”.¹⁶ Por ello, la identidad es algo parecido a una obra de arte: se combina, se toman las influencias, se relacionan, se componen los mundos que habitamos; es una ficción autocreadora, algo “relacional” que ocurre con los demás. Más que sostener que las escritoras chicanas andan en búsqueda de una identidad, como si no la tuvieran, lo que en realidad sucede es que se encuentran en un proceso de recomposición o refiguración; arreglar las facetas que corresponden a esa identidad, como son la clase, el género o la raza: “You compose it from what’s out there, what the culture gives you and what you resist in the culture”.¹⁷

existencia de la edad que vivimos, la del “quinto sol” (Nahui- Ollin), sol de movimiento, título que, a su vez, llevará la más famosa editorial y premio de literatura chicana en los años de 1960. La idea de un último sol proporcionó al pueblo náhuatl la posibilidad de aliarse al astro solar con el fin de evitar su decaimiento, según señala Alfonso Caso en *El Pueblo del sol* (1953). Dicho pueblo entendió su misión como uno que es elegido para estar al lado del sol en la lucha cósmica, es decir, al lado del bien, y que podría proporcionar a toda la humanidad los beneficios del triunfo lumínico sobre los poderes tenebrosos de la noche. La editorial Quinto Sol publicó *El Grito: A Journal of Contemporary Mexican-American Thought* (1967), la revista académica literaria que es considerada la primera en este género en Estados Unidos, de la misma manera que el Premio de dicha editorial está considerado como el primero que es convocado a nivel nacional en el mismo país.

¹⁵ (“Soy mi lenguaje”).

¹⁶ A. L. Keating (ed.), *Gloria Anzaldúa...*, ed. cit., p. 240 (“lo que me ocurre en el tiempo presente, sino que involucra mi historia familiar, racial y colectiva”).

¹⁷ En el caso particular de nuestra autora, la identidad también habrá de estar ligada a las enfermedades de su cuerpo, las cuales, a temprana

Anzaldúa habrá de escribir de forma bilingüe, de intercambiar códigos sin tener que traducir y adaptar una audiencia en inglés a ella. Será en el “estado de la Coatlicue” (la oscuridad, la cueva), o Nepantla, como hemos señalado, el lugar del renacimiento de la identidad de la nueva mestiza que Anzaldúa propondrá. Ahí donde se pueden realizar los cambios de mundos, culturas, clases, preferencias sexuales. Con el paradigma de “Nepantla”, la autora trató de teorizar “unarticulated dimensions of the experience of mestizas living in between overlapping and layered spaces of different cultures and social and geographic locations, of events and realities –psychological, sociological, political, spiritual, historical, creative, imagined”.¹⁸ Pero además, es el artista quien es el mediador entre las varias comunidades del mundo “normal” y los “otros” mundos que se encuentran en Nepantla.

En la reapropiación que Anzaldúa realiza de la Coatlicue, por ejemplo, se tiende a una fusión no dualista de los contrarios: destrucción y creación, hombre y mujer, luz y oscuridad. Se trata de la reinención de un mito textualmente definido como “a change in the way we perceive reality, the way we see ourselves, and the way we behave”.¹⁹ Esta reapropiación tiene sentido también con relación a la reivindicación del cuerpo femenino, el cual ha sido negado de muchas maneras, en el discurso y la realidad, a ambos lados de la frontera. La Coatlicue representa entonces la reivindicación de la diversidad identitaria, además de que con ello la autora llama la atención sobre el “desmembramiento psicótico” al que está ligado el racismo imperialista

edad, habrán de revelarles una perspectiva de la realidad diferente de la gente “normal”. Es la enfermedad, el dolor, la debilidad o fragilidad las que le abrirán las dimensiones de la fantasía, lo imaginario y lo espiritual, pero también a la resistencia y a la lucha cultural y de género. El cuerpo como punto de vista sobre la realidad, algo que ya Rousseau, Nietzsche o Kafka habrían planteado (“la arreglas a partir de lo que está fuera, de lo que la cultura te da y de lo que resistes en la cultura”).

¹⁸ A. L. Keating (ed.), *Gloria Anzaldúa...*, ed. cit., p. 269 (“dimensiones inarticuladas de la experiencia de las mestizas viviendo entre espacios superpuestos y arrinconados de diferentes culturas y regiones sociales y geográficas, de eventos y realidades –psicológicas, sociológicas, políticas, espirituales, históricas, creativas, imaginadas”).

¹⁹ G. Anzaldúa *apud* Yvonne Yarbro-Bejarano, *op. cit.*, p. 87 (“un cambio en la manera en que percibimos la realidad, la manera en que nos vemos a nosotros mismos, y la forma en que nos comportamos”).

y las prácticas sexistas. La Coatlicue es usada para metaforizar lo que significa vivir en la frontera y atravesarla, precisamente eliminarla donde se encuentra, así como para mantener una resistencia cultural a lo largo de la historia: “My Chicana identity is grounded in the Indian woman’s history of resistance”.²⁰ Ser de frontera significa vivir sin ella, haberla superado.

Tal es lo que habrá de ocurrir en el proceso creativo de la escritura donde se destruye lo que se ha sido y se ponen en orden las experiencias. Una lucha ligada a la confección del alma: “You have to destroy, tear down, in order to put together and rebuild. That’s why writing has saved our lives, because it makes sense out of this chaos”.²¹ Al final, la escritura habrá de encarnar mitos: “I write the myths in me, the myths I am, the myths I want to become [...]. Con imágenes como mi cuerpo, cruzo los abismos que tengo por dentro. *Con palabras me hago piedra, pájaro, puente de serpientes arrastrando a ras del suelo todo lo que soy, todo lo que algún día seré*”.²²

Deslenguadas

Habitar la frontera tendrá, entonces, el sentido de formular una conciencia diferente que pasa por el lenguaje como una forma de ser estructurada. Ser de frontera que solo sabría ser de lenguaje para resistir ante el desierto y la nada del poder del silencio, el olvido, la prohibición y la exclusión. Una nueva identidad mestiza que debe acostumbrarse a vivir en el espacio liminar de las fronteras físicas, culturales, psicológicas, de género ya que, en efecto, la frontera es un “state of mind”. El lenguaje fue para esta escritora chicana, a la que la Universidad de Texas en San Antonio dedica cada año un congreso,²³

²⁰ G. Anzaldúa, *Borderlands...*, ed. cit., p. 43, (“Mi identidad Chicana está fundada en la historia de resistencia de la mujer indígena”).

²¹ *Ibid.*, p. 226 (“Tienes que destruir, tirar, para poner junto todo otra vez y reconstruir. Esta es la razón por la cual la escritura ha salvado nuestras vidas, dado que crea sentido a partir de este caos”).

²² *Ibid.*, p. 93, itálicas en el original (“Escribo los mitos que están en mí, los mitos que soy, los mitos en que quiero convertirme”).

²³ Resulta interesante ver cómo los planteamientos de la escritora chicana se han convertido en auténticos programas de resiliencia psicológica, “sanación” espiritual, pedagógica, así como en planteamientos de propuestas sugerentes para la investigación tales como “epistemologías de

efectivamente su mejor arma de combate, denuncia, resistencia y formulación de una conciencia alternativa. “*Deslenguadas. Somos los del español deficiente*. We are your linguist nightmare, your linguistic aberration, your linguistics *mestizaje*, the subject of your *burla*. Because we speak with tongues of fire we are culturally crucified. Racially, culturally and linguistically *somos huérfanos* –we speak an orphan tongue”.²⁴ Es en este ámbito que la escritora tuvo que enfrentar un sinnúmero de recriminaciones, tanto por el uso libre de los dos idiomas de su interés, el español y el inglés, como por su condición de lesbiana y feminista. Le llegaron a decir “pocha”,²⁵ traidora cultural, ya que cuando hablaba inglés le decían que estaba hablando el lenguaje del opresor y que con ello arruinaba el español, de acuerdo con intelectuales puristas.²⁶ De ahí que su poesía haya sido igualmente desvalorizada, dado que está escrita en español chicano, bastardo, pobre que, sin embargo, será el que hablen las clases sociales trabajadoras.

la violencia”, terapias yogísticas, “existencia decolonizada”, “desmantelamiento de fronteras epistémicas”, “retórica orientada hacia el chamanismo”, donde se le vincula a otra extraordinaria escritora como lo fue Clarice Lispector; “teorías decolonizadoras de interconexión radical”, “estéticas autorreferenciadoras”, Puede verse el programa del congreso de 2016 en el sitio http://education.utsa.edu/womens-studies/el_mundo_zurdo_conference_2016/ [Consulta: 13 de octubre, 2016].

²⁴ G. Anzaldúa, *Borderlands...*, ed. cit., p. 80 (“Somos tu pesadilla lingüística, tu aberración lingüística, tu *mestizaje* lingüístico, el motivo de tu *burla*. Dado que hablamos con lenguas de fuego somos crucificadas culturalmente. Racial, cultural y lingüísticamente *somos huérfanos*, --hablamos una lengua huérfana”).

²⁵ Mote popularizado, entre otros, por el ya citado José Vasconcelos.

²⁶ Ana Castillo, otra importante escritora chicana, defenderá la idea de que el bilingüismo es un acierto y no un estigma para denunciar a quienes ya no hablan propiamente español y han sido educados hablando inglés, ya que todo lenguaje no es solo un medio poderoso de comunicación, sino que conlleva una visión del mundo. En lugar de ser una falta es más bien una cualidad positiva, el privilegio de poder hablar “entre dos lenguas”, dos culturas, en la frontera que las une, aun y cuando las separe. A Castillo se debe la traducción al español (1988) de la primera gran obra colectiva de escritoras chicanas *This Bridge Called my Back: Writing by Radical Women of Color* (1981), la cual fue coordinada por Anzaldúa y Cherrie Moraga. En esta obra se encuentra ya el desarrollo de nociones como “subjetividad múltiple”, en un contexto de resistencia política.

Para Anzaldúa, ese español habrá de ser otro ejemplo de riqueza lingüística, dado que es una lengua de frontera que se desarrolla de manera natural, viviente: “Change, *evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción* have created variants of Chicano Spanish, *un nuevo lenguaje. Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir*”.²⁷ Estamos ante un lenguaje creado por quienes viven en un país donde el español no es el idioma dominante, para los que viven en un país donde el inglés es el idioma dominante pero no son “Anglos”, y para quienes no pueden identificarse ni con el español estándar ni con el inglés formal. Es a este “español Chicano” al que vinculan su identidad y con el cual habrán de vivir su realidad y valores en comunidad. Se trata de una lengua que usa términos de ambos idiomas, que es un *patois*, una lengua bifurcada, una variación de dos lenguas. No en vano, dentro de los símbolos míticos que habrá de reivindicar Anzaldúa, se encuentra la Malinche, la sabia traductora de lenguas (“lengua”, la llamó Hernán Cortés en sus *Cartas de Relación*) que era capaz de comunicar dos mundos entre sí.

Este español “deficiente”, para algunos, incompleto o bárbaro, para otros, es una necesidad: “We needed a language with which we could communicate with ourselves, a secret language”.²⁸ Una lengua que sea un hogar más real que la casa que se ocupa. Así, el chicano acabará teniendo una experiencia muy rica en varias lenguas al hablar: i) el inglés estándar; ii) el inglés que habla la clase trabajadora y las clases “bajas”, algo como el *slang* propiamente dicho; iii) el español estándar; iv) el español mexicano estándar; v) el dialecto español norteño; vi) el español chicano (cuyas variaciones encontramos en Texas, Nuevo México, Arizona, California, el llamado Tex-Mex;²⁹ el *pachuco*, el hablado por los *pochos*.³⁰

²⁷ G. Anzaldúa, *Borderlands...*, ed. cit., p. 77, itálicas en el original (“El cambio [...] ha creado variantes del español chicano”).

²⁸ *Ibid.*, p. 77 (“Necesitábamos un lenguaje con el cual nos pudiéramos comunicar con nosotros mismos, un lenguaje secreto”).

²⁹ Que será el conocido *Spanglish* con el cual se quiere reducir todas las posibles modalidades de usos de las dos lenguas, y en el cual Anzaldúa se encontraba más naturalmente. Una práctica de *switch-coding* que le será familiar y en la que habrá de usar términos de ambos lenguajes en una misma frase o palabras.

³⁰ Este es el caso de quien distorsiona y reconstruye el español influen-

Un modismo para cada circunstancia, realidad o necesidad: entre la familia, el trabajo, en las escuelas, los barrios –esa denominación nostálgica que indicaba una comunidad en los años de 1970 y en la cual habitaban migrantes o mexicano-americanos–, en las colonias, con los *braceros*, con las abuelas que mantenían la tradición oral en casa, con las chicanas/os. Imposible permanecer en una sola modalidad del par español-inglés. Estas habrán de ser formas de resistencia anticolonizadora de la cultura dominante. Anzaldúa quiso que el chicano hablara “español-chicano”.³¹

Por ejemplo, del pachuco³² Anzaldúa señaló que es un lenguaje de rebeldía, en contra tanto del español como del inglés estándar. Una lengua exclusiva, secreta, de difícil comprensión para quien no tiene una referencia de la cultura mexicana o no vive en los barrios. Palabras como “ruca” (vieja),

ciado por el inglés. Gloria utiliza el estudio de R. C. Ortega, *Dialectología del barrio* para esta caracterización. El término tiene, de cualquier manera, una connotación despectiva, ya que designa a quien ha traicionado la patria al abandonarla en el proceso de la migración. El término podría ser una variante de “mocho”, el que habla cortado, al que le faltan algunas palabras en su decir. El Diccionario de la Lengua Española únicamente indica que “Pocho” es quien “adopta costumbres o modales de los estadounidenses”. Real Academia Española [En línea]: http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=poch [Consulta: 15 de octubre, 2016].

³¹ Para Ilan Stavans, este “mestizaje verbal” es el resultado de un pueblo en movimiento; otra forma de señalar una identidad que no para de formularse y que asimila para sí todos los elementos de un contexto dominante; es, finalmente, una forma de resistencia y de devolverle al dominante su propio lenguaje aunque transformado, adaptado, mezclado, enriquecido, si pudiera decirse, como en el caso histórico del barroco de las Américas. Cfr. *Spanglish. The Making of a New American Language*. HarperCollins Publishers, New York, 2003.

³² Quizá quien haya registrado mejor la *slang* “pachuco” o de los *zoot suiters* de las décadas de los cuarenta y cincuenta, haya sido el escritor chicano Miguel Méndez, quien ha considerado que el fenómeno del pachuquismo representó la “primera rebelión del mexicanoamericano”: “Orale, carnal. Simón, ése, semos chicanos, camarada. ¿El chante? Acá cantoneamos pa este laredo, ve usté sabe, guy, los gabas le apañaron esta land a la raza; al recle por ahf andan estos batos quesque camellando en los files y en donde querétaros, chavalo, que está durasna la movida. ¿Escuela? ¡Chale, carnal! Simón, a la war te llevan, ése, y te dan en la jeta de volada”. Vid. Miguel Méndez, *Peregrinos de Aztlán*. Bilingual Press, Tempe, 1991, p. 58.

“vato” (joven), “chale” (expresión de admiración), “simón” (sí), “churo” (*sure*), “periquear” (hablar), “qué gacho” (qué malo), “ponte águila” (ponte listo) o “pelona” (muerte), habrán de figurar en este modismo. Entre las varias peculiaridades lingüísticas del español que hablan los chicanos, y que Gloria observa, se encuentra la presencia de arcaísmos. Tal sería el caso de “semos” (somos), “truje” (traje), “haiga” (haya), “ansina” (así) o “naiden” (nadie), que de cualquier manera se siguen usando en las zonas rurales mexicanas, algunas de las cuales incluso encontramos en el *Quijote* de Cervantes. Otros cambios detectados por Anzaldúa son el de la “ll” por la “y”, o la supresión: “ea” por “ella” (lo cual es común encontrar en los migrantes que regresan a México), “botea” por “botella”, o la supresión de la sílaba inicial como en “star” por “estar”, “hora” por “ahora”, o la final: “pa” por “para”. Habrá, sin duda, los cambios más conocidos que tienen que ver con la españolización de las palabras en inglés: “bola” por “ball”, “carpeta” por “carpet”, “machina” por “machine”, o agregando un sonido español al inicio o al final de las palabras en inglés: “cookiar” en lugar de “cook”, “watchar” por “watch” o “parkiar” por “park”.

El interlingüismo es algo más que una síntesis expresiva del español e inglés. Aquí los códigos no se separan sino que se fusionan. Lenguajes literarios híbridos donde se intenta ir más allá de lo que cada componente es por su cuenta. No solo se trata de la lengua que habrá de defender la identidad de género o raza del chicano, sino que la reivindicación del bilingüismo se convertirá en un asunto de carácter político. Estos escritores, al ser portadores de dos lenguas, habrán de contribuir a la elaboración de una nueva conciencia en la que se recupera el legado cultural ancestral como forma de pervivir en el tiempo, trascendiendo las limitaciones geopolíticas. Su habla habrá de contribuir a definir el “entre mundos” en el cual desarrollarán su personalidad y obra literaria.

Anzaldúa hablará un “español chicano”, hibridismo lingüístico, heteroglosia intensa y mutante. Lengua que ya no es española o inglesa, sino de encuentros; única para comunicar la experiencia de frontera y en la que el chicano establece un vínculo profundo con su comunidad; lengua que crea comunidad. Nuestra autora chicana será una de las primeras en hablar a profundidad sobre el estado de conciencia fronterizo. La

suya representará la condición de las mujeres atrapadas entre varios mundos, una tierra de nadie, encrucijada que su obra comenzará a habitar creando un nuevo “yo”; una nueva conciencia mestiza, que vivirá “alienada” tanto en su mundo de origen como en el dominante en el que vive; “mujer de color” atrapada por el espacio intersticial de mundos contrastantes.

Conclusión

El fenómeno del lenguaje en la franja fronteriza del norte de México y el sur de Estados Unidos de América no puede considerarse como un mero cambio de estructuras gramaticales, sino que muestra una integración de sistemas culturales y sociales, los cuales se hacen presentes no solo en la parte oral del habla sino que es, a su vez, absorbido por los registros escritos, siendo la literatura una fuente fructífera que muestra el proceso de contacto y choque de estas dos naciones, lo que da lugar al fenómeno de la lengua chicana. El habla, que es la forma como un hablante hace uso del lenguaje, no puede ser estudiada únicamente por la manera como hace uso de las operaciones sintagmáticas o gramaticales, sino que su efecto involucra asimismo un intercambio social de forma que rigen variantes lingüísticas de una cultura a otra, en este caso la franja fronteriza México/USA.

La lengua, en la creación literaria, se convierte en expresión de la comunidad chicana, la cual trata de formular valores, ideales políticos, filosóficos, históricos, étnicos, entre otros, que constituyen la cultura y visión de mundo de este grupo social. Los escritores que forman parte de esta comunidad tienen la posibilidad de contar con un repertorio lingüístico y verbal amplio, así como la capacidad de alternar y reconstruir de forma creativa el uso que deseen hacer entre el inglés y el español, y fusionarlos. La alternancia que elige el escritor de literatura chicana de un idioma a otro deja entrever la variación de una cultura a otra, y a consecuencia de este acto es posible vislumbrar la unión de dos visiones del mundo para crear una única que explique una realidad específica de una comunidad que no es ni de México ni de Estados Unidos, sino resultado de su unión.³³

³³ Una nota de Octavio Paz se vuelve ejemplar en este sentido, refi-

El lenguaje no responde únicamente a fonemas, sintagmas, sino que las palabras tienen que ser apropiadas, comprendidas; deben ser adueñadas por quien las pronuncia, pues en ellas se contiene una tradición, una historia, llevan entre sí una colectividad, pero sobre todo la cultura de un pueblo. Valor ontológico que se reconstruye a través del lenguaje poético, pues este compone y otorga valía al lenguaje, enriqueciéndolo, reconfigurando el aspecto comunicativo de la lengua. En voz de Gadamer, el lenguaje poético “permite que la existencia se vuelva habitable”. Lo interesante de esta visión es que explica, por ejemplo, cómo a través del *spanglish* la transformación cultural de la frontera mexicanoamericana trata de buscar formas de consolidar una comunidad chicana como híbrido de dos naciones cuyas tradiciones son distintas, pero que siguen mezclándose y coexistiendo entre sí. En consecuencia, la autenticidad de sí mismo habrá de estar en función de la aceptación de los distintos modos del uso del español y del inglés. Para el caso de Anzaldúa, será la lengua que hable la que habrá de reivindicar su ser como chicana; para verdaderamente encontrar su voz estará su condición de mujer y poeta.

riéndose a sus estancias en Estados Unidos: “Si esto es muy hermoso, pero no logro comprenderlo del todo. Aquí hasta los pájaros hablan en inglés. ¿Cómo quieres que me gusten las flores si no conozco su nombre verdadero, su nombre inglés, un nombre que se ha fundido ya en los colores y a los pétalos, un nombre que ya es la cosa misma? Si yo digo bugambilia, tú piensas en las que has visto en tu pueblo, trepado en un fresno, moradas y litúrgicas, o sobre un muro, cierta tarde, bajo una luz plateada. Y la bugambilia forma parte de tu ser, es una parte de tu cultura, es eso que recuerdas después de haberlo olvidado. Esto es muy hermoso, pero no es mío, porque lo que dicen el ciruelo y los eucaliptos no lo dicen para mí, ni a mí me lo dicen”. *Vid. El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. FCE, México, 1999, p. 21.

El teatro social de Rascón Banda: escenas de la migración en *Los ilegales*

Amalia Rodríguez Isais¹

Víctor Hugo Rascón Banda, escritor prolífico de la región chihuahuense –con más de cincuenta obras dramáticas, algunas novelas, autobiografías y guiones cinematográficos– es uno de los primeros dramaturgos en tomar conciencia de su teatralidad y de su cultura regional, llevadas al centro del país. Desde sus primeros dramas –sobre todo en ellos– se muestran claramente algunos de los elementos que definieron la emergencia de lo que hoy conocemos como Teatro del Norte o Teatro de Frontera. Por ello me parece importante plantear la siguiente pregunta: ¿cómo es que el autor oriundo de Uruachi fue configurando su teatro en la escena nacional? La premisa de la que parto para responder esto es que una primera dramaturgia sentó las bases para el resto de las obras rasconbandianas, lo que significa que a partir de *Los ilegales*, *Voces en el umbral* y *El baile de los montañeses*, entre otras piezas, se definieron las formas y modalidades de escritura así como ciertas líneas temáticas que Rascón Banda conservaría durante toda su carrera dramática.² Los

¹ Es egresada de la Licenciatura en Literatura Hispanomexicana en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez y de la Maestría en Estudios Literarios por la misma institución, con la tesis *Estudio y edición crítica de Voces en el umbral de Víctor Hugo Rascón Banda*. Actualmente forma parte de los proyectos Cartografía literaria de Ciudad Juárez y el Centro de investigación y documentación dramática Norteamericano.

² Su primera dramaturgia se compone de las siguientes obras: *Voces en el umbral*, editada por la UAM en 1983 y puesta en escena al año siguiente; *Los ilegales*, estrenada por la UAM en 1979 y publicada un año después; *El baile de los montañeses*, representada en 1982 y publicada el mismo

tres títulos arriba mencionados tratan los temas que el mismo autor reconoce, lo identifican: la migración, la cosmovisión indígena –en particular la tarahumara– y el narcotráfico.³ El primero es el que desarrollaré en el presente artículo.

Los ilegales fue la obra con la que Rascón Banda se inició profesionalmente dentro del mundo teatral. Aquí pone en escena la problemática causada por la migración en el norte del país. Su primer título, *La cerca*, aludía a la alambrada que se levanta paulatinamente durante la representación para mostrar la ruptura entre “este lado: México” y “el otro lado: Estados Unidos de América”.⁴ En la entrevista hecha por Armando Partida Tayzán, el dramaturgo chihuahuense asegura que en un inicio la escribió como guion cinematográfico cuando estudiaba en la preparatoria del Chamizal en Ciudad Juárez: “Unas construcciones que eran como prisiones preventivas de los trabajadores indocumentados”.⁵ Inspirado por esa arquitectura –recuerda en otra entrevista– “donde había inclusive una especie de torreones donde se ponían los guardias a vigilar a los mojados”, compuso su “primer texto, ya con un sentido riguroso de expresión literaria”.⁶ Rascón Banda volvió a ese manuscrito varios años después en la Ciudad de México cuando Marta Luna lo llamó para participar en un proyecto “en el que cuarenta desconocidos escritores como yo, serían escenificados por directores famosos como ella, con producciones

año por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM); *La vrbora*, escrita en 1982 dentro del taller de Hugo Argüelles, sin estrenar aún y publicada hasta el 2004 en la antología *Teatro de frontera 13/14*; la tetralogía *Armas blancas* (*El abrecartas*, *La navaja*, *La daga* y *El machete*), cuya fecha de estreno es 1982 pero su publicación fue hasta 1990 por la UNAM; *Tina Modotti*, producida por la UNAM en 1983 y publicada de forma homónima junto con otras obras de teatro en 1986; y por último, la trilogía reunida en *Teatro del delito*, publicada en 1985: *Manos arriba*, *Máscara vs. cabellera* y *La fiera del Ajusco*.

³ Hernán Becerra Pino, “Entrevista a Víctor Hugo Rascón Banda. El teatro desentraña la condición humana”. *El búho*, 68 (octubre, 2005), p. 15.

⁴ Víctor Hugo Rascón Banda, *Los ilegales*. UAM, México, 1980, p. 15. En adelante se cita por esta edición.

⁵ Armando Partida Tayzán, *Se buscan dramaturgos*. CONACULTA/FONCA/INBA, México, 2002, p. 305.

⁶ Lourdes Garza Quezada, *Retratos sin retoque. Escritores de Chihuahua*. Gobierno del Estado de Chihuahua, Chihuahua, 1985, pp. 205-10.

modestas, como siempre pasa con el teatro mexicano”,⁷ las cuales estarían a cargo de la Universidad Autónoma Metropolitana. Detrás de todo esto, según el mismo relato de RB, estaba Emilio Carballido con sus antologías *Teatro joven de México* (1973) y *Más teatro joven de México* (1982), quien le dio la idea a Guillermo Serret de crear, con la aprobación de su jefe (y escritor chihuahuense) Carlos Montemayor en Difusión Cultural, un ciclo de lecturas dramatizadas que desembocaran en su respectiva puesta en escena y publicación dentro de la colección Molinos de Viento. De esta manera surgió la llamada “Nueva Dramaturgia Mexicana”; el hecho de que se iniciara con *Los ilegales* fue un factor determinante para convertir al escritor oriundo de la sierra de Chihuahua en uno de sus máximos exponentes.

Un factor importante de señalar en cuanto al modo de escribir de Rascón Banda es la relación entre su profesión, la abogacía, y el espíritu de escritor, fuertemente marcada y presente desde que comenzó los estudios universitarios.⁸ Esta unión significa una clave para la comprensión de su dramaturgia, ya que la realidad se posiciona como fundamento y antecedente. Debido a ello, la mayor parte de los primeros estudios realizados sobre el teatro del chihuahuense recae sobre el realismo de las propuestas. Sus obras se desprenden tanto del gusto por escuchar a las personas, como de su facultad para leer los archivos –principalmente jurídicos– que le sirven de base al momento de la composición. De esta manera, el presente estudio se dividirá en dos partes: en la primera, abarcaré el eje temático de *Los ilegales* para después analizar la forma dramática que el autor utilizó para representarlo; es decir, el teatro social como denuncia de las injusticias, aspecto que desarrollaré a detalle en el segundo apartado.

⁷ Víctor Hugo Rascón Banda, *De cuerpo entero*. UNAM, México, 1990, p. 28.

⁸ Existen cuatro obras que escribió Rascón Banda basadas en casos de Derecho durante el curso de Teoría General del Proceso del doctor Fernando Flores García: *Nolens Volens* (1974), *Fuente de derecho* (1975), *De lo que aconteció a Litigonio y a su esposa Prudenciana con Fraudonio* (1976) y *El otro Bob Dylan* (1977). Estas piezas se presentaron en varias escuelas de derecho del país y Ecuador pero nunca se publicaron.

Los ilegales y la migración

En la pieza aquí estudiada Rascón Banda expone las causas que provocan la migración a través de tres parejas –del norte, centro y sur de México– y los problemas a los que se enfrentan al llegar al punto culminante del viaje migratorio, es decir, Ciudad Juárez, metrópolis fronteriza, punto de llegada, así como de una nueva partida. El drama también exhibe las crueles consecuencias que sufren los llamados “braceros” o “mojados” una vez que logran el cruce: “A los trabajadores indocumentados que, víctimas de un injusto sistema económico y obligados por el hambre cruzan la frontera del Norte de México y encuentran en el otro lado solamente humillaciones, robos, lesiones... y si bien les va, la muerte” (p. 8). Causas y consecuencias que no han variado mucho hasta el día de hoy, pues a pesar de que el texto refleja un momento concreto, la migración es un problema por demás vigente. Nuestro autor ya vislumbraba su perpetuación: “La acción sucedió, sucede actualmente y... ¿por cuánto tiempo más seguirá sucediendo?” (p. 11).⁹

Roberto Herrera Carassou sostiene que un conocimiento ordenado y profesional en el estudio de las migraciones es el inicio “para efectuar los ajustes legales que una política migratoria, justa, humanitaria y eficiente demanda”¹⁰ siempre y cuando, claro está, esta perspectiva teórica se ponga en práctica. El libro en que este investigador escribe lo anterior data del 2006, lo que significa que a 26 años de que nuestro dramaturgo escribió su obra apenas comenzaron a surgir propuestas teóricas y metodológicas que podrían ofrecer una resolución justa y humana al problema migratorio. Por otro lado, Yvon Le Bot apunta que “no podemos reducir enteramente los significados de la experiencia migratoria a sus lógicas racionales, ni separarlos de sus dimensiones afectivas, emocionales. Las creaciones artísticas son también una de las vías que permi-

⁹ *El deseo* (2004), una de las últimas piezas dramáticas escritas por Rascón Banda, tiene también como argumento principal la inmigración, pero abordado desde nuevas políticas y circunstancias (matrimonios por conveniencia, por ejemplo) que emergieron en torno al tema migratorio. Vid. Víctor Hugo Rascón Banda, *Intolerancias. Tres obras de teatro*. Casa Juan Pablos, México, 2005.

¹⁰ Roberto Herrera Carassou, *La perspectiva teórica en el estudio de las migraciones*. Siglo XXI, México, 2006, p. 18.

ten acercarse aún más a dichas significaciones”,¹¹ además de posicionar a los migrantes como actores culturales y como sujetos más allá de simples víctimas y juguetes de estructuras y procesos económicos, políticos y sociales. En *Los ilegales* se conjugan estos dos elementos: la parte objetiva dada por los datos del Informante y la subjetividad que muestran los protagonistas de la obra.

Herrera Carassou muestra –a través de la recopilación de una vasta bibliografía sobre el tema desde el ámbito de la sociología– las dos categorías fundamentales de análisis de las causas migratorias: el cambio social (un ajuste cultural o estructural de la sociedad) y su desequilibrio funcional. Hay modelos, sobre todo dentro de la primera categoría, que optan por un enfoque dualista, lo que significa que tanto las causas individuales en un nivel psicosocial como las circunstancias estructurales responsables del cambio social tienen la misma importancia (enfoques micro y macroteóricos). Más adelante Herrera Carassou aclara que el estudio de las migraciones humanas solo tendrá utilidad siendo concebidas “como un proceso y no como el encadenamiento de hechos aislados”.¹² El primer eslabón de dicho proceso es la decisión de migrar. La obra de Rascón Banda presenta tres ejemplos de situaciones que obligaron a las personas a salir de su lugar de origen y sus respectivos desenlaces.

Los tres casos ejemplifican “los factores exógenos y endógenos, las causas estructurales y las motivaciones individuales, los determinantes económicos y las condiciones culturales y morales”¹³ que orillaron a los sujetos a abandonar su lugar de origen. Los factores económicos son determinantes en dicho proceso migratorio y forman parte de los componentes racionales que condicionan la toma de decisión. Herrera Carassou puntualiza varios modelos migratorios desde esta perspectiva; sin embargo, aclara que este tipo de análisis resulta la mayoría de las veces ineficaz y poco real en el contexto del marco económico e institucional de los países del tercer mundo, ya que los sujetos implícitos más allá de tener la libertad de considerar racionalmente los costos y beneficios de su movimiento se

¹¹ Yvon Le Bot, “Migraciones, fronteras y creaciones culturales”. *Foro Internacional*, 46 (julio-septiembre, 2006), p. 535.

¹² R. Herrera Carassou, *op. cit.*, p. 130.

¹³ *Ibid.*, p. 132.

ven prácticamente forzados a escapar de la crisis mediante el cambio de residencia. Una de las parejas de *Los ilegales*, Juan y Lola, se ve envuelta en un problema con la justicia debido a pleitos territoriales por lo que tiene que huir inmediatamente de su pueblo en el sur de México; no hay mucho que pensar:

Lola: ¿A dónde iremos, Juan?

Juan: Al norte.

Lola: ¿Al norte?

Juan: ¡O a la chingada...! Es lo mismo (p. 22).

Jesús es despedido del aserradero en un pueblo del septentrión nacional por lo que también se ve obligado a abandonar ese lugar. La diferencia respecto al caso anterior es que aquí se muestra más libertad al momento de decidir: “A mayor presión económica en origen, es decir a una mayor presencia de los factores de expulsión, menor será el grado en que la racionalidad de la decisión se haga presente en el acto migratorio individual”.¹⁴ La pareja norteña tiene más opciones de movimiento y de evaluar los costos, consecuencias y posibles ingresos futuros:

Lucha: ¿Y a dónde piensas ir?

Jesús: No sé todavía, si al norte o al sur... queda más cerca el norte.

Lucha: ¿Al otro lado?

Jesús: Me gustaría ir a California o a Chicago.

Lucha: Dijeron en el radio que está muy feo por allá, que están echando a todos los mojados.

Jesús: Eso dicen para que no vaya uno. Pero ya ves qué bien le fue a mi compadre, y a tu tío, que ya nunca regresó...

Lucha: ¿Por qué no te vas mejor para el sur?

Jesús: Allá sí está la cosa mal, hasta se está viniendo la gente para acá (p. 14).

Por su parte, el asunto de José es una muestra de la llamada “migración en cadena”, cuando la decisión del traslado es imitada y toma un carácter colectivo.¹⁵ Este personaje, proveniente del centro del país, es un migrante potencial bajo

¹⁴ *Ibid.*, pp. 137-138.

¹⁵ *Ibid.*, p. 134.

cierta “presión estructural” –dificultades económicas derivadas de la desigual repartición de tierras agrícolas–, pero que por sí misma no conduce a nada; la reacción definitiva sucede hasta que recibe una “oferta de migración” o “el ejemplo y la experiencia sufrida por los migrantes que le han precedido”.¹⁶ De esta manera, José seguirá los pasos del Güero porque “Le fue muy bien por allá. Hasta compró carro, con radio y todo, pero no lo pudo pasar por ser gabacho. Estuvo en Dakota del Norte; porque también hay Dakota del Sur, pero él estuvo en la otra, la de más allá” (p. 18). Además, afirma el sociólogo, el tomar la decisión final también depende de ciertas características psicológicas y un ambiente social que no estorbe, en este caso una borrachera: “Lupe: Ahorita estás tomado. Si quieres mañana seguimos platicando y luego decides. José: Tiene que ser ahora mismo. Ya mañana no sé si tenga valor” (p. 19). Los tres ejemplos mencionados comprueban una de las propuestas analizadas por Herrera Carassou sobre el hecho de que la decisión de migrar es el producto de una evaluación realizada en el seno familiar. Aunque los tres personajes de la obra rascobandiana llegan ante sus mujeres y familia con la decisión ya casi tomada, sí se observa una estimación de los pros y contras de dicha resolución.

Respecto a lo anterior, Guillermo A. Meneses, en un estudio realizado desde la antropología cultural y social, afirma que la mayoría de la veces “la migración clandestina está sancionada ‘positivamente’ por un *ethos* que comparten amplias regiones de México y, con esta bendición, la migración ha sido interiorizada y asumida como un elemento fundamental de la *cosmovisión* de millones de mexicanos”.¹⁷ Es decir, la experiencia migratoria es vista por quienes tienen que hacerlo como algo sin malas intenciones y necesario, visión claramente opuesta a los intereses de las autoridades norteamericanas y a grupos particulares de individuos que forman parte de una sociedad mayor y cuyas acciones adquieren un estatuto jurídico y un sentido cultural muy distinto al de los primeros. Este choque

¹⁶ *Ibid.*, p. 136.

¹⁷ Guillermo Alonso Meneses, *El desierto de los sueños rotos. Detenciones y muertes en la frontera México-Estados Unidos, 1993-2013*. El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 2015 [En línea]: <https://books.google.com.mx/books?isbn=6074791589> [Consulta: 7 de octubre, 2016].

de perspectivas es lo que hace a Meneses poner en duda el término “ilegal” y por eso la llama “migración clandestina”:

...el hecho de no poder cumplir con los requisitos administrativos impuestos por las legislaciones de los Estados respecto del cruce de una frontera con fines “no delictivos” o ajenos al crimen organizado, puede ser *alegal*, pero sería de una dureza y rigor excesivos considerarlo *ilegal*: como un delito grave.¹⁸

El título de la obra de Rascón Banda es contundente. Los protagonistas van en contra de la ley; por ello, uno puede ser asesinado por la patrulla fronteriza y los otros dos torturados por un grupo de racistas estadounidenses sin que existan consecuencias para quienes cometen los verdaderos actos delictivos.

Uno de los propósitos del libro *El desierto de los sueños rotos. Detenciones y muertes en la frontera México-Estados Unidos* es precisamente dar cuenta del porqué, cuántos y cómo han muerto miles de personas intentado cruzar la frontera norte del país. Según Meneses este tema ha sido poco abordado por las investigaciones en torno al proceso migratorio, ya que de la misma manera que ocurre en los medios de comunicación, “La muerte de un solo migrante constituye una tragedia irreparable que, por lo general, rara vez produce un impacto social significativo. Antes bien, el olvido y una desconcertante asunción de hechos consumados parecen ser la lápida que entierra estos hechos”.¹⁹ Solo cuando las circunstancias son lo suficientemente problemáticas o accidentadas se toman en cuenta. En cuanto a creaciones artísticas, la obra *El viaje de los cantores* (1989), de Hugo Salcedo, ejemplifica lo anterior, ya que retrata un suceso real cuya noticia impactó a muchas personas y circuló por varios medios de comunicación:

Tráfico humano. 18 mexicanos muertos al intentar pasar a E.U. Dpa, Notimex y Upi, Sierra Blanca, Texas, 2 de julio. Un vagón de ferrocarril herméticamente cerrado, bajo temperatura ambiente de 40 grados, se convirtió en una trampa mortal para 18 mexicanos que intentaban ingresar ilegalmente a Estados Unidos. Solo sobrevivió Miguel Tostado Rodríguez, un joven de 24 años que logró abrir un

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

agujero por donde respirar. El compartimento había sido sellado por fuera por un contrabandista de inmigrantes, quien al parecer no se percató de que el vehículo quedaba así herméticamente cerrado (De *La Jornada*, viernes 3 de julio de 1987, p. 1.).²⁰

Los ilegales también aborda un hecho que resonó bastante tanto en el ámbito jurídico como informativo: el caso Hannigan. Sin embargo, la muerte de Juan representa esa otra parte que menciona Meneses, los fallecimientos individuales que pocas veces interesan.

El conjunto de análisis en el que se basa el investigador de El Colegio de la Frontera se formó a partir de casos particulares y concretos contextualizados en un determinado marco cultural de interpretación (la misma línea fronteriza) con el fin de obtener claves interpretativas que ayuden a comprender las circunstancias del cruce clandestino y describir algunos de los resultados más comunes que enfrentan los migrantes indocumentados al cruzar. A diferencia de Herrera Carassou y en línea con lo expresado por Le Bot, este estudio, más allá de buscar lógicas racionales que giran en torno a la experiencia migratoria, se acerca a sus dimensiones emocionales que cada individuo muestra respecto a las consecuencias que conlleva vivir dentro de un sistema injusto que insiste en quebrantar “la vida de aquellas personas que intentan trabajar o vivir en una sociedad culturalmente ajena, pero económicamente próxima”.²¹ Cabe aclarar que Herrera Carassou no demerita estas perspectivas sino que su propuesta es crear una metodología ordenada y profesional a partir de dichas subjetividades.

Lo más importante a resaltar aquí es el hecho de que Rascón Banda se vale de situaciones “verosímiles” para configurar su texto dramático; las causas y consecuencias que obligaron a sus protagonistas a emigrar al norte, como se comprueba en el texto de Herrera Carassou y Meneses, son completamente ciertas y las que muchas personas padecen hasta la actualidad, no solo en México, sino en general en Latinoamérica.

²⁰ Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores*. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 2014, p. 29.

²¹ G. A. Meneses, *op. cit.*, p. 146.

Teatro de denuncia

La relación entre teatro y sociedades (y ha sido siempre) ineludible; no obstante, cambian el enfoque y la intención según ese mismo ese vínculo. La función esencial del teatro es la crítica social. Así lo expresa Heidrun Adler: “Engendrar opinión pública, he ahí su función desde el primitivo ritual religioso hasta el performance postmoderno”.²² El arte teatral trasciende la materialidad del espectáculo para expresar la conciencia social de sociedades específicas. El papel del dramaturgo, como testigo activo de su época, no se limita a lo referencial sino que avanza hacia la crítica y el enjuiciamiento de un hecho concreto. Así ha ocurrido desde Esquilo hasta Brecht, desde el *Rabinal Achí* hasta el *Ollantay*, y continúa en el legado dramático de Rascón Banda.

El teatro documental, como una variedad del género dramático, posee un “carácter expresamente contestatario” por construirse entre lo representado por el texto y lo contenido en fuentes oficiales con base en una red ideológica. Es decir, a partir de documentos con autoridad –por lo tanto, con poco margen interpretativo– el autor reordena las ideas ahí planteadas permitiendo al lector-espectador un acercamiento distinto a esa realidad. Más que una relectura, el teatro documental, asegura Silka Freire, funciona como *contralectura* de los hechos “en oposición a las [lecturas] establecidas en el imaginario colectivo a través de un discurso histórico”.²³ En este tipo de teatro, la ficción adquiere una posición analítica, ya que la lectura del texto no-dramático devela “el ocultamiento, la distorsión o el alejamiento de la verdad [...] el objetivo de este tipo de propuestas es movilizar a los potenciales receptores, sin las pretensiones de adquirir y suplantar las posibilidades y los efectos de un acto político en sí”.²⁴ Es decir, el dramaturgo expone la problemática al receptor a través de situaciones verosímiles y documentos oficiales sin llegar (o forzar) una solución. Este es el modo dramático que Rascón Banda utiliza en

²² Heidrun Adler, “Prólogo”, en *Resistencia y poder. Teatro en Chile* (eds. Adler Heidrun y George Woodyard). Iberoamericana, Madrid, 2000, p. 9.

²³ Silka Freire, “Teatro documental: el referente como inductor de lectura”. *Telón de fondo*, 4 (diciembre, 2006), p. 17.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

Los ilegales; cuestiona el discurso oficial sobre el problema de la migración (lo “verdadero”) a partir de situaciones “verosímiles”: causas que obligaron a los protagonistas a emigrar al norte y consecuencias de su éxodo.

Otro caso representativo de esto es la obra *Homicidio calificado* (1994), donde el autor acusa la desigualdad jurídica con la que son tratadas las personas de origen hispano asentadas en Estados Unidos durante la década de 1970. Esta historia se basa en hechos reales; nuestro autor recrea partes del juicio contra Darrel Cañ, policía responsable de la muerte de un niño chicano, a partir de los documentos proporcionados por el abogado Rubén Sandoval.

Los ilegales es entonces una obra de denuncia social, una crítica al sistema que rige nuestro país, incapaz de resolver, incluso a largo plazo, el problema específico de la migración. Los textos del Informante, personaje que rompe con la cuarta pared, potencializan el objetivo de la obra, ya que son fragmentos “publicados en *Foro Internacional* de El Colegio de México; diario *Uno más uno*; revista *Siempre y Proceso*” (p. 10); es decir, son parte de una investigación documental sobre la migración mexicana en 1970, que contextualiza al lector-espectador en la situación real que padecían cientos de familias en ese periodo. Algo importante de resaltar al respecto es la fuente principal que utilizó el dramaturgo para estructurar su obra: diversos ensayos de Jorge Agustín Bustamante escritos a finales de la década en mención. Este investigador chihuahuense, pionero en estudios fronterizos del lado mexicano, fundó en 1982 El Colegio de la Frontera Norte, donde permaneció como director hasta el 2006. Los textos de Bustamante son un referente imprescindible para el estudio del movimiento migratorio de aquella época. La obra se configura a partir de esta información externa, aunque en las acotaciones previas Rascón Banda deja a juicio del director la decisión de intercalar al final de cada jornada:

...canciones o noticias periodísticas que versen sobre el tema, o bien textos que expliquen objetivamente el problema de los trabajadores indocumentados (como los ensayos de Jorge A. Bustamante, investigador que ha consagrado su vida a la defensa de ellos) siempre y cuando [...] estén acordes con la tesis que en la obra se sustenta (p. 12).

Aun con el carácter opcional que caracteriza las directrices escénicas de su primera dramaturgia, los textos elegidos por Rascón Banda reafirman la propuesta del drama. Por ejemplo, el primer acto comienza con la siguiente nota de la revista *Proceso* de noviembre de 1978:

El gobierno norteamericano anunció su decisión de construir vallas metálicas a lo largo de su frontera con México...

La cerca metálica está precedida por un notable aumento de la fuerza policíaca fronteriza, caracterizada por su agresividad contra los llamados ilegales, que significó la deportación masiva de más de un millón de indocumentados hacia México.

Estas medidas [...] fueron aceptadas ampliamente por diversos sectores y autoridades norteamericanas que desde hace algunos años realizan una campaña contra lo que ellos llaman “Amenaza Mexicana” o “La Ola silenciosa” (p. 13).

La acotación anuncia el tono violento y racista al que harán frente los personajes, además de relacionarse estrechamente con la arquitectura escénica que cambiará según la situación de los protagonistas tras cada jornada: un gigantesco puente y una alambrada que se irá levantando entre el público y el escenario.

La última jornada del primer acto también ejemplifica la interacción en escena del conflicto particular con el discurso oficial. Juan, procedente de un poblado del sur del país, intenta, después de una larga estancia en Ciudad Juárez, cruzar el Río Bravo. Su hija se encarga de darle aviso en caso de ver a “la *Border* que pasa a cada rato”. Lo hace, se quita el suéter para hacer señas, pero al final “(*Se escuchan voces en un magnavoz, que dan órdenes en inglés, seguidos de varios disparos*) ¡No, papá...! (*La niña corre en dirección del río*)” (p. 45). Inmediatamente después aparece el Informante con una declaración del Secretario de Relaciones Exteriores publicada en *Uno más uno* en mayo de 1979. En ella el funcionario afirma haber presenciado un juicio en contra de los migrantes y que “Es falso que se les maltrate y humille [...] se les da un trato cordial, por parte de las patrullas fronterizas y las autoridades de inmigración [...]. En conclusión, es bueno el trato que se les da a los indocumentados y no hay de qué preocuparse” (p. 46).

Otro caso similar aparece en el final de la jornada XVII con la inclusión de un fragmento del ensayo de Bustamante titulado “El espalda mojada. Informe de un observador participante”, escrito a inicios de la década de 1970. El investigador lo vuelve a incluir en *Cruzar la línea* de 1997, justificando su reedición con “la persistencia de algunos elementos de la relación patrón estadounidense-trabajador migratorio mexicano, particularmente el de la enorme asimetría de poder que la sigue caracterizando”.²⁵ Es decir, muchos de los aspectos que envuelven a la migración se mantienen igual; por ello, no es desdeñable el estudio de los textos informativos que originalmente se incluyeron en la obra dramática, a pesar de que, como ya se señaló, el mismo Rascón Banda propone una flexibilidad, sobre todo en cuanto a su inclusión y actualización.

La función activa de un discurso no teatral como potenciador y eje dramático se relaciona con las vanguardias europeas.²⁶ El teatro épico (también llamado político) es un estilo de representación que surgió en la década de 1920. Erwin Piscator explica que “nació de un rechazo del arte dramático del ¡oh!, del grito de piedad [...] de la ‘expresión desgarrada’ debe surgir, como de una prensa, la verdad; el documento mismo debía adquirir fuerza persuasiva, había que yuxtaponer cuidadosamente los materiales”.²⁷ Esta práctica teatral la retomó Bertolt Brecht, para quien el teatro épico conciliaba el factor ideológico con el valor estético. Uno de los cometidos principales de esta forma dramática es el distanciamiento del espectador para que “pueda intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción” a través de todo tipo de narracio-

²⁵ Jorge A. Bustamante, *Cruzar la línea. La migración de México a los Estados Unidos*. FCE, México, 1997, p. 58.

²⁶ José Moreno Herrera dedica un apartado de su tesis de doctorado al análisis de *Los ilegales*: “El cambio social y la técnica teatral brechtiana” (*Teatro mexicano de (la) frontera*. Texas Tech University, Lubbock, 2003, pp. 108-127). Armando Partida Tayzan analiza *Homicidio calificado* y *El ausente* como obras documentales y con ciertos elementos característicos del teatro político de Piscator (al final las llama épicas). Vid. “El teatro épico de Víctor Hugo Rascón Banda”, en *Voces en el umbral: el teatro de Rascón Banda* (eds. Jacqueline E. Bixler y Stuart Day). Escenología, México, 2005, pp. 81-88.

²⁷ Erwin Piscator, “El teatro como profesión de fe”, en *Arte y sociedad*. Calden, Buenos Aires, 1968, p. 43.

nes, incluso títulos y descripciones.²⁸ Este recurso se logra en *Los ilegales* por medio de la interpelación del Informante hacia los asistentes (o al lector) y la inclusión de un archivo musical (corridos del norte de México).

Brecht afirmaba que era necesario “un teatro que no admita solamente las sensaciones, las intuiciones y los impulsos propios de un limitado campo histórico de las relaciones humanas en que se desenvuelve la acción, sino que *aplique y produzca* aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma”.²⁹ La propuesta del dramaturgo alemán subraya las contradicciones sociales y provoca una reacción crítica o toma de conciencia en el público que trascendiera el hecho teatral. Fernando del Toro, desde la semiótica, aclara que la diferencia entre teatro social y épico es solo estructural. El objetivo de ambos es la denuncia de contradicciones e injusticias pero el primero utiliza una estructura “aristotélica”, es decir, lógico-causal y el segundo una a cuadros o dialéctica.³⁰ Este último esquema es el seguido por la obra en cuestión, dividida en dos actos: el primero con doce jornadas (equivalentes a cuadros) y el siguiente con uno menos.

El final del teatro épico queda abierto, pues a diferencia del modelo aristotélico, el conflicto inicial no se resuelve en el desenlace pues su propósito no es solucionarlo en escena sino problematizarlo aún más y mostrar diversos aspectos de tal situación, similar a lo que expuse líneas arriba sobre el teatro documental. En *Los ilegales* la situación inicial de los protagonistas llega a su conclusión cuando logran cruzar al otro lado, pero una vez ahí ya no pueden regresar; ese es el final de su historia con el que cae el telón: “(La alambrada cubre completamente la boca del escenario. El Informante, José y Jesús intentan escalarla y quedan inmóviles, en diversas posiciones, en actitud de inútil y desesperada huida)” (p. 83). Sin embargo, el final sí queda abierto pues no hay una respuesta o solución para el problema general planteado en la obra.

²⁸ Bertolt Brecht, *Breviario de estética teatral* (trad. Raúl Sciarretta). La Rosa Blindada, Buenos Aires, 1963, p. 59.

²⁹ *Ibid.*, pp. 34-35.

³⁰ Fernando del Toro, “Ideología y teatro épico en Santa Juana de América”. *Latin American Theatre Review*, 14 (1980), p. 84.

Para subrayar la modalidad documental predominante en las obras del dramaturgo chihuahuense me detendré en las escenas del segundo acto de *Los ilegales*, es decir, lo ocurrido “en el otro lado”. Si bien los textos del Informante funcionan bajo el principio brechtiano de distanciar al espectador para que este construya un juicio propio, la inclusión del caso – real– de tres indocumentados torturados por una familia de rancheros en el sur de Texas dentro de la historia dramática ejemplifica lo expuesto por Le Bot; es decir, que las creaciones artísticas, en este caso teatrales, permiten acercarse aún más a las significaciones individuales que emergen de la experiencia migratoria. Cabe destacar que el llamado “caso Hannigan” fue replicado por varios discursos, artísticos o no: un corrido titulado “Los tres mojados” del mismo año en que ocurrió dicho acontecimiento (1976); notas periodísticas máxime en defensa de los derechos humanos y crónicas –“La tumba de Hannigan”, un capítulo del libro *En la frontera* (1992) de Tom Miller, por ejemplo–, además del oficial dictado por las autoridades estadounidenses después de un largo juicio.³¹

Ya he señalado en los párrafos anteriores el carácter de denuncia social presente en *Los ilegales* en cuanto a la incapacidad del sistema que rige nuestro país para resolver la cuestión de la migración a Estados Unidos; sin embargo, al final, más que a la incapacidad la acusación se vuelca hacia la indiferencia que el gobierno mexicano mostró –¿y muestra?– al momento de tener que enfrentarse a problemas concretos respecto a este tema. Para esto, Rascón Banda utiliza el conocido caso Hannigan. El 18 de agosto de 1976 tres mexicanos –Manuel, Bernabé y Eleazar– cruzaron la cerca que separa a México de Estados Unidos por el poblado de Douglas, Arizona. Mientras bebían agua en un molino de viento una camioneta se detuvo

³¹ Tom Miller señala que los tres mexicanos protagonistas de este suceso: “Se acostumbraron a la fama que el caso les impuso, y encontraban irónica la atención que les prestaban altos funcionarios gubernamentales de ambos países. Oyeron que los comparaban con Cuauhtémoc, el último emperador azteca, a quienes los españoles quemaron los pies en el siglo XVI”. Además, el segundo juicio que se realizó para este caso fue muy cercano a las fechas en que el dramaturgo debió escribir su obra: junio 1980. El veredicto se dio a conocer hasta el 23 de febrero de 1981. *Vid.* Tom Miller, *En la frontera. Imágenes desconocidas de nuestra frontera norte* (trad. Federico Patán). Alianza, México, 1991, pp. 225 y 249.

delante de ellos. Ahí comenzó su trágica odisea: “Muy bien, mojados, hijos de la chingada [...] a ningún lado van. Lo único que hacen ustedes los mojados es venir, robar y regresarse a México”. George Hannigan y sus hijos Tom y Pat ataron a los tres hombres, los desnudaron y, ahí mismo en el molino, los torturaron; a Bernabé le quemaron los pies con una barra de metal ardiendo además de castrarlo; a Eleazar lo ataron del cuello a una rama de árbol. Al final los dejaron ir, no sin antes jugar un poco más con ellos: mientras corrían hacia el sur los tres crueles rancheros les disparaban perdigones. “A ver si su Virgen de Guadalupe los ayuda ahora”.³² Sin embargo, lo más perturbador de esta historia es el hecho de que a pesar de todas las pruebas contra los Hannigan, el veredicto del juicio realizado el 29 de marzo de 1977 resultó favorecedor para los torturadores; situación que es la que le interesa resaltar al dramaturgo chihuahuense:

El juicio Arizona vs. Hannigan se dijo que iba a ser perfectamente legal. Sin embargo, se evitó un jurado mexicano; sus miembros se buscaron entre ex-militares del norte estadounidense, ajenos a las tensiones fronterizas. El defensor manipuló a la perfección las diferencias culturales. Las víctimas fueron incapaces de entender o contestar sin intérprete. En todo momento el defensor se refirió a los mexicanos como extranjeros ilegales y presentó el caso como una conjura para sacar dinero a los Hannigan. Así pues, los Hannigan no secuestraron ni torturaron ni robaron a los espaldas mojadas. Las víctimas se convirtieron en acusados y los acusados en víctima (p. 78).

Con este resumen de varias notas periodísticas culmina la jornada XXII. La historia expuesta por Rascón Banda difiere en varios detalles respecto a la de Tom Miller. Por ejemplo, en *Los ilegales* los hombres que atrapan a Jesús y José pertenecen a la secta del Ku Klux Klan: “*Tres de los encapuchados se quitan las túnicas y quedan vestidos con camisas de cuadros y pantalones de mezclilla, como granjeros texanos*” (p. 73). Miller solo menciona a este grupo radical como uno de los defensores, durante y después del juicio, de los Hannigan. Además,

³² *Ibid.*, pp. 208 y 213.

a diferencia de la crónica de 1992, la pieza dramática sugiere una posible violación a José:

Hijo menor: Y acá, papy. (*Los tres tocan el cuerpo de José*)
 Hijo mayor: ¿Sabes qué estoy pensando, papy?
 Padre: No, no sé.
 Hijo mayor: Sí sabes, papy.
 Padre: Está bien. Creo que sí sé...
 Hijo mayor: ¿Lo hacemos papy?
 Hijo menor: Sí, papy.
 Padre: Está bien, está bien... (*Los tres, continúan acariciando el cuerpo de José*) (p. 76).

No obstante, la característica particular de este terrible acontecimiento se mantuvo igual: “(*Mira a Jesús*) ¿Y si le quemamos los pies a esta rata para que diga dónde está el otro?” (*idem*).

A pesar de las múltiples atenciones que Manuel, Eleazar y Bernabé recibieron por parte de funcionarios de ambos países, la única solución y compensación que encontraron fue que el gobierno mexicano les encontró trabajos menores y lugares donde vivir en Hermosillo.³³ Así que la obra de Rascón Banda expone y denuncia la incompetencia o apatía de las autoridades mexicanas. Tal indiferencia no solo aparece en el caso anterior, sino, como los mismos personajes lo indican, en la mayor parte de las situaciones en torno al movimiento y a las políticas migratorias.

Informante: AVISO NÚM. 1: Diciembre de 1976: El Gobierno norteamericano decidió reducir a menos de la mitad la expedición de visas anuales para mexicanos. En México, nadie reaccionó frente a este hecho.

José: AVISO NÚM. 2: Agosto de 1977: Carter da a conocer las propuestas para restringir la entrada de trabajadores inmigrantes mexicanos. Tampoco hubo reacción en México [...].

Jesús: AVISO NÚM. 5: Mientras el Presidente Mexicano se encuentra en China, el gobierno norteamericano anuncia la construcción de las humillantes y ofensivas cercas en la frontera. En México, salvo aisladas declaraciones, no hay reacción (pp. 81-82).

³³ *Ibid.*, p. 225.

Esta información la tomó nuestro autor de diversos textos dictados por Jorge Bustamante en la revista *Proceso* en 1978. Los avisos constituyen la última jornada de la pieza; para este momento Jesús y José, al igual que el Informante “*dialogan con el público, van avanzando hacia la alambrada que los separa de los espectadores*” (p. 81). El Informante remata con un cuestionamiento tomado de la revista *Siempre* de 1979: “¿Cuáles medios quedan entonces para proteger a quienes un absurdo sistema económico y político ha empujado a saltar las alambradas, desafiar patrullas y humillaciones ciertas más allá de nuestra frontera del norte?” (p. 82). A casi casi cuarenta años del estreno de *Los ilegales*, aún estamos esperando la respuesta.

Exilio, hispanofilia y desierto en las novelas de José Fuentes Mares

Beatriz Elena Guerrero Torres¹

La cuestión de la identidad mexicana significó para José Fuentes Mares algo confuso, ambiguo, indefinido, sin claridad; no por ello, tal asunto dejó de ser esencial y reiterativo en su obra. Como él mismo afirmó: “Mi único fin es colaborar con un grano de arena a recuperar la identidad”.² Por esta razón, vio en el fenómeno del exilio español en México la oportunidad de volver a fortalecer esa raíz y tronco. Es por esto que ya desde su primera novela, *Cadenas de soledad*, Fuentes Mares crea el personaje de Julio Cañera, quien es hijo de padres españoles, quienes emigran a México buscando mejores oportunidades. A través de los pensamientos y opiniones de Julio se retrata en la novela la imagen de los expatriados españoles. Un ejemplo se muestra cuando Julio discute con su madre el concepto de la moral; concluye que solo podría ser un programa de vida que cada quien se proporcione con libertad y no algo impuesto socialmente. A través de este personaje, Fuentes Mares nos muestra ideas progresistas de un joven que es fruto de la

¹ Es maestra en Estudios Literarios y licenciada en Literatura Hispánomexicana por la UACJ. Participó en la investigación del proyecto Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas (1951-1957) bajo la tutoría del cronista oficial de dicha asociación, Mario Aguilar Nandayapa. Ha publicado artículos en la revista *Cuadernos fronterizos*. Actualmente es profesora de nivel básico en el Tecnológico de Monterrey campus Ciudad Juárez. Contacto: guerreoelen@gmail.com

² Beatriz Rodas Rivera y Pedro Siller Vázquez (coords.), *José Fuentes Mares, obras. Ensayo y cuento* (pról. Luis Carlos Salazar Quintana). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2014, vol. 4, p. 346.

fusión de ambas culturas. Si bien es cierto que Fuentes Mares no pudo dejar de lado el impacto que causó el arribo de los exiliados españoles a nuestro país, en sus obras posteriores se podrá apreciar mejor, ya que en esta primera novela aparece solo tangencialmente.

Durante la década de 1930 y a raíz de que el presidente Lázaro Cárdenas creara el programa de asilo político luego de desatarse la Guerra Civil Española, el flujo de exiliados generó un gran impacto en nuestro escritor. Fuentes Mares convivió con varios de ellos en la Ciudad de México; y podemos afirmar que de cierta manera, él mismo era un exiliado ya que medía cierto abismo, tanto espacial como cultural, entre la capital del país y su lugar de origen, la desértica Chihuahua.

Aunque aquella generación de españoles vino a aportar – con sus creaciones, traducciones e instituciones culturales– conocimiento histórico y sociocultural, también, instauraron una nueva forma de producción literaria. El choque cultural originó temas que evocaban una nostalgia por España o mostraban una visión del México que encontraban a su llegada. Se volvieron interesantes los tópicos que develaron una voluntad de comprensión por los acontecimientos que sucedían en ambos países y por su historia común.

Debido a esto, la producción de los exiliados así como la de los mexicanos que trataban estos temas fue en aumento. En razón de esta oferta fue que surgieron empresas editoriales como Séneca, Grijalbo y Joaquín Mortiz, todas ellas fundadas por exiliados españoles en México. Es importante mencionar que bajo el sello de las dos últimas Fuentes Mares publicaría la mayoría de sus obras. Así lo hizo tanto con sus libros históricos (la tercera reimpresión de *Juárez y la República* o *Miramón, el hombre*); con los libros de la “nueva onda” (*La revolución Mexicana. Memorias de un espectador*); y con su obra literaria más madura: las dos partes de *Las mil y una noches mexicanas* (1983 y 1984). Incluso, *Intravagario* se publicó en Grijalbo como el propio autor lo cuenta: “Esa tarde discutimos los pormenores con Juan Grijalbo, casualmente en México, y al siguiente día, pagaron el anticipo y firmé el contrato. Principiaba la experiencia literaria más rica de mi vida”.³ Es importante resaltar que las obras que versan precisamente sobre el

³ José Fuentes Mares, *Intravagario*. Grijalbo, México, 1986, p. 176.

exilio español (como *Servidumbre*) no se publicaron bajo esos sellos editoriales.

El escritor y académico Arturo Souto afirma que pueden distinguirse especialmente tres características de la narrativa trasterrada: la primera de ellas es que muestra una vuelta al realismo; la segunda es que se trata de una escritura personal; y la tercera es que México se convierte en un tema de convergencias culturales.⁴

Respecto a la primera nota, Souto señala que este tipo de literatura pone especial cuidado en el ambiente psicológico, el lenguaje, el estilo y la interioridad de los personajes. En este sentido, tenemos *Cadenas de soledad* donde los diálogos son totalmente fruto de la introspección de los personajes y connotan un acercamiento psicológico, por ejemplo, de las inquietudes del protagonista: “Tengo la convicción de que la dignidad de la vida radica en poder ser como se sueña; la vida entera fracasa cuando se frustran los sueños. El fracasado es el que tiene que ser de modo diverso a como se sueña”.⁵

Respecto al lenguaje y estilo realista, la edición príncipe de *Servidumbre* muestra una dedicatoria en la cual menciona a los autores españoles anteriormente citados como existencialistas; de hecho, es a la España de ellos a la que dedica la obra:

Hay una España: la que en el orden del espíritu amaron y encarnaron, en su día, Donoso Cortés, Balmes y Menéndez Pelayo. Pero hay otra España: la de veta oculta, vilipendiada, la de Alfonso de Valdéz y de Servet, la de Pérez Galdós y Miguel Unamuno. Creyente durante largo tiempo en la España tradicionalista, creo hoy en la otra, en la subterránea y perseguida. Escritor y no político, quiero dedicar este libro a la memoria de los hombres de “la otra” España.⁶

⁴ Vid. Arturo Souto *apud* Armando Pereira, Claudia Albarrán *et al.* *Literatura del exilio* [En línea]: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/37> [Consulta: 15 de junio, 2017]. En adelante todas las opiniones de Arturo Souto responden a esta referencia.

⁵ Beatriz Rodas y Pedro Siller (coords.), *José Fuentes Mares, obras. Novela y teatro* (pról. Ignacio Solares). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2013, vol. 6, p. 108.

⁶ José Fuentes Mares, *Servidumbre*. Libro Mex Editores, México, 1960, p. 3. En adelante se cita por esta edición señalando solo nombre de la obra y página. Nota: es propio mencionar que en la reimpresión de la novela hecha por Ediciones Océano en el año de 1983 omitieron la

Podemos comprender a raíz de esta nota introductoria un intento por volver al realismo, pero también por renovarlo, con un enfoque nuevo, mencionando de forma sutil el hecho histórico que pudo cambiar la vida de miles de españoles, el franquismo. También, el autor invita a voltear hacia Pérez Galdós y más todavía a Unamuno; y en este sentido, propone acercarse a las ideas erasmistas del pensador Alfonso de Valdés.

El segundo punto que propone Arturo Souto, cuando intenta definir las características de la literatura del exilio español, se refiere a aquel que muestra una escritura personal, como a manera de confesión. Es precisamente *Cadenas de soledad* la que se destaca entre las otras desde esta perspectiva. El protagonista –y en menor medida el resto de los personajes– se plantea problemas de carácter existencial.

Así también, en *Servidumbre* Fuentes Mares utiliza el diálogo para tocar temas profundos y exponer el sentimiento de derrota y catástrofe que supuso la Guerra Civil Española. En esta novela es donde se expone de forma más directa y emotiva lo que dejó el exilio. El personaje Elvia Sardaneta por ejemplo, es una mujer que llega a México entre los niños huérfanos, víctimas de la guerra franquista. A través de ella, el autor propone una ideología respecto al acto trágico; asimismo lo hace con Elvia, quien muestra añoranza por lo que fue España antes de la asonada y después de esta. Ella duda de su identidad: «Fui española» afirma, «ahora francamente no sé lo que soy. Algo habrá oído de la guerra civil española, ¿no?», le pregunta a Pedro Majalca en su primer encuentro (*Servidumbre*, p. 517). Más adelante, a través de un narrador omnisciente, se expone la niñez de la exiliada y cuenta que su padre murió cuando una bomba se desvió y cayó en su casa. Elvia, una niña en 1936, «esperaba que solo se hablara de toros. Pero se hablaba de política y de baños de sangre. Se hablaba de colores que ella no entendía y por qué estos eran enemigos; se hablaba de rojos y azules, y la palabra “muerte” jugaba un papel más importante en las aceras de Alcalá que en el ruedo de Las Ventas» (*Servidumbre*, p. 519).

Después de estos recuerdos de infancia, tienen lugar sus confesiones acerca de la guerra civil. Por tanto, la definición

dedicatoria la cual es un elemento clave para la total comprensión de la misma.

de “paseo” adquiere para Elvia y sus vecinos una acepción diferente: «El término “paseo”, amable otrora, adquirió en labios de hombres y mujeres una significación terrible, pues cuando algún vecino desaparecía los otros comentaban: “A ese infeliz ya le dieron su paseo”. Muchos hombres buenos de su calle fueron ‘paseados’ por fascistas. Les daban el paseo a la Casa de Campo, Puerta de Hierro o Carabanchel, y nunca se supo de alguno que regresara» (*Servidumbre*, p. 520). De esta manera, Fuentes Mares toma la literatura y explica, con más libertad con la que podría hacerlo como un historiador, pasajes humanos como el citado para dar cuenta de cómo la guerra cimbró de dolor e impotencia el corazón de los españoles.

La guerra convierte a Elvia en una mujer diferente. Desde pequeña pierde a su madre, pero no sufrirá por ello, pues tiene el amor del padre; pero esto cambia cuando sobreviene la guerra. La ofensiva que pone el pueblo contra el ejército fascista convierte a España en «una gran mancha de sangre» (*Servidumbre*, p. 520); asimismo, deja en orfandad a miles de niños. Elvia representa a todos ellos, luego que al finalizar el mes de agosto de 1936, «alguna bomba arrojada contra la Telefónica perdió el objetivo, y reventó frente a la casa del viejo servidor del Banco de España. Con la explosión crujieron y se cuartearon los muros, y un casco, con fuerza de proyectil, destrozó la ventana de la alcoba y mató al viejo mientras dormía» (*Servidumbre*, p. 520). Elvia, si bien no entendía de rojos o azules, pierde a su padre y se convierte en una huérfana más; la guerra le arranca todo lo que tiene hasta ese momento.

El último aspecto del que habla Souto sobre la literatura del exilio es sobre cómo México fue una fuente de inspiración para los españoles recién llegados o aquellos, que siendo hijos de españoles, habían nacido en tierras mexicanas. Aunque muchos de estos intelectuales ya habían publicado antes, también hubo escritores cuyos libros vieron su luz por primera vez en nuestro país. En este punto es interesante destacar cómo Fuentes Mares, hombre que creció en el desierto, se muda a experimentar y a interpretar la vivencia de la Ciudad de México desde otro exilio, el de haber nacido y haberse formado en el Norte del país; es esta circunstancia lo que a nuestro juicio lo hace asumir la realidad de su nación y de su historia de una forma diferente, y es este hecho lo que lo une ideológicamente a los desterrados españoles de su tiempo.

En efecto, Fuentes Mares toma el exilio como motor del carácter de los personajes en *Servidumbre*. Era necesario acercarse al evento para exponer –como siempre lo había hecho– una comprensión más profunda de los procesos históricos. Se aprecia en esta novela por tanto cómo un acontecimiento mundial afecta en definitiva la vida común de las personas.

Si en *El crimen de la Villa Alegría* se trata cómo la Segunda Guerra Mundial y sus exiliados son acogidos en tierras mexicanas y cómo impactaron el pensamiento de los mexicanos, antes en *Servidumbre* se expone cómo el exilio español significó una apertura a temas fundamentales de la vida nacional como fue el asunto de la ontología del ser mexicano que ya hemos tratado. En efecto, Fuentes Mares no puede separarse de una visión histórica compartida con España. Por ejemplo, en el *Crimen...* hay cierta deficiencia descriptiva cuando connota el ambiente alemán a través de Helmut Heller; no así cuando habla de los personajes españoles como Nuria y Sebastián de quien reproduce con mayor maestría su modo de habla y su idiosincrasia. Tal vez habría que recordar que Fuentes Mares fue consejero cultural en España durante el gobierno de López Portillo, y que también –como afirma Mario Lugo– el chihuahuense tenía “un amor por España forjado desde su niñez por uno de sus abuelos y confirmado más tarde a través de los exiliados de la guerra civil española y el evento definitivo, su viaje a España en 1948”.⁷ Será pues, desde una perspectiva española antifascista de donde mejor comunique su apreciación de los eventos históricos presentes en la novela.

En *El crimen de la Villa Alegría* tenemos entonces un autor que resalta el deseo ferviente de la juventud española por iniciar una revolución que cambiaría la situación durante la guerra civil: «La espera se volvía concepto sin contenido real. Solo había un pasado, cargado de prejuicios, y un presente soleado, renovador. Vivían la revolución más importante consumada en la historia del hombre; la que alteraba la noción del tiempo. Ahora el tiempo inasible, pura intuición de ser y permanencia, se coloreaba de pasiones reales, adquiría condición política; era tiempo burgués, o tiempo

⁷ Mario Lugo, *José Fuentes Mares: tonos intermedios*. Plaza y Valdés, México, 1991, pp. 14-15.

revolucionario».⁸ Sin embargo, todos estos sueños de quienes mantuvieron sus ideales hasta el último día de sus vidas, terminan frustrados: «Sí, muchos quisimos ser otras personas, no la que somos; la guerra estranguló nuestros sueños; nos llenó de odio, nos volvió marionetas, pero el mal no tiene remedio» (*El crimen...*, p. 88). Todos los personajes de origen español, desaparecen o mueren. Incluida Nuria Cuxart, viuda de Sebastián, amante de Heller y con quien procrea un hijo, Enrique Kleppert.

Sin embargo, la última novela de don José también muestra este aspecto del exilio –aunque no exclusivamente español–. En la novela transcurre el año de 1949, y Fuentes Mares imagina el mundo que veían los exiliados al arribar a nuestro país:

Ignorante de las cosas de América, con la falsa imagen del mundo hispánico común entre los europeos, caía de pronto en un país de cielo e infiernos confundidos; gente con cara de piedra y lengua de loros domesticados. Inútil leer dos o tres libros antes de emprender el viaje, insuficientes para comprender la padecería mexicana, quehacer disperso de magos y comerciantes, sobornadores y sobornados, hombres proclives a eternidades y esclavos de lo inmediato. No se había escrito el libro que desentrañara lo indescifrable. México se le escondía; se le entregaba de cuerpo presente, mas quería asirlo y se le escurría de las manos. No lo comprendía pero se le metía en los sentidos como sinfonía cargada de estridencias (*El crimen...*, p. 129).

Por otra parte, el discurso de identidad en el que ahondó Fuentes Mares en obras anteriores se muestra a través de la descripción típica e irónica del personaje que representa a un político mexicano de nuestro país: «Gonzalo Casado era, sobre todo, un cínico [...]. “Ustedes no dejan la máscara ni para ducharse”, decíales Olenka. Hablan a su través como si fuesen actores del teatro griego; como ellos esconden su identidad bajo la máscara. El público escucha las voces, mas desconoce la identidad del actor, que para él es solo máscara» (*El crimen...*, p. 130). El personaje viaja por todo el mundo porque se dedica a coleccionar objetos de arte; mientras que Olenka se

⁸ José Fuentes Mares, *El crimen de la Villa Alegría*. Océano, México, 1983, p. 35. En adelante se cita por esta edición señalando solo nombre de la obra y página.

pregunta de dónde ha obtenido la riqueza para llevar tal vida ostentosa.

Cabe preguntarnos entonces qué hay en el mundo de los cincuenta y sesenta, mientras México se moderniza. La llegada de los exiliados tiene un impacto en el aspecto social y cultural. La nación se enriquece (sobre todo en este último aspecto con los exiliados españoles y su impronta en el discurso histórico y literario). Circulan en el ambiente formaciones discursivas como el socialismo, el comunismo, el nazismo, el fascismo; situaciones de conflicto político y geográfico como la Guerra Fría, consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y de la cual vienen huyendo Olenka y su familia; está también presente la migración de refugiados españoles en México y otros extranjeros que vienen a asentarse y sobreviven de la forma que pueden. Algunos logran hacer fortuna; por ejemplo, Olenka es pintora pero una vez más se vale de sus encantos femeninos para sobrevivir y seduce a Gonzalo Casado, mientras que Helmut Heller se hace de cafetales en el estado de Chiapas.

Podemos afirmar que José Fuentes Mares nos muestra en sus tres novelas que la hispanofilia se derivaba en gran parte de la herencia hispánica acumulada durante cinco siglos de historia común. Desde luego, él fue criticado por esto, pero recordemos que estuvo en contacto con todo el movimiento cultural que ofrecían los recién llegados; en consecuencia, siempre defendió la idea de sentirse más español que americano:

Por ejemplo, el otro día una persona me dijo: “Mucha gente me ha hablado de usted y una de las cosas que más le reprochan es que se sienta usted español. Es más, dicen que usted cuando sale al campo se va usted con un sombrero campero andaluz”. “Si”, le dije, “efectivamente, no lo uso en la ciudad, porque en la ciudad no uso sombrero, pese a que mi calvicie cranealmente totalizadora me autorizaría a llevarlo. Entonces, cuando salgo al campo llevo un sombrero campero andaluz. Nada más que pregúntele usted a ese señor que se lo dijo por qué él lleva botas texanas y pregúntele por qué cuando sale al campo se pone una texana. Yo encuentro mucho más razonable llevar las botas cordobesas que tengo y mi sombrero andaluz que es lo mío en última instancia, lo mío de siglos; es la sangre que llevo dentro, que no ponerme

unas pinches botas texanas puntiagudas, con punta de plata, y una texana comprada en una *store* de El Paso”... se quedó callado.⁹

El desierto como espacio referencial y simbólico

Existe otro gran tema recurrente en la obra fuentesmareana; me refiero a un espacio mítico-simbólico: el desierto. De una forma u otra, el autor tiene presente el ambiente agreste en sus obras, mismo que influyó de manera vital en él y en todo el que lo habite. “Fuentes Mares es el hombre-paisaje que llevó a sus libros todo lo grandioso que tiene Chihuahua: los horizontes dilatados, la llanura de amaranto, el rabioso sol, el ulular del viento y el tenaz y bronco carácter de sus hombres”.¹⁰ Todas las proposiciones que el autor hace respecto al desierto, las había tomado con anterioridad o las retoma en futuras obras.

El autor se encerraría varios meses en Majalca para redactar *Servidumbre*. Este lugar es como un oasis que rompe con lo plano de la llanura de la carretera Chihuahua-Ciudad Juárez. Ahí se pueden apreciar unas cumbres rodeadas de algunos manantiales, y distinta flora y fauna que no se ve usualmente en el resto del estado. A pesar de redactar *Servidumbre* desde un lugar así, Fuentes Mares denomina el primer capítulo “El desierto”. Aun cuando no será el único entorno en el que se desarrolle la novela, significará un punto geográfico esencial para esta. Así, pues, el autor utiliza ambos espacios –Majalca y el desierto– para construir la idiosincrasia de su protagonista, Pedro Majalca. Tal nombre remite a *Petrus* que significa en latín piedra y que serán las que adornen, principalmente, el desierto en la novela. «Pedro, “¡*Tu es Petrus!* ¡*Petrus!* ¿No te suena eso a ‘piedra’? Pues es lo mismo; exactamente lo mismo... ¡don Piedra!”»¹¹ –le llamará don Gil, su profesor de primaria, al protagonista–. Y por otro lado, el apellido alude al lugar donde se creó la obra y donde radicaba el escritor. Estos

⁹ Jaime Pérez Mendoza, “Entrevista con José Fuentes Mares”. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 2, 1 (summer, 1985), p. 337.

¹⁰ Humberto Payán Franco, “Un enamorado de Chihuahua”, en *José Fuentes Mares en la memoria del desierto*. Gobierno del Estado de Chihuahua, Chihuahua, 1991, p. 56 [Colección Jornadas Culturales José Fuentes Mares].

¹¹ B. Rodas y P. Siller (coords.), *José Fuentes Mares...*, vol. 6, ed. cit., p. 505.

factores son los que llevaron a creer a la crítica de su tiempo que se trataba de una novela autobiográfica; sin embargo, Fuentes Mares lo negó.¹²

Servidumbre, efectivamente, narra la vida de Pedro Majalca, un hombre que nace en el desierto «donde los hombres esperan la lluvia y la muerte, y los niños juegan con las piedras y las lagartijas» (*Servidumbre*, p. 493), y donde el sol es apreciado como «un dios malo [...] el sol es remalo; si viera que en el llano no nos deja estar... no nos deja estar... es algo demoniaco porque lo entendía como una presencia contraria a la bondad de Dios» (*Servidumbre*, p. 495). Es así como perciben el lugar los personajes de la novela, un lugar donde apenas se sostiene la vida, pero que al mismo tiempo es impensable abandonar.

Nos dice Francisco Beverido Duhalt que “el desierto y el mar son quizás los símbolos más impresionantes de la fuerza de la naturaleza, y de la fragilidad del hombre en su eterna lucha contra ella... A pesar de ello, ejercen sobre el espíritu humano una atracción irrefrenable”.¹³ Esto se refleja en Pedro Majalca, quien no se rinde a lo que le depara el destino; por el contrario, intenta escapar de él y tener una vida diferente a sus antepasados. Se presenta un final cíclico porque Pedro regresa al llano; es decir, el desierto se plantea como espacio del que quiso escapar, pero logró vencerlo al condicionarlo y al atraerlo hacia él; porque como menciona Beverido, “cuando se trata de alguien que ha nacido y vivido allí desde siempre, y que es incluso descendiente de alguien que ha vivido en las mismas circunstancias, el impacto es definitivo”.¹⁴ Al volver, muchos años después, el padre de Pedro ha muerto y todo sigue igual. Están ahí las cabras, el sol enemigo y la vieja carreta en la cual transportaban los quesos para vender y sobrevivir en tiempos de sequía. La vida del protagonista se reduce a recordar, añorar o pastorear, tal como lo hiciera su abuelo o su padre.

Entonces, a pesar de que pudiera decirse que el desierto es por antonomasia el lugar más inhóspito del mundo, es interesante pensar que desde siempre este ha atraído al ser humano

¹² J. Fuentes Mares, *Intravagario...*, ed. cit., p. 162.

¹³ Francisco Beverido Duhalt, “Arena: Mar y desierto. El paisaje como personaje en la joven dramaturgia del norte de México”. *Tramoya*, 59 (abril-junio, 1999), p. 119 [En línea]: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4543> [Consulta: 18 de mayo, 2015].

¹⁴ *Ibid.*, p. 120.

y es ahí donde se han formado las tres religiones monoteístas más importantes de la Historia; tal vez sea que a los que habitan en él les concede una forma de probarse y de encontrarse a sí mismos, acaso porque los sume en una profunda soledad. Nos dice Fuentes Mares al respecto que “el hombre se encuentra solo, [...] y sin embargo en el desierto no hay suicidas. Los hombres se aferran a la vida porque en ella encuentran el instrumento de las tres grandes esperas, que para ellos son la sombra, la lluvia y la resurrección”.¹⁵

No hay suicidas, mientras el hombre nazca y crezca ahí, porque los hombres del desierto son una “raza frugal, sin imaginación, igual que su pasaje sin sorpresas. Por satisfacciones que otros querrían para hoy estos hombres suelen esperar años, sin alegrías mas también sin amarguras duraderas. El hombre en estos páramos es un navegante en la llanura”.¹⁶

Habrà que recordar que para otros personajes, la llanura y el desierto no fueron vistos con los mismos ojos. En *Cadenas de soledad*, don Jesús Fernández, el padre del protagonista, tiene una percepción muy distinta porque es fuereño. Piensa don Jesús que “la gente que puebla estas llanuras tiene que ser diferente; diversa en lo espiritual y aun en lo físico. De seguro carecen de inquietudes y de esa extraña comezón por el misterio que delata excesos de imaginación [...] al cruzar las calles de Chihuahua observé algunas cosas dignas de azoro: un expendio de leche era La crema, una carnicería La vaca, y una casa de pinturas La brocha”.¹⁷ Afirma irónicamente don Jesús que la gente carece de facultades para imaginar nombres nuevos y por esto denomina a las cosas por su nombre. Tal vez porque le resulta insoportable la soledad, el hastío y el ambiente de “La ventana”; en un acto premeditado el viejo se avienta por la gran barranca donde la vida era posible “recién casado, loco o borracho”.¹⁸ Nótese el contraste con las tres

¹⁵ B. Rodas y P. Siller (coords.), *José Fuentes Mares...*, vol. 6, ed. cit., p. 493.

¹⁶ Beatriz Rodas y Pedro Siller (coords.), *José Fuentes Mares, obras. Historia* (pról. Víctor Orozco). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2013, vol. 2, p. 867.

¹⁷ B. Rodas y P. Siller (coords.), *José Fuentes Mares...*, vol. 6, ed. cit., p. 115.

¹⁸ *Ibid.*, p. 152.

grandes esperas mencionadas en *Servidumbre* (la sombra, la lluvia y la resurrección).

En el desierto se expone entonces el oasis: “En él se pierde la certeza de lo que consideramos como real, y se apodera de la razón la duda de si lo que uno ve es real o imaginario”.¹⁹ De acuerdo con esto, Pedro Majalca experimenta el espejismo porque cuando niño soñaba que “Dios arrastraba hasta su puerta un largo manto verde”;²⁰ pero la realidad era otra. Lo único que encontraba al abrir la puerta cuando amanecía era apenas una pequeña señal de vida junto a las piedras. Significaba la única vida vegetal que conocía, a parte de los ocotillos, agave y palmas; “eso sí, nada se multiplicaba más rápido en aquella tierra que las piedras”.²¹

Fuentes Mares utiliza mucho el contraste entre el color verde y el gris. Para referirse al primero escribe: “Entre las grandes pasiones de mi niñez recuerdo un amor desenfrenado por el verde [...]”.²² Simbolizaba la vida, los árboles y todo lo que había en la ciudad y había soñado, y que no encontraba en el desierto de La Manga donde todo era gris: “Y pensé por qué si Dios era el autor de todas las cosas, y de los colores entre las cosas, a nosotros nos había dejado el gris para repartir el verde entre la gente que habitaba más allá del horizonte”.²³ Al ganarse la beca para ir a estudiar a la ciudad, Pedro se contenta tan solo con ver el lugar lleno de árboles; comienza a reflexionar sobre el contraste entre lo citadino y su pueblo en medio del desierto, especialmente en la forma como impacta en sus habitantes: “Por las aceras iban y venían hombres y mujeres que no se parecían a los que dejé en el llano. Estos de la ciudad hablaban, gesticulaban, y su mirada caía indiferente sobre los árboles. En el llano los hombres ni hablan ni gesticulan; todos tienen cara de astrónomos embelesados, y saben de la Osa Mayor más que de las mujeres”.²⁴

Majalca, luego de encontrar como refugio un parque lleno de lo que más amaba, reflexiona: “El verde se me convertía

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 494.

²¹ *Ibid.*, p. 496.

²² *Ibid.*, p. 494.

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 503.

poco a poco en doctrina, como a otros el rojo o el negro”;²⁵ pequeño indicio del tema que tratará la novela: la Guerra Civil Española. En *La revolución mexicana, memorias de un espectador*, Fuentes Mares había presentado ya su teoría sobre el gris: “El desierto es una droga apaciguadora. Faltan allí los colores, pues el gris no es un color sino la negación de todos ellos”.²⁶

Más adelante, el narrador de esta novela señala: “El hombre del trópico es un salvaje que husmea la sangre y la busca como un tigre. El hombre del desierto hiere en cambio sin abuso, como un matemático del homicidio. Es hombre de palabras cortas. Su habla es proyecto, esqueleto apenas, voz sin vísceras ni músculos, esqueleto elemental, gesto primario, sol, sed, calor, frío y tormenta”.²⁷

El desierto, afirma nuestro autor, impacta la identidad y es forjador del físico porque nos dice que “en el llano todos los hombres son como todos, como si pertenecieran a la misma familia [...]. La acción del clima seco, que curte la epidermis y elimina las grasas”.²⁸ Así mismo, la aridez forja el carácter del individuo. Fuentes Mares retrata de tal modo los personajes del desierto sin muchas ambiciones, a excepción de la añoranza de la lluvia. Las aspiraciones que muestra el padre de Pedro Majalca, tanto para él como para su hijo, son pasar la vida en el llano, cuidando cabras, sembrando un pedazo de tierra; son, al igual que los de *Pedro Páramo* de Rulfo, personajes fantasmales que habitan el vacío, como atrapados por el entorno seco y arenoso hasta fundirse con las piedras.

Así mismo, el espacio geográfico del desierto ha caracterizado la literatura del norte de México. Nos dice el investigador Humberto Payán que Fuentes Mares fue un parteaguas del grupo de escritores a quien él mismo nombró “el escuadrón de bárbaros del norte”. Entre ellos figuran “Carlos Montemayor, Ignacio Solares, Víctor Hugo Rascón Banda, Joaquín Armando Chacón, José Vicente Anaya, Jesús Gardea y Alfredo Espinosa”.²⁹ Tales escritores se rinden ante el entorno desértico y lo hacen parte esencial de su obra creativa. A los anterior-

²⁵ *Ibid.*, p. 530.

²⁶ *Ibid.*, p. 872.

²⁷ *Ibid.*, p. 870.

²⁸ *Ibid.*, p. 497.

²⁹ H. Payán Franco, art. cit., p. 55.

res habría que añadir a Daniel Sada, Ricardo Elizondo, Miguel Méndez, Severino Salazar, Gerardo Cornejo entre otros, que si bien, no son chihuahuenses, sí reflejan el espíritu del escenario desértico que caracteriza a Fuentes Mares.

La naturaleza que aparece asociada con el desierto generalmente se presenta como un entorno hostil y devorador del hombre; es el que Jaime Mejía Duque y Marfa de los Ángeles Mendieta distinguen como “el estadio salvaje”, de otros ambientes naturales en la literatura hispanoamericana como: el romántico (donde la naturaleza no es más que un decorado); y el de equilibrio (en cuyo seno el hombre y los elementos conviven armónicamente).³⁰

Nos dice Beverido que en las obras donde se retrata el desierto, “el paisaje aparece como un personaje capital, que enfrenta, que amenaza, que sitia, que condiciona. El resto de los personajes, los personajes humanos, habrán de ser sometidos o quizás logren triunfar, pero toda su acción será puesto [*sic*] a prueba por ese otro personaje omnipotente y omnipresente”.³¹ En *Servidumbre* es claro que Pedro Majalca no logra triunfar. Después de viajar a México y España, regresa derrotado por la muerte de Elvia y se refugia en el lugar que conoce mejor, La Manga. Así, se trata de un relato circular ya que inicia con la descripción del lugar donde ha vivido el protagonista desde su nacimiento, y al final, parece que el desierto no solo termina sitiando a Pedro, sino que lo absorbe y condiciona porque de manera inevitable vuelve ahí después de huir de sí mismo.

Sobre lo dicho respecto del desierto, habría que agregar lo que menciona Fernández de Rota cuando dice que es precisamente por estas latitudes áridas “por las que anduvo Jesucristo descalzo... son frontera entre la naturaleza y la santidad, está dotado de poder sagrado en el límite de la cultura e infunde miedo y respeto”.³² En las últimas páginas de *Servidumbre*, Majalca le dice al sacerdote que se encuentra por encima de todo porque, según su convicción, ha superado la vida y, por consecuencia, la muerte. El sacerdote encuentra esa actitud “a

³⁰ Vicente Francisco Torres, “El paisaje norteño en algunos narradores mexicanos”. *La Palabra y el hombre*, 74 (abril-junio, 1990), p. 200.

³¹ F. Beverido, art. cit., p. 125.

³² Antonio Fernández de Rota, “Los paisajes del desierto”, en Hernán Salas Quintanal y Rafael Pérez-Taylor (eds.), *Desierto y fronteras: el norte de México y otros contextos culturales*. UNAM, México, 2004, pp. 21-22.

la altura de los iluminados por la santidad”.³³ Así, sin descendencia y acompañado de sus cabras, se encuentra sumido en una profunda soledad, viendo cómo caen unos copos de nieve con “un cierto halo de primitiva santidad, tal como la gente del valle”.³⁴

Puede considerarse entonces a *Servidumbre* como el punto medio entre *Cadenas de soledad* y *El crimen de la Villa Alegría*; una obra madura capaz de mostrar una evolución tanto en la forma narrativa, como en el tema y la trama. Es en esta pieza donde Fuentes Mares desahoga y expulsa los valores que había manejado desde sus inicios como historiador, y posteriormente como novelista. Para él: “Chihuahua es la tierra que se me dio al abrir los ojos, mundo bárbaro y solitario en el que aún puedes intravagar y sorprenderte. En los llanos del norte se escuchan mensajes inconfundibles, si bien se precisa haber nacido allí para interpretarlos”.³⁵

³³ B. Rodas y P. Siller (coords.), *José Fuentes Mares...*, vol. 6, ed. cit., p. 618.

³⁴ *Ibid.*, p. 22.

³⁵ *Ibid.*, p. 547.

Vasconcelos y Fuentes Mares. Las fronteras de América Latina (límites del mundo civilizado contemporáneo)

Jorge Ordóñez Burgos¹

Una noche de invierno en el Colegio Loyola...

En febrero del año 2000 asistí a una charla que un general español de la OTAN dio a algunos estudiantes de la Universidad Complutense de Madrid; en aquellos días pasaban cosas interesantes en Europa. El tema de Kosovo era algo *fresco* que se discutía en todas partes. Se veía venir una ofensiva contra el mundo árabe del Medio Oriente y para justificarla hacía falta esgrimir un pretexto, por estúpido que fuera. Además, dentro del ambiente político y económico, se estaba echando a andar la Comunidad Europea. Después de escuchar

¹ Doctor en filosofía (UNED/U. Complutense de Madrid, 2006), cuenta con estancias postdoctorales en El Colegio de Chihuahua 2010 y 2017, la FFyL de la U. Autónoma de Madrid 2006-2008, y la Philosophische Fakultät de la Postdam Universität 2011-2012. Profesor-investigador del Departamento de Humanidades de la UACJ. Es autor de siete libros y diversos artículos publicados en revistas nacionales y extranjeras. Es coordinador del Seminario Internacional de Historia y Filosofía de la UACJ; pertenece a la Asociación Mexicana de Estudios Clásicos y a la Academia Mexicana de Ciencias. Es miembro del SNI, nivel 1. Sus líneas de investigación: i) filosofía antigua, con acentuación en la tradición egipcia, la medicina griega y la magia. ii) Filosofía contemporánea del norte de México, con acentuación en la historiografía de la filosofía y en el pensamiento de José Fuentes Mares.

por un poco más de una hora sandeces sobre la democracia, las garantías individuales y la importancia de los organismos multinacionales inspirados en la ONU, el expositor guardó silencio para recoger las preguntas del auditorio. Con gran molestia le cuestioné sobre la influencia de los Estados Unidos en la OTAN, sin pensarlo dos veces, me respondió que era un miembro más de la organización...

-Bien, entonces, -le pregunté de nuevo- cualquier otro país afiliado ¿puede convocar a una guerra multinacional como lo hace Estados Unidos?

-Efectivamente, respondió.

-Me parece muy extraño, le confié, que los conflictos en los que se ha involucrado militarmente la OTAN en su mayoría han redituado beneficios para los Estados Unidos. Lo dije con un acento norteño imposible de disimular.

-¿Sois de México?

-Sí.

-¿De Chihuahua?

-Así es.

-Yo viví en Juárez y en El Paso unos años -dijo con cierto desdén. "*Arriba Chihuahua cabrones*", exclamó con cierto afán de burla, ¿Cómo decís en Chihuahua? *Tan lejos de Dios y tan cerca de los gringos*. Entiendo que ustedes no lo lleven bien con los americanos, pero en Europa las cosas son muy distintas.

-General, repuse, ¿qué opinaría de un país que violara las fronteras y soberanía de España sistemáticamente, que debiera certificar los actos de su gobierno y que tratara a sus inmigrantes como ganado?

-No lo sé, pero -aclaró- el caso es que los americanos le quitaron a Europa la bota del cuello que le tenían puesta los totalitarismos.

-Entiendo, y pregunté, ¿cuándo permitió Europa que le quitaran la *Stiefel* de la *Wehrmacht* para que la sustituyeran por la *cowboy boot*? Muy molestos los dos y esgrimiendo maldiciones mentales en nuestros respectivos castellanos, se hizo un breve silencio. No pude aguantarme más y volví a la carga.

-Usted está consciente de que los gringos tienen las manos llenas de sangre, ¿no? Hay mucha gente por todo el mundo que tiene qué sentir contra ellos. ¿Qué pasaría si Estados Unidos cae o es atacado? ¿España sufriría las consecuencias de su complicidad?

-Eso nunca sucederá, usted ve las cosas desde la óptica que le permite Chihuahua -concluyó-.

Por desgracia, unos años después de la charla cordial, se perpetró el ataque terrorista al tren de Cercanías en Madrid. Todavía me pregunto si el general habrá cambiado de opinión.

Conocer antes de repudiar

En el mundo de los últimos cien años, Estados Unidos ha representado un problema para la humanidad que se ha desbordado por varios factores. Según la latitud donde nos ubiquemos, los norteamericanos serán definidos de forma distinta: se les acusará desde ser pésimos hablantes del inglés, informales, drogadictos, alevosos, cobardes, de tener un sentido del humor basado en *pastelazos y tarugadas*, hasta de ser el instrumento de Satán en la Tierra. Lo cierto es que Estados Unidos se ha ganado a pulso el repudio y la enemistad de buena parte de los habitantes del planeta, dado que no hay rincón del mundo donde ellos no intervengan, del que no opinen y en donde no quieran hacer negocios. En los cinco continentes se tiene la percepción de que los gringos son simplones y de corta imaginación, pero, extrañamente, sus franquicias comerciales no conocen fronteras. Se habla de su país como una inmensa prolongación de Texas, y por ello, poco se estudian su historia y sus manifestaciones culturales. Quizá ahí es donde radica uno de los principales errores, en nuestra pereza para adentrarnos en una civilización que nos resulta tan parca. ¿Cómo es la vida cotidiana en Delaware, Massachussets, New Hampshire, Virginia, Kansas, Oregón, Alaska o Minnesota? ¿Qué literatura se escribe hoy en Estados Unidos? ¿Cómo se viven las religiones en las marcas rurales, en los grandes centros urbanos y en las comunidades negras? ¿Qué hay más allá del cine de Hollywood? ¿Cómo se vive la cotidianidad en Las Vegas, al margen del juego, los espectáculos y la arquitectura exagerada de sus centros nocturnos? ¿De qué se compone la gastronomía norteamericana? Estas y otras muchas preguntas debemos resolver para poder sustentar nuestro desprecio por Estados Unidos, al enemigo debe conocersele. Los filósofos de los que hablaré fueron buenos conocedores de ese país –tuvieron estancias prolongadas en varias de sus ciudades–; la razón por la que son incluidos en un mismo trabajo es por la actitud con que voltean la mirada hacia el vecino. Ambos coinciden en que la tortuosa relación entre México y Estados Unidos no solo se

debe a la tan particular política exterior de ellos, también puede explicarse revisando en lo más profundo de nuestra historia nacional. Vasconcelos y Fuentes Mares proponen un enfoque crítico de las cosas, tal vez vigente todavía. Sin duda, el ascenso de Donald Trump a la presidencia no es un hecho que dignifique la inteligencia del norteamericano, pero, es importante mirar con calma ese cliché-presidente y entender que hay vida e historia detrás de él. Así como es una equivocación creer que los cincuenta estados de la Unión están poblados por vaqueros pecosos y faltos de imaginación, de pieles rojas que manejan casinos en sus reservas y de hispanos que hacen el *trabajo duro*, es muy desafortunado afirmar sin precisiones que Trump representa a su pueblo.

Dos caminos para hacer anglofobia filosófica

De entrada, quisiera hacer algunas observaciones acerca del tema norteamericano en la obra de José Fuentes Mares. Los escritos donde pone más énfasis sobre dicho tópico son: *Poinsett. Historia de una gran intriga* (1951), *Nueva guía de descarriados* (1977) y *Génesis y expansionismo norteamericano* (1980). No obstante, hay otras obras donde se aborda el tema con menor profundidad: *México en la Hispanidad. Ensayo polémico sobre mi pueblo* (1949), la obra de teatro *Su Alteza Serenísima, farsa patriótica en tres actos* (1969), y *México y España: Historia de un conflicto* (1975). Quizá lo que distingue la crítica de Fuentes Mares a la de Vasconcelos, es que el chihuahuense se interna en lo más hondo del pensamiento político-religioso que sirvió para la instalación y preservación del vecino del norte. Digamos que su crítica es más etiológica, sin dejar de tener fuertes tintes pasionales, actitud en la que coincide con Vasconcelos. Quiero iniciar citando algo que escribió Fuentes Mares en 1949, a propósito de la supuesta *victimización* del México del siglo XIX:

... recordar su agresión poderosa para agredirlos ahora con furros impotentes sería imbecil, ya que *ellos no requieren de nuestra adhesión ni de nuestro combate para ser quienes son y para valer lo que valen*. Y tampoco, *aunque fueron nuestros enemigos, podremos reclamarles por entero los agravios irreparables. Fueron nuestros enemigos en segundo grado*, diría, que solo se beneficiaron con

el botón que pusieron en sus manos nuestros enemigos en primer grado...²

La anglofobia *a secas* es una de las etiquetas que se le ha impuesto a Fuentes Mares a lo largo de los años. Estoy de acuerdo que mantuvo una actitud de desprecio ante los Estados Unidos y otros países con ellos emparentados, pero, como se apuntó antes, su postura estaba fincada en consideraciones jurídicas, estéticas, históricas, teológicas y filosóficas.³ Podemos o no coincidir con sus argumentos, empero, sería injusto señalarle de arbitrario. Fuentes Mares desarrolló buen conocimiento de la hechura de la política interior-exterior de Estados Unidos, articulada maquiavélicamente a partir de prolegómenos puritano-calvinistas, fijados desde la época de las Trece Colonias

² José Fuentes Mares, *México en la hispanidad. Ensayo polémico sobre mi pueblo*. Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1949, p. 8 [las cursivas son mías]. Para complementar lo dicho, tómense en cuenta las siguientes palabras: “Larga tradición, la de pensar en la solución de los problemas mexicanos mediante ‘imposiciones’ del exterior. Inaugurada por los liberales del pasado siglo, tanto ha pasado de boca en boca que terminamos por oírla como el cuento del pastor y el lobo. Y con el mismo viejo riesgo de no creer en el lobo cuando lo tengamos a tres pasos”. *Historia de dos orgullos*. Océano. México, 1984, p. 116.

³ Al final de su vida, Fuentes Mares rumia la anatomía de una anglofobia forjada a lo largo de los años: “Muchas veces me he preguntado por qué llevo malas relaciones con Estados Unidos, y en verdad no consigo explicarlo. ¿Por qué he recorrido más de medio mundo, y no una sino muchas veces, sin llegar a poner pie en Inglaterra? Conozco Juneau, capital de Alaska, y Point à Pitre, capital de la isla Guadalupe; entre Argentina y la URSS no me queda pendiente casi ningún país, pero nunca estuve en Londres. Hace años, frente a Southampton, a bordo de un barco italiano, no tuve siquiera la tentación de bajar para dar un paseo por las calles del puerto. Sin duda, el origen de la antipatía queda más allá de la razón. Treinta años atrás, urgido de un visado para volver a México, en Venecia me apersoné en el consulado norteamericano y un yanqui me atendió gentilmente. Todo fue bien hasta el momento de preguntarme cuánto tiempo quería permanecer en Estados Unidos. Mi respuesta fue fulminante: “Una hora o media hora; lo indispensable para bajar del barco en Nueva York y subir al avión que me lleve a México”. Después me arrepiento, pues ellos también pueden llegar a merecer un trato correcto. Mas no lo puedo evitar: los ingleses y los norteamericanos son mis *otherest*, mis más otros, los distantes y enemistados con mis conceptos de la vida. El rechazo anida en las zonas más oscuras del subconsciente”. *Intravagario*. Grijalbo, México, 1985, p. 100.

y en operación todavía. Sin ellos, no podríamos entender el funcionamiento de un país tan complejo. Fuentes Mares se dedicó a leer críticamente los clásicos del pensamiento político estadounidense. Un pasaje de *Kant y la evolución de la conciencia socio-política moderna* (1946) nos ayudará a entender la densa trama de ideas que el chihuahuense tejó desde su juventud:

Benjamin Franklin, nacido en Massachusetts y educado como un presbiteriano, escribe: “Mis circunstancias tornáronse florecientes día por día, Mis hábitos frugales continuaban, y mi padre, habiéndome repetido frecuentemente desde mi niñez el proverbio de Salomón: ‘ves a un hombre diligente en su vocación, él se encontrará situado en el mismo plano que los reyes y nunca en el plano de los hombres comunes’, me llevó a considerar el trabajo como un medio para obtener riqueza y distinción, lo cual me sirvió de estímulo. *En Franklin, mejor que en otro alguno, se muestra esa afirmación de las virtudes morales animadas con un sentido económico que tantas veces hemos venido considerando como rasgo peculiar del espíritu puritano*, solo que en el caso concreto de Franklin la actitud puritana inicial se ha agudizado en forma tal que le induce ya no entre lo moral y lo económico sino a *la sustentación de lo económico como primado de lo moral*: “Inculcar el trabajo y frugalidad –escribe– como el medio para procurarse riquezas y, con ellas, asegurar la virtud, pues resulta bien difícil para un hombre en estado de necesidad, actuar siempre honestamente”.⁴

El chihuahuense ausculta a los clásicos⁵ de la filosofía norteamericana, creadores de un pensamiento diseñado para la

⁴ José Fuentes Mares, *Kant y la evolución de la conciencia socio-política*. Stylo, México, 1946, p. 98. Las citas de Franklin pertenecen a *Autobiography*, pp. 90 y 108 [las cursivas son mías].

⁵ Es importante aclarar el significado de la etiqueta “clásico” a la hora de revisar las raíces de cualquier sistema de ideas. Denominar mecánicamente a los presocráticos, Platón, Aristóteles, la Stoa, Epicuro, Cicerón y Séneca como modelo de todo filosofar, es, sencillamente, una equivocación. Dentro de las mismas tradiciones occidentales, Roma y la Hélade no son las aguas de donde beben todos y cada uno de los pensadores. La filosofía política frankliniana es un ejemplo de ello, inspirada por la exégesis bíblica de una selección de reformadores, así como por los ilustrados franceses y algunas ideas de los empiristas británicos. Ese y no otro es el punto donde se apoya un pensamiento animador de las

acción, es decir, orientado a hacer negocios, obtener ganancias, generar industria y riqueza. En ese medio, la religión y lo sagrado adquieren estatura soteriológica únicamente por su estrecha conexión con la productividad; consolidando un concepto de religiosidad *terrenalmente redituable* –aunque profana para un sinnúmero de seres humanos–. En esa lógica, podríamos calificar de “guerra santa” las múltiples intromisiones de nuestro vecino en las guerras mundiales, en Corea, Vietnam, Nicaragua, Libia, Panamá, Afganistán e Iraq, así como el patrocinio de revueltas internas mediante el tráfico de armas y mercenarios. Si nos adherimos a alguna tradición filosófica europea, es muy posible que las ideas norteamericanas nos resulten superficiales y carentes de un sólido aparato teórico. No obstante, son otra manera de plantear las cosas. Aunque don José despreciaba la mentalidad norteamericana, sus estudios abren la posibilidad de llegar a un rechazo razonado, dignificando a los “opponentes” a través del estudio detallado de sus conceptos.

Por su parte, José Vasconcelos hace algunas observaciones acerca de la educación norteamericana. Recuerda el debate que entabló durante los días en que cursaba la primaria en una escuela de Eagle Pass, reconociendo la actitud abierta de la maestra en el aula:

La ecuanimidad de la profesora se hacía patente en las disputas que originaba la historia de Texas [...]. Los mexicanos del curso no éramos muchos, pero sí resueltos. La independencia de Texas y la guerra del 47 dividían la clase en campos y rivales. Al hablar de mexicanos incluyó a muchos que aun viviendo en Texas y teniendo sus padres la ciudadanía, hacían causa común conmigo por razones de sangre. Y si no hubiesen querido era lo mismo, porque

leyes, el gobierno, el comercio, el consumo, la guerra y la educación. Es factible que discrepemos con el planteamiento y solución de algunos temas filosóficos, podemos rechazar el lenguaje y métodos de investigación, así como los propósitos que pretenden alcanzarse, no por ello, se tienen razones suficientes para concluir que en Estados Unidos no se ha hecho una filosofía auténtica. –Si se revisa con cuidado la obra de Fuentes Mares, notaremos que filósofos griegos y romanos constituyen más un tópico literario que una raíz. San Agustín es para el chihuahuense uno de las fuentes más ricas del pensamiento occidental católico hispánico, renunciando a remitirse a sistemas tan distantes en el tiempo y el espíritu.

los yanquis los mantienen clasificados. Mexicanos completos no íbamos allí sino por excepción. Durante varios años fui el único permanente. Los temas de clase se discutían democráticamente, limitándose la maestra a dirigir los debates. Constantemente se recordaba *El Álamo*, la matanza azteca consumada por Santa Anna, en prisioneros de guerra. Nunca me creí obligado a presentar excusas; la patria mexicana debe condenar también la traición miliciana de nuestros generales, asesinos que se emboscan en batalla y después se ensañan con los vencidos. Pero cuando se afirmaba en clase que cien yanquis podrían hacer correr a mil mexicanos, yo me levantaba a decir:

-Eso no es cierto.

Y peor me irritaba si al hablar de costumbres de los mexicanos junto con las de los esquimales, algún alumno decía:

-Mexicans are a semi-civilized people.

En mi hogar se afirmaba, al contrario, que los yanquis eran recién venidos a la cultura. Me levantaba, pues, a repetir:

-Tuvimos imprenta antes que vosotros.

Intervenía la maestra aplacándonos y diciendo:

- But look at Joe, he is a Mexican, isn't he civilized?, isn't he a gentleman?⁶

Más acerca de la educación. El siguiente comentario sobre John Dewey era una invitación a reflexionar sobre la pedagogía oficial. Exhortación hecha el siglo pasado, pero que todavía refleja gran pertinencia y lucidez; ahora que el constructivismo es la filosofía de la educación, hoy que pretende importarse un esquema educativo desde el Báltico sin la menor meditación. Vasconcelos señalaba que Dewey plasmaba claramente los ideales anglosajones, incompatibles por entero con nuestra mentalidad hispana.

... la excesiva preocupación contemporánea de llevar al niño a resolver por sí mismo los pequeños problemas del exterior disminuye la vida subjetiva en todo lo que se refiere al objeto y aplaza, cuando no impide del todo, el parto del alma a las claridades de lo invisible. Poner el alma misma a la técnica, semejante monstruosidad no había aparecido en ningún sistema de educación. Sin embargo, tal es la conclusión del confusionismo de Dewey,

⁶ José Vasconcelos, *Ulises criollo*. FCE. México, 1983, pp. 31-32.

hoy tan en boga en las naciones iberoamericanas y coloniales, sedientas de ídolos que les acojan la pleitesía [...] lo que en realidad se obtiene es producto de millones de ejemplares humanos *aptos para el aprovechamiento de ciertos aspectos del medio externo, ciegos para lo desinteresado, fieles al rebaño y sin otra finalidad que el récord, lo mismo que en el trabajo, la diversión y el goce.*⁷

Para Vasconcelos, los diferendos entre Iberoamérica y Estados Unidos se deben a la filiación cristiana que cada sección del continente tiene, la pedagogía anglosajona del siglo pasado, apologeta de la *democracia en el aula* –particularmente la de John Dewey–, es claro reflejo del protestantismo puritano:

...el conflicto de la escuela nueva [nótese desde cuándo se usa la expresión] y la ordinaria es prolongación de la profunda divergencia de la Reforma; la escuela nueva es el protestantismo llevado a la pedagogía. El libre examen del alumno que ha leído tres libros de Historia sobrepuesto a la ciencia del maestro que ha leído toda su vida. Tal y como en religión la interpretación del primer pastor que se gana la vida en un púlpito se desentiende de la patrística y, si le place, reforma la teología [...] en efecto, desembarazarse de la autoridad suele ser más fácil que reemplazarla [...] el protestante no consigue otra cosa que sustituir el consejo de los grandes con la opinión de los mediocres.⁸

Cabe mencionar que, a pesar de criticar a Dewey, Vasconcelos habla de él dentro de su recuento histórico de la filosofía universal. Puede consultarse *Historia del pensamiento filosófico* (1937):⁹ ahí compara al “darwiniano retrasado”¹⁰ con Emerson y James, de quienes tiene buena opinión, a pesar de su adhesión a la filosofía pragmática de los Estados Unidos.¹¹ Sin afán de establecer paralelos que no conducirían a buen destino,

⁷ “De Robinson a Odiseo, pedagogía estructuralista”, en *Antología de textos educativos*. Trillas, México, 2009, pp. 34–35 [las cursivas son mías].

⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁹ Sigo la edición de Trillas, México, 2009, pp. 323–326.

¹⁰ *Ibid.*, p. 325.

¹¹ En *Manual de Filosofía* [1940]. Trillas, México, 2009, pp. 216–218. Vasconcelos casi deja íntegras las palabras vertidas en el texto de 1937.

quisiera citar algunas observaciones de Fuentes Mares respecto a la filosofía de la vida llevada por católicos y protestantes:

No es lo mismo vivir temiendo que vivir amando, y solo el cristianismo pudo proporcionar las bases indispensables para la prédica de la vida como amor, sobre todo el cristianismo católico del Nuevo Testamento, que tiene su signo en el amor como en el Viejo lo tuvo en el temor. La diferencia entre ambos es la misma que existió entre los apóstoles, entre Calvino y San Agustín, pongamos por caso, que son quienes mejor representaron, con honda vocación religiosa, las posturas del fatalismo y la libertad. Al fatalismo conduce necesariamente la doctrina calvinista de la predestinación [...]. San Agustín [...] busca conciliar en cambio la Gracia con la libertad.¹²

Es factible que las acusaciones mutuamente lanzadas entre anglosajones y latinoamericanos jamás cesen. Ellos nos reprochan credulidad y barroquismo, nosotros superficialidad y serias limitaciones para comprender la existencia fuera de esquemas económicos muy cerrados. A pesar de que tanto Vasconcelos como Fuentes Mares sostienen una clara actitud anglófoba, el primero, fomenta la conformación de un frente latinoamericano de resistencia al imperialismo norteamericano, mientras que el chihuahuense acentúa el sentido de pertenencia al norte matizado por la iberofilia, sin dejar del todo los ideales panamericanos de Vasconcelos. A Fuentes Mares le parecía una enajenación hablar de *Latinoamérica*, dado que significa conectar a nuestros países con la antigua Roma de quien poco o nada conservamos –nótense las implicaciones que tienen los clásicos en la concepción de lo que se es-. Para él, lo correcto era *Hispanoamérica*, un medio consolidado a través del castellano y el catolicismo ibérico, es decir, raíces palpables y de fortaleza tal que pueden contener modas venidas del *norte incivilizado*. En un discurso pronunciado ante un contingente de marinos argentinos, que visitaron México en los años de 1940 con el objetivo de fundar el Comité Cultural México Argentino, Vasconcelos dice:

¹² J. Fuentes Mares, *México en la hispanidad...*, ed. cit., p. 156.

Puesto que en América somos Europa aun en la exigencia de que nuestra unidad no sacrifique la identidad de nuestras idiosincrasias nacionales. Europa no será lo que ha sido y sigue siendo para la civilización si no hubiese diferenciado y enriquecido su vitalidad a través de las grandes nacionalidades creadoras que son en la historia: Inglaterra y España, Portugal y Francia, Italia y Alemania. Así también en América hemos de mantenernos diversos hasta donde lo exige el adelanto de la especie, conscientes de que esta necesidad de heterogeneidad, aparte de razones de orden espiritual, es justificación suficiente, justificación biológica de nuestros nacionalismos. Hagamos de ellos fuente de vida sana y fuerza que no se reconcentra en sí misma ni pretende crear fuerza para servir a la fuerza, sino para llevar adelante el propósito fundamental de toda civilización verdadera que es poner la fuerza al servicio del bien [...]. Dentro de América hay un grupo de pueblos cuyas relaciones tienen que ser cada vez más cordiales, estrechas; pueblos unidos por el habla, la tradición, el sentimiento y el gusto...¹³

En ese mismo discurso, Vasconcelos habla del espíritu panamericano, desconocido, oscuro y posiblemente hasta absurdo para el norteamericano. Un sentimiento fraternal, en parte real, en parte ficticio sin paragón en los Estados Unidos, porque aún al interior del país, los lazos de unión nacional se construyen a partir de otra materia prima. Un medio bucólico sobrecargado, pudiera pensarse, artificial, sin embargo, tiene significado para el latinoamericano. Parte de lo que se es también incluye la idealización de las cosas, las mentiras elevadas al rango de realidad, el autoengaño y la credulidad.

Sé por experiencia afortunada que así en vuestra tierra llega la hora del reposo siempre hay en el corro del rancho, en el casino del obrero, en el círculo de los artistas un asiento para el forastero que en hermandad sencilla con los de casa disfruta el sosiego vegetal de algún rincón de vuestros ríos. Se desenvuelve entonces la charla, en tanto que cerca de la mesa del convite al aire libre se dora el asado. Sobre el mantel los vinos de la tierra, puros y sin mezcla, pasan de las botellas y las copas a prestar consuelo y coraje a las almas. Abundante y sólido yantar del vino y carne

¹³ José Vasconcelos, "Marinos Argentinos", en *Discursos 1920-1950*. Trillas. México, 2009, p. 225.

es servido en seguida sin discreción, más se dialoga o discute tal como en la *Ilíada* hacían los héroes¹⁴.

De aquí podría desprenderse que quienes están fuera de la lengua y tradiciones *refinadas* se encuentran al margen de la civilización, manifiesta en la convivencia desinteresada, en la charla entre hermanos, en la gastronomía sencilla mas no simple. Trascender la utilidad del mundo permite internarse en las circunstancias arriba descritas, provee de la sensibilidad necesaria para disfrutar la vida; es por eso que la pedagogía de Dewey deshumaniza. Hay dos Américas, una la sensible y consciente; la otra productiva y efímera que responde al capricho del mercado y las modas, pero, en ambas, se es susceptible de caer en excesos.

El hecho de que este continente esté dividido entre anglosajones y latinos debe ser visto como una bendición; ya que todos nosotros anhelamos una más elevada y rica vida espiritual, y es solo mediante la obra de grupos especialmente talentosos que un tipo de civilización que todo lo abarque pueda ser dada a luz. El prejuicioso patriota que sueña con una América toda-yanqui extendiendo sus tiendas desde la Patagonia hasta Canadá, es un enemigo tan potente de los verdaderos fines de la humanidad como el ciego chauvinista latinoamericano que sueña con un tiempo de decadencia en la cual los criterios de la vida yanquis sean sustituidos por las más nuevas maneras de vida del sur.¹⁵

Parte de la sensibilidad de los americanos radica en la alimentación. Mientras el cliché del norte responde a minimizar el tiempo para preparar las viandas, ahorrando la espera que puede invertirse para trabajar; en la otra parte, la comida debe representar un placer absoluto, tanto al cocinarse, como al verse y consumirse. Los ingredientes base de los dos grandes grupos gastronómicos responden a unas condiciones climáticas, geográficas, económicas, sociales y espirituales. Entre broma y seriedad, Fuentes Mares decía:

¹⁴ *Ibid*, p. 223.

¹⁵ José Vasconcelos, *La otra raza cósmica* (trad. Heriberto Yépez). Almadía, Oaxaca, 2011, p. 48.

Hoy en día –causa horror comprobarlo–, la leche vuelve por sus fueros hasta en países que otrora fueron notables por sus grandes aportaciones a la causa de la cultura. Que tanta leche se consuma en nuestro tiempo sería solo de lamentarse, si, además, el creciente número de galactófagos no fuera grave riesgo para la paz mundial. Alguna propiedad bélica contendrá el feo líquido cuando los Estados Unidos, clásico país lactante, figura en cuanto conflicto bélico se presenta a lo ancho del planeta, y es también evidente que la gente irritable y sin gusto por la vida bebe leche. Cierto que los médicos atribuyen su amargura y mal carácter a úlceras en el estómago o en el duodeno, mas yo estoy seguro que tales desgraciados son insociables y agresivos porque sus estómagos reclaman un vaso de vino y le administran un litro de leche. Entre la leche, la guerra nuclear y las úlceras existe una evidente relación de causa a efecto.¹⁶

¿Cómo definir, entonces, la mala opinión de Vasconcelos y Fuentes Mares hacia los Estados Unidos? A pesar que ambos recurren a instrumentos propios de la filosofía de la cultura para apuntalar sus ideas, auscultando a detalle costumbres, creencias, prejuicios, formas de trabajar, actitudes frente a la vida y esquemas razonados para comparar a los Estados Unidos con Latinoamérica y Europa, su visión de las cosas es panorámica, dado que insertan cada uno de los elementos citados en el amplio ámbito del devenir de un pueblo. En otras palabras, hacen una filosofía de la historia de los Estados Unidos y con ella del mundo. Pasado, presente y futuro son valorados con el objetivo de comprender el papel de un país determinante para toda una época, con el que se puede estar en contra o a favor, pero, nunca fuera del ritmo de los tiempos marcado por él.¹⁷ Los norteamericanos han logrado imponerse por méritos

¹⁶ José Fuentes Mares, *Nueva guía de descarriados*. Joaquín Mortiz, México, 1977, p. 91.

¹⁷ Para Vasconcelos, la exégesis de la historia en los términos empleados constituiría un “ritmo fenoménico”, si cupiera la expresión, ya que su teoría del ritmo es mística con una fuerte carga orientalizante. “Lo único significativo y real de cuanto nos da la conciencia es la noción del ritmo individual y algo semejante debe ser el verdadero sonido del pitagorismo, la noción del ritmo en las cosas y no la noción de su medida, la noción del ritmo individual y universal. El impulso rítmico o impulso lírico lo da nuestra conciencia: el mundo nos sigue. Que así sea es inmenso consuelo porque de esa manera no dejamos el mundo detrás ni tampoco estamos constreñidos a recibir nuestra inspiración de las cosas, las cuales

propios, pero también lo han conseguido porque hay un medio propicio para que sus proyectos se materialicen. Si nosotros fuéramos palestinos de los primeros siglos de la era cristiana, no podríamos omitir a Roma y lo romano para explicar nuestra participación en el mundo. Palestina no se reducía a Roma, pero, el imperio sí definía buena parte del contexto global de entonces. Guardando las distancias, sucede algo parecido con los Estados Unidos –imperio extenso, sin ser grande–; los siglos XIX al XXI serían incomprensibles si se le ignorase.

Al igual que otras tantas meditaciones exclusivas de la filosofía mexicana como la pregunta sobre qué y quién es el mexicano, la composición de la idea de “México”, la relación entre la historia de las regiones/ la de la república, la validez de pensar en una *soberanía nacional* o preguntarse sobre un posible destino común para los mexicanos; Estados Unidos es un tema que no se agota con el tratamiento recibido por los filósofos que nos precedieron en el tiempo. Con el pasar de los años, surgen nuevas cuestiones y se perciben otros horizontes, no necesariamente mejores, solo diferentes. Vasconcelos y Fuentes Mares escribieron sobre un vecino diferente al que hoy conocemos: “implacable” combatiente del fascismo y del comunismo, entonces acariciaba la idea de un mundo globalizado mediante el comercio y el mercado –apenas se recogían los primeros frutos de sus estrategias geopolíticas–. Abiertamente racista, disfrutaba todavía de algo del capital político que le redituó su participación en la Segunda Guerra Mundial, algunos ingenuos le concedían el título de *salvador de la democracia*, dignidad en la que todavía en pleno año 2000 uno que otro despistado seguía creyendo.

Es imposible que una reflexión anglófoba sea objetiva, existen muchas formas y motivos de despreciar al vecino septentrional, en nuestro caso, se juzga a partir de parámetros tomados del mundo iberoamericano. Se es *oportunista*, *bárbaro*, *civilizado* o *impío* según un punto de partida. Con Vasconcelos

constituyen un orden de existencia inferior al nuestro. Sin embargo, ese orden inferior nos acompaña, va unido por la atracción de nuestro amor estético y solo así la unidad que somos nosotros se une con el centro del universo, y se hace fuerte para resistir la tendencia menor en valor, que nos inclina a la dispersión para lograr la totalidad. Esto último es la tendencia analfática; pero mediante la estética logramos la totalidad por absorción y por síntesis”. *Pitágoras* (pról. Mauricio Beuchot). SEP, México, 2011, pp. 94-95.

y Fuentes Mares la parcialidad no es motivo suficiente para desechar sus convicciones; debe considerarse que ambos dedican bastante espacio en sus obras para matizar comentarios y hacer las precisiones necesarias. Evitan configurar un escenario bizarro en el que Estados Unidos sea el villano desalmado y México la víctima de pureza absoluta. Quizá la anglofobia misma los ayuda a mantener cierta cordura, sin lapidar hasta el martirio a quien tanto se rechaza. La zona donde Vasconcelos y Fuentes Mares se mueven es exclusiva para latinoamericanos, un húngaro, un tunecino y posiblemente un español ibérico difícilmente podrán asimilar el entramado de factores participantes en la elaboración de juicios. Ellos tienen otra historia, otra sensibilidad, relaciones con otras naciones.

Epílogo

Vasconcelos y Fuentes Mares nos comparten el pensamiento de los momentos vividos. Su filosofar, aunque llega a una misma conclusión se construye de material diferente. Vasconcelos veterano y convencido de la Revolución, comisionado para emprender negociaciones políticas con los norteamericanos, luego, exiliado en aquel país. Admirador de la cultura inglesa,¹⁸ intérprete del hombre y la historia a través de tradiciones indostanas y partidario de llamar a nuestros pueblos *Latinoamérica*. Por su parte, Fuentes Mares cercano al Occidente moderno y contemporáneo, busca en el catolicismo y la filosofía europea los cimientos de sus ideas. El autor de *Intravagario* es más académico que funcionario, más investigador que activista, más filósofo del derecho que litigante; España es uno de los modelos más consolidados para fincar la civilización del mundo reciente. Cuando se trata de establecer géneros y diferencias específicas, Fuentes Mares es chihuahuense justo después de ser mamífero y bípedo. Si bien, cree en la nobleza y valentía del norteño, su visión de la historia mexicana está llena de elementos escépticos, parecería que en algunos temas –como

¹⁸ Como muestra *vid.* el apartado de la *Tormenta* “En la isla de los piratas”, pp. 476-488. Contenido en *Memorias I*. FCE. México, 1983. No es casualidad que *Ulises criollo* cierre con la cita de un par de versos de *Rime of the ancient mariner* de Samuel Taylor Coleridge.

la Revolución- que Vasconcelos peca de candidez, puesto que Fuentes Mares mantiene una visión más crítica de los hechos.

Los dos filósofos contribuyen a nuestra reflexión sobre los Estados Unidos, poniendo sobre la mesa algunas consideraciones que significan una verdadera aportación para la filosofía mundial. En México sus ideas han hecho escuela, produciendo una fuente de inspiración indiscutible, no obstante, hoy hace falta mirar las cosas con otro lente. En el siglo XXI, buena parte del maíz mexicano y la lucha libre se importa del norte, en el fútbol, la “heroica” selección mexicana tiene por uno de sus más acérrimos y complicados rivales a los estadounidenses. La Casa Blanca tuvo como inquilino a un “afroamericano”, cuidando las formas lingüísticas para evitar la discriminación. Las franquicias norteamericanas están por todo el mundo, Disney ha invadido Francia y Japón, McDonald’s ha puesto su emblema de conquista en la Plaza Roja, hecho más significativo que clavar la bandera en la superficie lunar. Se integran fuerzas militares multinacionales a capricho de los *defensores de la libertad*; el enemigo a vencer es el terrorismo, rival omnipresente cuya materialización se realiza según conveniencia y antojo de nuestros vecinos.

Vivimos en un mundo “agringado”, categoría propia de nuestro presente que no es exclusiva de las colonias de América. En el verano de 2012 paseaba por la *Museumsinsel*; justo a espaldas del Domo de Berlín estaba instalada una playa artificial, el Spree recibía a germanos deseosos de tener un Malibú o una Santa Mónica en su territorio. El cielo nublado, la arena sobrepuesta, sombrillas y pelotas de playa, eran el marco para una escena tan absurda... *Wir wollen Amerikaner sein!* El *agringamiento* es una realidad que exige ser abordada con una filosofía diseñada para pensar con otra dinámica. Vasconcelos y Fuentes Mares constituyen un punto de partida no una letanía que ha de repetirse sin el menor examen.

Cartografía literaria de Ciudad Juárez: manifiesto

*Carlos-Urani Montiel,
Antonio Rubio Reyes y
Amalia Rodríguez Isais¹*

*Solo con suma lentitud se logra
enmendar el mal trazado de las calles.
Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*.²*

El proyecto de investigación *Cartografía literaria de Ciudad Juárez* –también llamado con cariño Juaritos literario– lleva casi diez meses en operaciones. Para el momento en que este capítulo vea la luz, se habrá cumplido más de un año de trabajo, tras lo cual habremos dado fin al primer calendario de actividades que incluye esfuerzos simultáneos en diferentes rubros: identificación y digitalización de obras literarias (alre-

¹ El colectivo Juaritos literario cuenta con la participación del doctor Carlos Urani Montiel Contreras, quien ejerce como profesor-investigador de tiempo completo en el programa de Literatura de la UACJ y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel C) del CONACyT. Amalia María Rodríguez Isais, por su parte, es maestra en Estudios Literarios y también imparte clases en el mismo departamento. Gerardo Antonio Rubio Reyes es becario del CONACyT y cursa el segundo semestre en el mismo programa de posgrado sobre literatura.

² Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*. Bruguera, Barcelona, 1982, p. 12 [1ª ed., 1964]. En realidad, en esta cita, el ensayista cubano traduce la experiencia urbana de Alejandro Humboldt en La Habana registrada en su *Ensayo político sobre la isla de Cuba*, publicado en 1826.

dedor de 400); publicación de entradas de blog (con más de un centenar en la página del proyecto <https://juaritosliterario.com/>) que se ocupan tanto de espacios de ficción como de la experiencia al recorrerlos; y, lo más importante, diseño de rutas literarias y puesta en marcha de caminatas urbanas en torno al patrimonio que el discurso escrito ha asentado –y desde ahora es tangible, patente y transitable– en nuestra ciudad.

Escribimos estas líneas con una doble intención. Primero, nos parece necesario resolver las cuestiones que se nos han presentado durante todo el proceso de investigación: desde que el proyecto era una idea escurridiza hasta la formalización de una metodología sujeta al financiamiento por parte de instituciones encargadas de la gestión del patrimonio del Estado, en este caso el Consejo Ciudadano para el Desarrollo Cultural Municipal de Juárez. Y en segundo lugar, en forma de decálogo, fijamos nuestra atención en el qué, cómo, con qué y para qué del trabajo. Pensamos que la única vía para que nuestra *Cartografía literaria* se convierta en un proyecto sustentable es que deje de serlo, es decir, quitándole el posesivo. Toda iniciativa que se proyecte hacia futuro conseguirá ese largo alcance en tanto que circulen por ella diferentes participantes. Lo que sigue son nuevos retos y planes de investigación; así que dejamos por escrito este manifiesto con la convicción de que alguien lo tomará como punto de partida en sus indagaciones sobre la literatura local y que asumirá como propio este proyecto, motivado siempre y en exclusivo por el gusto y la recompensa de la lectura, tanto la que nutre nuestros librerros como la que promovemos.

¿Y ustedes qué?

En más de una ocasión esta interrogante nos ha puesto frente al paredón e incluso hemos invertido más de media hora –o el equivalente a dos cervezas– tratando de explicar sin tecnicismos algo que, en realidad, es bastante sencillo si el todo se presenta por sus partes y en un par de líneas. Nuestra cartografía tiene como propósito primario vincular los espacios de ficción que retratan Ciudad Juárez con su equivalente real dentro del trazado urbano. Así de simple y sin más pretensiones.

Ahora bien, ¿por qué nos creemos capaces de cumplir dicho objetivo? Y llegando a este punto, ¿necesitamos demostrar,

desde nuestro trabajo de escritorio, que la fascinación por la literatura, la experiencia estética y la sensibilidad histórica son provechosas? Claro que sí. *Los poderes de la filología* son realmente efectivos en la medida en que despegamos la vista del libro e intentamos comunicar su contenido a partir del desafío que implicó leerlo.³ No se trata de una enseñanza programática, ni de resguardarse tras la cátedra o de posicionarse como el especialista, sino de exponer la complejidad de todo texto sin la voluntad de reducirla. La experiencia de la lectura es la clave y hay que reconocer que esta oscila entre la ganancia y la pérdida de orientación y control intelectual. La tarea que hemos asumido es concreta: identificar y preparar objetos de estudio con los que sea posible escenificar el encuentro de nuevos lectores con ellos. Creemos que la coincidencia espacial –asumida por la ciudad, real e imaginaria– es el ambiente propicio para dicha cita. Por eso, la conexión y traslado entre ficción y realidad, entre archivo y repertorio, entre lectura y aventura nos resulta tan vital. La formación académica en filología nos es útil solo para proveer un marco de condiciones que haga posible que la experiencia estética y urbana ocurra.

La ciudad como espacio habitado, recorrido a diario, en continuo ajetreo y transformación se compone de elementos arquitectónicos y urbanísticos que son rastreables en la literatura. Si, por ejemplo, identificamos la visita repentina a los antiguos bares de la calle Mariscal por parte de un personaje de un cuento, entonces tenemos ahí la oportunidad de crear un enlace entre la lectura y la visita al actual corredor en la misma calle, el cual no guarda memoria de lo que era.⁴ La coincidencia entre lo literario y el paisaje urbano cumple con distintas funciones. La voz del yo lírico de un poemario puede andar tras los pasos de alguna musa que encarne el hálito de inspiración para encontrarla finalmente en un bar de la avenida Vicente Guerrero.⁵ Es posible que el espacio escénico de una pieza dramática recurra a un componente ciudadano a

³ Hans Ulrich Gumbrecht, *Los poderes de la filología: dinámicas de una práctica académica del texto*. Universidad Iberoamericana, México, 2007 [1ª ed., 2003].

⁴ Rosario Sanmiguel, “Callejón Sucre”, en *Callejón sucre y otros relatos*. El Colegio de la Frontera, Tijuana, 2004, pp. 9-12 [1ª ed., 1994].

⁵ Jorge Humberto Chávez Díaz, *Bar Papillón*. Sociedad de la Mano Fría, Ciudad Juárez, 2001.

manera de metonimia –como a una rutera, símbolo de movimiento hacia una desproporcionada industrialización– para urdir dinámicas sociales bien conocidas por los usuarios del transporte colectivo y por los espectadores.⁶

Literatura y patrimonio

Antropólogos e historiadores coinciden en que el patrimonio es un valor heredado de manera individual o colectiva de una generación a otra. El problema surge, en realidad, cuando se discute para quiénes un objeto es valioso o no. ¿Cuáles son esas escalas de valor? Enrique Florescano explica que el patrimonio cultural “no es un hecho dado, una entidad existente en sí misma, sino una construcción histórica, producto de un proceso en el que participan los intereses de las distintas clases que conforman a la nación” o a una zona determinada.⁷ Así que la maleabilidad, el dinamismo y la legitimidad son nociones y atributos asociados a la percepción del patrimonio.

Miguel Olmos Aguilera ha insistido en repetidas ocasiones que la memoria de larga duración en las sociedades fronterizas de México y Estados Unidos es efímera y volátil. Por tanto, sus políticas patrimoniales deben afrontar el hecho de que “las referencias culturales sean vulnerables, tanto en apariencia como en contenido”. Pero así como las características inmediatas de la memoria histórica y colectiva de las fronteras pueden ser espontáneas, pasajeras o transitorias, también hay que admitir que “lo patrimonial se nos revela como una cualidad adjudicada”, un constructo que aboga por ese reconocimiento.⁸ Si al corpus literario con el que trabajamos lo llamamos patrimonial es por sus valores culturales internos y porque representa la memoria colectiva a nivel regional (sobre este aspecto, el de la memoria, ahondaremos en el punto seis del manifiesto).

⁶ Antonio Zúñiga, “Juárez Jerusalem”, en *De Juárez a Parral*. ICHI-CULT, Chihuahua, 2013, pp. 11-39.

⁷ Enrique Florescano, “El patrimonio nacional. Valores, usos, estudio y difusión”, en E. Florescano (ed.), *El patrimonio nacional de México I*. FCE, México, 1997, p. 17.

⁸ Miguel Olmos Aguilera, “Presentación”, en M. Olmos Aguilera y Lourdes Mondragón (ed.), *Memoria vulnerable: el patrimonio cultural en contextos de frontera*. El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 2011, pp. 10-11.

El patrimonio literario es “el conjunto de elementos, tanto materiales como inmateriales, relativos a la escritura y a la literatura entre los cuales encontramos en primer lugar el libro [...] junto al legado de escritores e instituciones relacionadas con la literatura”.⁹ En lo inmaterial sobresalen las tradiciones y expresiones orales, las representaciones y espectáculos escénicos, las fiestas, los rituales y finalmente el propio lenguaje. El acervo material, por otra parte, se compone por manuscritos, bibliotecas, archivos y casas-museo. Tanto el objeto libro como los espacios enumerados cumplen una función *contenedora* de la memoria y *potenciadora* de la identidad de una determinada región. Así pues, el patrimonio literario se expresa a través de todos aquellos elementos –tangibles e intangibles– que compongan y depositen una *memoria* en activos literarios. Sin patrimonio no hay identidad, no hay memoria y por ello es fundamental preservarlo y difundirlo. Los componentes de la parte intangible del patrimonio literario incluyen también “las ideas, los sentimientos, las instituciones que acompañan la lectura y la meditación acerca de un texto, y finalmente los procesos que originan o encuentran soporte moral en el mismo”.¹⁰ Por lo que rescatar nuestro legado escrito es asimismo recordar a sus gestores, actualizar las ideas y los sentimientos, lo soñado, sentido e imaginado por un pretérito que busca persistir en lo presente.

¿En qué espacios físicos, virtuales o imaginarios está depositado el patrimonio literario de Ciudad Juárez? Esta pregunta nos lleva a descifrar un proceso de autoreconocimiento y de elaboración de consensos sobre lugares comunes, tanto de la tradición literaria de la metrópolis como los paisajes emblemáticos y centros neurálgicos en el tejido urbano. Por lo tanto, al enfrentarnos a la pregunta sobre nuestro patrimonio literario, aventuramos cuestiones ontológicas y sociales que estiman el ser juarense (de cepa o importado) tanto a nivel personal como colectivo. Nos parece fundamental, por tanto, estudiar la herencia literaria que subyace en los textos para después proyectarla fuera de ellos y hacerla disponible al residente de la ciudad. Existe sin duda una tradición literaria juarense bas-

⁹ Francesca Uccella, *Manual de patrimonio literario. Espacios, casas-museo y rutas*. Trea, Gijón, 2013, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 11-12.

tante rica aunque dispersa. Cada descubrimiento –convertido en cifra en la base de datos–, es para nosotros un feliz hallazgo que nos permite cuestionar la labor realizada tanto por las instituciones que estimulan la escritura por venir, administran los espacios como bibliotecas y librerías que resguardan las letras, así como los críticos y académicos que han ignorado (u optan por ignorar) la tradición a la que pertenecen.

Sin código postal

Venimos desglosando la agenda del proyecto: registro, investigación, proyección espacial y difusión del patrimonio literario de nuestra región. Es momento de perfilar a los objetos de estudio. El criterio primordial de selección de las obras depende de la aparición de Ciudad Juárez –con todo y su varia nombradía– como espacio de ficción en diferentes registros o géneros: narrativa (novela, cuento y crónica) poesía y teatro. Sin haberlo premeditado, hemos priorizado la labor con textos ya publicados (o puestos en escena en el caso del arte dramático), lo cual nos asegura la voluntad de la autora por incluirse y hacer ruido dentro de los circuitos editoriales o industrias culturales, y con aquellos donde el antiguo Paso del Norte se reviste de una función activa y determinante para el desarrollo de la trama o la construcción de imágenes detonantes. En el siguiente punto, de corte más teórico, nos detendremos en el papel del espacio como elemento capital en toda obra. Por el momento, y subrayando un criterio que se fija en exclusivo en el contenido textual, el catálogo cronológico incluye como primer ítem la relación de supervivencia de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, conocida como *Nafragios* y publicada en Zamora en 1542. En el otro extremo, nos aguarda la última novela de Alejandro Páez Varela que saldrá publicada hasta el próximo año. *Oriundo Laredo* promete regresar a la franja fronteriza tal como lo hizo el autor norteño (radicado en la capital del país) en su trilogía, *Los libros del desencuentro*, publicada también por Alfaguara, donde demuestra que la urbe se construye a diario por parte de los personajes que vienen de fuera, ya sea de la sierra o del Valle de Juárez.

Para obtener una credencial para votar, el Instituto Nacional Electoral solicita un documento (original y sin tachaduras) que acredite la nacionalidad mexicana, así como un comprobante

de domicilio “con fecha de expedición no mayor a 3 meses”. Esto último certifica la adscripción regional de la interesada. El INE considera que noventa días son suficientes para tener injerencia política respecto a la ubicación física de la residencia y presumir que alguien ya es de donde sea que diga la identificación con fotografía. ¿Pero por qué tres meses y no cinco años? ¿Bajo qué criterios menos de cien noches en un lugar son la llave para una racional participación ciudadana? ¿El cambio de domicilio y los requisitos del Instituto te hacen consciente de la pertenencia a una nueva zona geográfica? La lógica burocrática es igual de arbitraria que toda propuesta, de índole supuestamente teórica, que intente delimitar –en realidad, desacreditar y de paso autovalidar– una producción literaria teniendo como único dato el lugar de nacimiento o el tiempo de residencia de quien escribe. El que un autor esté enterado o involucrado en las dinámicas sociales de Ciudad Juárez depende solo del compromiso que asuma ante su quehacer; el que sepa cómo plasmarlas en su obra está en función de su técnica y arte, lo cual sí se puede estudiar sin ningún afán cercano al barrio o al código postal.¹¹ Humberto Félix Berumen concluye, sobre este asunto, que “la literatura de la frontera lo es porque corresponde a una región cultural y no tanto (o no solo) por sus temáticas o debido al origen de sus autores”.¹² La cualidad de literatura juarense debe rebasar lo geográfico –el estrecho límite de la localfa– para enfocarse en cuestiones y escalas de calidad.

¹¹ Un caso ejemplar sería el de un par de novelistas que no pisaron Ciudad Juárez como paso previo para componer *2666* (2004) o *Los perros del fin del mundo* (2012). Mientras que Roberto Bolaño exhibe, en “La parte de los crímenes”, una ardua documentación que coincide con las cifras oficiales y la cartografía de los feminicidios de la década de los noventa, Homero Aridjis quizá leyó alguna noticia que no haya visto en la televisión.

¹² Humberto Félix Berumen, *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*. UABC, Mexicali, 2004, p. 37.

El espacio de ficción

Lo que perseguimos en las obras es la espacialidad, o sea, los lugares y espacios que cumplen una labor en la ficción. La narratología ofrece herramientas para cumplir dicho propósito, sobre todo aquellos teóricos que se preocupan por las funciones de este elemento y su relación con las representaciones imaginarias de ubicaciones reales. La espacialidad narrativa, cabe señalar, permanece en el tiempo (cuando trasciende la obra) y fija para la historia la memoria de lugares y composiciones espaciales del presente.

Mieke Bal establece en “Del lugar al espacio” la diferencia entre estos dos conceptos. Su *Teoría de la narrativa* define al lugar como “la posición geográfica en la que se situaba a los actores, y en la que tenían lugar los acontecimientos”. Puesto que su existencia recae en una coordenada, el lugar puede situarse en un mapa. El término “se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales”. Asimismo, los lugares, además de contener dimensiones espaciales y valores geográficos, resguardan la historia; al ser materiales, están sujetos al paso del tiempo e incluso pueden desaparecer; sin embargo, los hechos que acontecen en ellos, no. En cuanto al otro vocablo, Bal escribe que “durante este proceso [el momento en el que la historia se determina por la fábula] se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados *en relación* con su percepción reciben el nombre de espacio”. En este caso, la percepción está condicionada por un personaje contenido en un espacio: “lo observa, reacciona ante él”.¹³ En conclusión, un lugar se ubica geográfica e históricamente, aunque sea ficticio, mientras que en el espacio aparece alguien que lo percibe y ocupa: se relaciona con él, con los sucesos y emociones... es partícipe de la historia. Por otra parte, la espacialidad, según Bal, cumple dos funciones. En su capacidad como lugar de acción, “una presentación más o menos detallada conducirá a un cuadro más o menos concreto del espacio”. Y, en un segundo plano,

¹³ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Cátedra, Madrid, 1990, pp. 101-103.

como “lugar de actuación”; “se ‘tematiza’, se convierte en objeto de presentación por sí mismo”.¹⁴

Para Antonio Garrido la espacialidad se define, en primera instancia, como el soporte de la acción. Sin embargo, el propósito del teórico es revelar las diferentes funciones de este elemento, que “adquiere enorme importancia respecto [a] el personaje, la acción y el tiempo”. *El texto narrativo* recoge una amplia tradición crítica que resalta la espacialización de la propia lengua y confirma una poética particular, una interpretación simbólica de los lugares, vinculados con los personajes que habitan en ellos (y con el ser humano en general). Asimismo, Garrido destaca el estrecho lazo entre el espacio y la construcción de personajes; o sea, cuando la psicología de cierto protagonista corre a la par del territorio que su cuerpo habita. Las virtualidades en el aspecto literario, asumidas como una realidad textual, dependerán, según Garrido, del poder verbal, de la capacidad de evocación propia del lenguaje.¹⁵ Puesto que la espacialidad narrativa tiende a “crear la ilusión de realidad”, nuestra cartografía explora “la realidad de la ilusión”; es decir, todos aquellos elementos de la herencia literaria de Juárez que construyen y deconstruyen el imaginario de la ciudad.

Ciudad (Juárez) como objeto de estudio (literario)

El giro espacial ocurrido en las Humanidades y Ciencias Sociales a inicios de la década de 1990 ha volcado su atención sobre la categoría “espacio” como una columna conceptual y de análisis para disciplinas donde el contexto geográfico, social, simbólico y lingüístico es la antesala de cualquier investigación. Esta relevancia ha hecho que el eje espacial funcione como filtro hacia la subjetividad del individuo dentro de un cuerpo social determinado, como el que se asienta, construye y convive en una ciudad, escenario protagónico en la literatura moderna.¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵ Antonio Garrido, “El espacio”, en *El texto narrativo. Síntesis*, Madrid, 1996, pp. 207-208.

¹⁶ “The city has been the topic of so many central texts that it seems that modern literature is somehow inextricably linked with urbanity”. *Vid.* Wladimir Fischer, *Narrating the city: histories, space, and the everyday*. Berghahn Books, New York, 2015, p. 1.

La narratología, dijimos, observa con detenimiento la construcción de este elemento vital en la constitución escrita de toda secuencia de eventos y cambios de estado. Por su parte, aunque en la misma línea, la geografía se ocupa de la territorialidad entendida como un proceso para estudiar “las relaciones de dominio y apropiación del espacio”, es decir, “la dimensión espacial de las relaciones de poder, en sentido amplio”, desde el provocado por efectos materiales determinados hasta el más estrictamente simbólico.¹⁷ La intersección entre la narratología y la geografía permite una comprensión profunda sobre la experiencia espacial humana y un mejor entendimiento de las formas literarias que hacen de un espacio particular un principio de organización y un foro de expresión de ideologías.

Así que nos servimos de las disciplinas que han hecho del espacio social su materia prima. Tanto la geografía como el urbanismo permiten vincular componentes físicos, como el trazado y proyección de una calle, con contenidos simbólicos, más acordes con la agenda de trabajo de las Humanidades. De Ciudad Juárez, como campo de estudio, nos interesa destacar los hitos en que una avenida, unas segundas, un paso a desnivel, un hotel, o el cauce del Río Grande dejan de funcionar como elementos del paisaje urbano fronterizo para convertirse en espacios imaginarios, capaces de inspirar historias, alojar aventuras increíbles y generar ficciones contadas en distintos lenguajes. Las recurrencias presentes en las obras pueden ser visualizadas y clasificadas, según los muestra el siguiente gráfico:¹⁸



Los estudios culturales han establecido que la característica esencial de toda ciudad fronteriza es el movimiento, el cual se traduce en diferentes acciones, procesos y cambios que afectan tanto a los habitantes (residentes, vecinos o de paso) como a

¹⁷ Rogério Haesbaert, *El mito de la desterritorialización: del “fin de los territorios” a la multiterritorialidad*. Siglo XXI, México, 2011, p. 281 [1ª ed., 2004].

¹⁸ Para ver el mapa conceptual con toda su extensión e incidencias: <https://goo.gl/6S8qfl>.

sus producciones (entre ellas la literatura). En este sentido, tienen cabida diferentes fenómenos sociales que han incidido dentro de una amplia tradición literaria, como la migración, el cruce cotidiano, la manufactura, el trasiego legal o ilegal de cualquier objeto, las lenguas en contacto e incluso el tránsito violento hacia la otra vida que tanta materia ha dado a quien retrata los feminicidios o el narcotráfico. Sobre esta premisa –la del movimiento–, hemos detectado coincidencias que aparecen una y otra vez en los textos, para después categorizarlas en cuatro diferentes rubros: coordenadas específicas (localizaciones identificables en una mapa), lugares insignia (espacios distintivos que a manera de postal o metonimia se han convertido en emblemas de Juárez), elementos símbolo (objetos materiales que por convención representan conceptos, valores o ideas asociados a los lugares insignia) y procesos de movilidad (fases sucesivas donde intervienen los personajes con una voluntad de cambio o alteración que sufren sus productos, espacios u otros actores). El mapa conceptual ilustra cada uno de los cuatro rubros, así como sus componentes. Si por un lado las etiquetas del blog son útiles para identificar el género (narrativa, poesía o teatro) y el siglo de publicación de la obra a estudiar, las categorías nos han servido para confirmar la concurrencia de los elementos y las referencias que van poblando la cartografía literaria.

Lugares de la memoria

La construcción de la identidad regional (colectiva en palabras de Giménez Montiel) “implica, en primer término, una definición común y compartida de las orientaciones de la acción del grupo en cuestión [...] vivir esa definición compartida como valor o, mejor, como ‘modelo cultural’ [...] implica, por último, construirse una historia y una memoria que confieran cierta estabilidad a la autodefinición identitaria”.¹⁹ Pertenecer a una comunidad, más allá de cuestiones geográficas, lingüísticas y religiosas, tiene que ver con el hecho de compartir un pasado común y a partir de él cimentar el presente con miras al porvenir.

¹⁹ Gilberto Giménez Montiel, “Cultura, identidad y memoria: materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas”. *Frontera Norte*, 41 (2009), p. 14.

¿Cómo construir la Historia desde la memoria? Pierre Nora afirma que nos encontramos en una época en la que esta última pelagra, motivo por el cual se ha vuelto necesaria la creación de lugares donde cristalizarla y resguardarla. Así, los *lugares de la memoria* “nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, de que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, labrar actas, porque esas operaciones no son naturales”,²⁰ pero sí forzosas para mantener mediante el artificio y la voluntad el sostén de lo colectivo. Aquí es importante enfatizar que los lugares de la memoria, de la misma forma que el patrimonio, se establecen a partir de una selección –muchas veces manipulación–; situación que, sin embargo, resalta aún más la consideración de que el pasado de una comunidad se configura tanto por lo recordado como por lo que se decide olvidar: “la ausencia (el olvido) tiene tanta importancia como la presencia (la conmemoración)”.²¹ Los lugares de la memoria son entonces, y así lo afirma Joël Candau, algo *presente*: “estructuras de recuerdo para la identidad de los grupos o de los individuos”. Este antropólogo francés estudia las técnicas que la sociedad utiliza para encarnar su pasado; es decir, se afana por comprender y esclarecer las manifestaciones contemporáneas de esta facultad humana. En dicho panorama, la literatura sobresale como una estrategia de afirmación, “un intento de reconquistar el pasado [...] expresión original de la memoria dentro de una sociedad determinada”.²²

Arraigados a una época en que, como Pierre Nora señala, la materialización de la memoria se vuelve imprescindible, consideramos importante la creación de un archivo virtual de libre acceso, donde la comunidad que habita esta región –o mucho más allá– tenga la oportunidad de revisar los textos que plasman aspectos –no solo del espacio, sino de la cultura del territorio en general– que tiempo atrás atrajeron a un escritor hasta el punto de inmortalizarlos en sus páginas. Maurice Halbwachs afirma que nunca estamos solos y, por lo tanto, “uno solo recuerda a condición de situarse en el punto de vista de uno o varios grupos

²⁰ Pierre Nora, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire* (trad. Laura Masello). Trilce, Montevideo, 2008, p. 25 [1ª ed., 1984].

²¹ Joël Candau, *Antropología de la memoria* (trad. Paula Mahles). Nueva Visión, Buenos Aires, 2006, p. 70 [1ª ed., 1996].

²² *Ibid.*, pp. 118-119.

y volver a colocarse en una o varias corrientes de pensamiento colectivo”.²³

Cartografía y rutas literarias

Si el objetivo principal del proyecto es vincular los espacios de ficción que captan Ciudad Juárez con su equivalente real, el medio primario para lograrlo, como el mismo título lo indica, es el trazado de una cartografía urbana que sea accesible a partir de referencias narrativas, dramáticas y poéticas. Nuestros mapas literarios tienen el propósito de localizar, en un plano bidimensional, las correspondencias entre la palabra escrita y el entorno que la propicia. Ahora bien, si un anhelo es trascender el trabajo de escritorio, la cualidad de *movimiento* se convierte en la finalidad más próxima y primordial a resolver. ¿Cómo lograrlo? La respuesta la encontramos en una novedosa actividad ideada para visualizar la relación entre letras y territorio: el diseño de rutas literarias, las cuales representan al día de hoy una herramienta efectiva, perceptible y dinámica –porque es transitada– para cristalizar la presencia y acción de los espacios literarios. “La literatura se hace así visible, difuminada simbólicamente, adquiriendo nuevamente la corporeidad que había perdido haciéndose palabra”.²⁴

Este tipo de itinerario comenzó, de manera informal, cuando un lector decidió recorrer los lugares que había leído. Pensemos, por ejemplo, en el obstinado Almirante y su *Libro de Marco Polo*. El elemento causante de dicho recorrido –su esencia– es la emoción suscitada por la visión de los espacios que un autor eligió y diseñó como soporte de su obra. La responsabilidad, entonces, del encargado de diseñar dicha trayectoria –el itinerógrafo– es transferir a los participantes el entusiasmo provocado por la lectura; ese mismo sentir que lo llevó a planificar la ruta y a desentrañar la razón por la cual un lugar real se erigió también con palabras. La transmisión de emociones se configura como la característica, principio y objetivo básico de todo itinerario literario. Ya que este –si se logra

²³ Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (trad. Inés Sancho-Arroyo). Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004, p. 36 [1ª ed., 1992].

²⁴ F. Uccella, *op. cit.*, p. 70.

adecuadamente– permite al lector-caminante hacer propios los sentimientos expresados en el texto y experimentar empatía con las sensaciones del autor y los personajes. Por ejemplo, después de visitar el Hotel Juárez, ahora en ruinas y ubicado en la avenida Lerdo, la imagen guardada coincide con la representada por Rascón Banda en un par de obras: un lugar de paso, propicio para todo tipo de actividades delictivas.²⁵ Otra consecuencia de la recepción del estímulo emocional es crear la posibilidad de adentrarse en el universo literario, ya sea el vivido por un autor o el recreado en alguna obra. Al visitar El Recreo (bar de la avenida 16 de septiembre), la poética de César Silva Márquez cobrará mayor sentido.²⁶

Por último, al experimentar parte del contexto literario los participantes se motivan a volver a visitar esos espacios, verlos de distinta manera y saber que están ahí: patentes en la calle y latentes en las páginas. Estos escenarios ayudan a reconstruir una imagen propia de la ciudad. De tal manera, *Cartografía literaria de Ciudad Juárez* no solo funciona como guía para que el lector ubique y visite el espacio físico trazado con la pluma –reforzado, además con material fotográfico–, sino que acerca al ciudadano –y este es el aspecto más relevante– al retrato simbólico de aquellos lugares que ya bien conoce. La sensibilidad literaria y el sentido de apropiación y arraigo que pretendemos promover harán uso tanto de las voces de los escritores juarenses –o que se hayan ocupado de la ciudad– como de la cotidianidad con la que los habitantes trazan su camino día a día a lo largo de la mancha urbana. Nuestra acción radica en resaltar concretamente, a través de mapas y rutas literarias, la relación entre estos dos aspectos.²⁷

²⁵ Víctor Hugo Rascón Banda, *Los ilegales*. México, UAM, 1980 y “Hotel Juárez”, en *Hotel Juárez. Dramaturgia de feminicidios*. Siglo XXI, México, 2008, pp. 233-274.

²⁶ Sobre todo en su poemario *Si fueras en mi sangre un baile de botellas (doble disco)*. Ediciones Sin nombre/Ediciones Nod, San Luis Potosí, 2005.

²⁷ *Aquí a la vuelta... de página* es la primera ruta que trazamos para el 9 de diciembre de 2016. El recorrido por el centro de la ciudad consiste en un paseo-lectura de dos kilómetros con diez diferentes paradas a lo largo de espacios públicos (plazas), privados (bares) y fronterizos (el puente), relacionados entre sí por el proceso con el cual se convirtieron en metáfora, en una ciudad de ficción a la vista de todos.

Lectura como práctica ciudadana

El vínculo entre la identidad de una realidad geopolítica específica con las letras que retratan su propia cultura es de suma importancia, ya que “la literatura ayuda a redefinir constantemente los elementos que caracterizan un lugar o comunidad”.²⁸ Por ello, una de las consecuencias inmediatas del proyecto es que la producción escrita en y sobre Ciudad Juárez sea conocida en su lugar de inspiración. Es cosa sabida, afirmaba Julio Cortázar durante sus últimos años como gestor cultural, que el lector, “al descubrir por fin a sus propios autores, ha dado un paso adelante en el descubrimiento de su propia identidad cultural”.²⁹

La creación de rutas literarias posibilita este resultado, puesto que otros de sus objetivos, más allá de la emoción –aunque principalmente debido a ella–, son dar a conocer autores y su obra, estimular la lectura, facilitar el estudio de las letras en todos los niveles y asentar las bases de un turismo literario. Cuando una actividad de difusión del patrimonio regional se dirige a un destinatario en general, fuera del contexto escolar o académico, se aproxima al concepto de turismo cultural. Los participantes se convierten así en viajeros consumidores de un producto (el itinerario) diseñado para promover la ficción de un territorio tangible. Al transitar por los espacios seleccionados, la experiencia física, de aprendizaje y de apropiación rebasa las referencias textuales de las que partimos para potenciar la cohesión identitaria a nivel de una ciudadanía compartida y compuesta por diferentes índices: el artístico, histórico, gastronómico, arquitectónico y, por supuesto, el literario, que ofrece y guarda el testimonio de todos los anteriores. Las margaritas del Club Kentucky, por ejemplo, constituyen parte del mundo gastronómico típico de la ciudad. Tanto los juarenses, como los visitantes de nuestra urbe fronteriza –al igual que los personajes de los cuentos de *Kentucky Club*–³⁰ hacen una parada, casi obligatoria, en la avenida Juárez para disfrutar uno de estos famosos tragos.

²⁸ F. Uccella, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ Julio Cortázar, *Argentina, años de alambradas culturales*. Muchnik, Buenos Aires, 1984, p. 42.

³⁰ Benjamin Alire Sáenz, *Kentucky Club* (trad. Juan Tovar Cross). Random House, México, 2014.

No obstante, la intención última de lo hecho hasta el momento y lo que queda por hacer –es decir, las entradas de blog, el catálogo fotográfico, la base de datos y el diseño de mapas y rutas literarias–, se dirige hacia el acercamiento de cualquier ciudadano de a pie a nuestro punto de partida: la experiencia del texto literario. La lectura como una práctica ciudadana supone la participación activa de quienes reconozcan y valoren la coincidencia entre la ficción y la imagen ciudadana, siempre subjetiva, que cada uno formula, habita y comunica. De esta forma, la literatura abre una vía –metafórica y de asfalto– para comprender el ser, actuar y estar en la ciudad y, al mismo tiempo, para dar un nuevo sentido a los pasos de la transeúnte, ya que la identidad de toda región se proyecta, se refuerza y se percibe desde los mismos espacios simbólicos que la reinterpretan.

Repositorio documental

La relevancia y tráfico global del internet han abierto una gran discusión sobre los derechos de autor. Al ser una herramienta, de cierta forma gratuita, que permite el acceso a conocimientos universales por medio de un clic la red es un espacio en el que la angustia por compartir –o proteger– datos, lo que conocemos y lo que nos apasiona –reducido a información comercializable– genera preocupación a las grandes empresas, como en el caso de las editoriales, las casas discográficas y las productoras de cine. Estas firmas han reforzado y defendido hasta la censura o la desaparición sus contenidos, deshumanizando la calidad artística de las obras y a los mismos artífices que “respaldan”. Lo señala así Alberto López Cuenca cuando defiende la mente expandida de la multitud: “Con la finalidad de ‘defender’ al autor y a sus creaciones originales se restringe el acceso, producción y distribución de conocimiento en internet recurriendo a amenazas de desconexión, a bloqueo de contenidos o a multas inauditas”.³¹ Ante el *boom* de las conexiones informativas de la red, donde la conciencia del indivi-

³¹ Alberto López Cuenca, “Inteligencias colectivas vs. derechos de autor: la mente expandida de la multitud”, en *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico*. Centro de Cultura Digital, México, 2016, p. 68.

duo está *en línea* con la del otro (*peer to peer*), las empresas e instituciones que defienden con ahínco el derecho de autor han reinterpretado su significado: hoy el índice económico del sujeto creador depende de su capacidad para generar capital a través no solo de sus obras –fácilmente reproducibles y quizá poco leídas–, sino del *marketing* de su imagen y presencia, reforzadas por ferias de libro, convenciones, congresos y premios nacionales.

Con acierto López Cuenca apunta en *Los comunes digitales* que ni los creadores ni los usuarios son beneficiados en esta lucha por reprimir el conocimiento en favor del capital.³² Y si bien las medidas de adaptación de las editoriales y su monopolio del *e-book* han sido propuestas para combatir la presunta piratería del libro convertido en PDF, lo cierto es que son insuficientes para saciar la sed de información –todo catálogo es restringido– o simplemente lejanas al presupuesto del lector promedio en un país tercermundista. La literatura producida en Juárez, por ejemplo, solo se consigue en físico, lo cual reduce las posibilidades de su obtención. En definitiva, no existe un repositorio digital que la almacene y difunda. Muchos de estos libros son *de ocasión* –de una beca, por ejemplo– y los tirajes responden más a compromisos institucionales que a estrategias de distribución. Si el autor no dona su propio texto a alguna biblioteca local –como la Carlos Montemayor de la UACJ–, su destino será el almacén. Las colecciones especiales –acervos privados cedidos por los deudos de intelectuales– ofrecen una solución; sin embargo, los ejemplares no están a préstamo, no cuentan con una catalogación propia y su reprografía es un vía crucis. Algunos de estas obras ostentan, orgullosas, un lugar común: “Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio impreso y/o electrónico, sin consentimiento por escrito”.³³ Al argumento legal poco le importan las paradojas porque, dicho sea de paso, los escritores siempre están preocupados por “el cultivo de la literatura” –siempre y cuando lleguen al precio–.

Cartografía literaria de Ciudad Juárez lucha, sobre todas las cosas, contra los artilugios del olvido. Nuestras horas frente al escáner colman de a poco un archivo virtual, el cual tiene

³² *Ibid.*, p. 70.

³³ José Juan Aboytia y Ricardo Viguera (eds.), *Manufactura de sueños. Literatura sobre la industria maquiladora en Ciudad Juárez*. Labe-rinto ediciones/Rocinante editores, México, 2012.

como meta almacenar medio millar de obras –más de la mitad ya digitalizadas– que recorren los territorios de la poesía, las encrucijadas de la prosa (novela, crónica y el poco explorado cuento) y las aventuras escénicas de la dramaturgia. Ante el dilema de los derechos de autor nos amparamos en la buena voluntad –¿argumento legal o salvaguarda moral?– y en la consigna política del acceso abierto (*open access*). En esta misma argumentación, también sostenemos que debe existir una justa distancia entre los críticos y los autores. Si cada quien va a lo suyo, evitaremos compadrazgos, rubores personales y alabanzas de café –o juicios de ouroboros como en las presentaciones de libros–. Solo así conformaremos una comunidad literaria sólida en su producción y sensata en su evaluación. Más allá de cualquier conflicto, nuestro deseo es que la digitalización extienda la permanencia de las obras para que sean leídas, consultadas, analizadas, como sucede en el blog de *Juaritos literario*, puente hacia el archivo digital, donde diversas voces críticas han estudiado la espacialidad en la tradición escrita sobre Ciudad Juárez.

¡Ciudad Juárez!

Ciudad Juárez es el paradigma urbano de un espacio de transición que se renueva constantemente desde su misma literatura; una ciudad dinámica y punto de cruce entre dos naciones que se caracteriza por el movimiento de sus actores y del producto de sus acciones. La movilidad de la frontera describe un dinamismo presente en los textos que la recrean, los cuales se distinguen por su rica intertextualidad y por un constante universo referencial en relación directa con el espacio que habitamos y podemos leer a diario.

La imagen de Juárez ante los ojos internacionales se ha fijado en un panorama solo descriptible con un discurso tremendista, un lenguaje prejuiciado plagado de pasajes apocalípticos. Frente a una reducción simbólica del juarense, la imagen literaria de la vida cotidiana en la frontera trae consigo una serie de aventuras, misterios, tensiones y emociones que nos obligan a generar –y exportar– una ciudad distinta. Es cierto que el argumento de algunas obras recrean los momentos violentos que la ciudad atravesó en los decenios cercanos al cambio de siglo, y que la promoción de esos pasajes no ayuda-

ría a cambiar esa imagen fija que se tiene de la ciudad –sobre todo, fuera de ella–. Sin embargo, creemos que sería un error desechar o evadir la memoria de una situación a la que Ciudad Juárez hizo frente y que podemos ver ahora desde cierta perspectiva para afrontar las nuevas vicisitudes que nos acechan. Las mismas dinámicas de una urbe fronteriza condicionan los ciclos y alternancias entre periodos de estabilidad y desequilibrio. Es innegable lo acontecido pero, aún peor, el olvido.

Cartografía literaria de Ciudad Juárez se inscribe en eso que Joël Candau califica como “fiebre patrimonial”. Líneas arriba, deliberamos sobre el patrimonio literario en Ciudad Juárez. Partimos de las premisas de que sí existe, aunque de manera dispersa, que es pieza clave para la construcción de la identidad regional y que tanto escritores, lectores y críticos de la tradición literaria juarense debemos apropiarnos de los componentes de nuestra herencia y de sus contenedores. El antiguo Paso del Norte ha sido de todo: misión, villa, presidio, refugio y capital del país. Plasmar este recorrido –o parte de él– en un texto literario, por ejemplo, o en un itinerario histórico (como el que orquesta don Chendo todos los fines de semana en la Antigua Presidencia Municipal) permite que cada lector o participante redefine la imagen que tiene de la ciudad a partir de sus propios recuerdos y experiencias, pero también de la vivencia y la memoria de otros individuos que ya han dejado sus huellas literarias a merced de nuestros pies.

Oralidad tarahumara contemporánea

Valerie Iraí Domínguez Rodarte¹

La narrativa rarámuri puede datarse hasta la época de la preconquista. Si bien no nos quedan las historias de aquellos tiempos, no por ello significa que su tradición murió. Al contrario: al verse tan próximo a una posible desaparición en aras de la modernidad de este siglo, su literatura ha reafirmado estilo y convicción con mayor fuerza que nunca, y ha buscado mantener vivo su espíritu étnico a través de las nuevas generaciones. A diferencia de otros grupos indígenas del sur, los tarahumaras apenas están incursionando en las letras escritas por varias razones: habiendo subsistido en el aislamiento durante muchos años, desde que el avance español y el desamparo los obligó a replegarse hasta la sierra, no es de extrañar que los autodenominados rarámuri –por la calidad atlética de sus “pies ligeros”– tardaran en adentrarse en el mundo de las letras cuando conocieron, durante el siglo pasado, un nuevo vehículo artístico al cual podrían confiarle su idioma y cultura.

¹ Es egresada de la Maestría en Estudios Literarios. Ha publicado cuentos y poemas en diversas plataformas; asimismo artículos de tecnología en inglés. Actualmente labora como maestra de literatura en la Universidad de Durango (campus Ciudad Juárez), además de realizar varios trabajos independientes de traducción y escritura creativa en algunos sitios web.

Los indígenas en México nunca han sido extraños a la narración, aunque la suya ha sido de naturaleza oral y mística desde tiempos ancestrales; de ahí que gran parte de ella sostenga una relación armónica con lo sobrenatural (de sus contenidos) y la no-ficción (en la recepción). Precisamente por cargar consigo esta tradición al momento de incursionar en el dominio de la escritura, es de esperarse que muchos autores indígenas, casi siempre en su afán de proteger su patrimonio lingüístico-cultural, recurran a sus raíces para crear relatos que no solo hablen el idioma de sus ancestros, sino que representen íntegramente su espíritu. Gracias a esto, la producción indígena contemporánea se destaca por su originalidad y técnica, más aún por el concepto que estudia esta unión de la oralidad con la escritura: la oralitura. Este ensayo tiene como propósito analizar este fenómeno en dos obras rarámuri, *Ra'ósari* de Dolores Batista y *Rarámuri Oserítwara* de Patricio Parra. El análisis pretende no solo hacer visible la tradición chihuahuense de la literatura indígena, sino también mostrar el mérito de estas piezas que lograron retratar el carácter oral y convertirse en dos exponentes modélicos tanto de la emergente literatura tarahumara escrita como de la oralitura en general.

La retórica oral

La oralidad, a diferencia de la escritura, posee un código narrativo arraigado hondamente en el ritual, en el símbolo y en la cohesión social; de ahí que su estética requiera tropos sencillos del lenguaje para su transmisión intergeneracional.² La oralidad, como vehículo literario, se enfoca así en el contenido, en la convivencia y en la sacralidad; entretanto, la escritura se ha inclinado más por la forma, la introspección individual y la humanización de la realidad. Una unión entre ambas parece casi imposible debido a las tesis contrarias con las que se sostienen; no obstante, los autores indígenas contemporáneos han logrado hacerlo por medio de la oralitura.

² “La literatura escrita comunica de lo particular a lo colectivo, mientras que en la oral la transmisión se realiza de lo colectivo a lo particular, y es posible que esto determine en buena medida su misma concepción y la forma en que se elabora”. Vid. Gabriel Pacheco Salvador, “Literatura oral y escrita: el caso huichol”, en *Políticas lingüísticas en México*. UNAM, México, 1997, p. 359.

Este término todavía no tiene una definición fija, aunque por lo común se refiere a aquella literatura que busca “pulir la palabra para transmitir esos gestos, imágenes, la música, la sonoridad de una lengua indígena y la poesía que se encierra en el momento [de la oralidad]”;³ es decir, la traslación del código oral al código formal de la escritura.⁴ Aunque este concepto no es de origen indígena y tampoco es un objetivo de todos los autores amerindios, menos aún de algunos recientes, la práctica de “traducir” una identidad literaria a lo escrito se ha vuelto muy común entre ellos, e incluso más una técnica que un concepto *per se*.

Es común que los textos indígenas traigan de la oralidad su carácter llano, directo y expresivo. El resultado final es un lenguaje sencillo y expositivo que permite un flujo directo de un punto A a otro B durante una relación de hechos. *Rarámuri oserúwara* y *Ra'ósari* son inconfundiblemente orales en su expresión. Sus narraciones son directas y con pocas digresiones; compaginan elementos de la oralidad tanto por estilística como por su herencia cultural, como lo son la repetición, la brevedad y la explicación, fórmulas lingüísticas muy recurrentes de las letras tradicionales. Estos tres elementos son visibles en ambas obras, aunque cada autor los trata de un modo distinto. Patricio Parra, por ejemplo, emplea la repetición por medio de oraciones paralelas, propias de la poesía oral. No todas sus traducciones al español las trasladan por fluidez de la lectura, aunque sí suelen ser literales en sus cuentos. El mejor ejemplo que expone el estilo oral de Parra es el clímax del cuento de “Nararachi / El paraje del llanto”. En español, las repeticiones literales se reformularon para no cansar al lector, aunque en el rarámuri original son bastante evidentes. He aquí un fragmento de la versión original:

³ Chikangana Fredy y Wiñay Mallki, “Oralidad indígena como un viaje a la memoria”, en Luz María Lepe Lira (ed.), *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena*. CONACULTA, México, 2014, p. 78.

⁴ La literatura escrita enfatiza la forma de contar; privilegia ante todo el análisis racional por medio de figuras que identificará el lector, de aquí que su goce sea casi siempre individual y en silencio. Roland Barthes lo resume de esta manera: “La forma es la primera y última instancia de la responsabilidad literaria”. *Vid. El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI, México, 1981, pp. 205-206.

A'rf re'pá móore, pe biré remó gupáara gite ké sébare wera wa'rú ojf. Ojf ko re'pá móonare, nori tasi umérore mapu gite wa'rú ropéame nfire. Burito mérame ko wé sináa asáre re'pá rojárare iwégame wikúware cho, nori tasi akériru. Ajáreera ko wé ganfriga gochigá bitfre pa. A'rf wé me'ká nfire ara regá tasi akériru. Wera ojf wé nóririga eyéne re're re'pá e'negá mapu goná asáre wera wé majágame burito mérame, a'rf wera ojf tasi umérosa mi móo wera rojá, tasi cho rikinasa re'pá atfgame. A'rf rojá ronóora guisa. Burito mérame ko wé iwégame sináa atigé, i'wégame cho wikúwa mapu yena iwéame umérore binoi sonorá. Ajaréera ko tasi namuti akére. Wé gochigá bitire, wé ganirega roróo bitire, tasi nátaga chu regá asáre biréera burito mérame, ojf ko wé sapúu chukugé wera rojá ronóora gisúa. Wé páma orayé wera rojá wé gonára ba burito mérame, re'pá ko wera burito mérame wé risúu niriga atigé, wé seweka wé majága cho.⁵

Y la traducción de su autor:

Entonces de un salto fuerte se cogió de una rama y subió, por un pelito de rana no lo pescó el gran oso. El oso trató de subir, pero no pudo pues era muy barrigón. El arriero gritaba fuerte arriba del encino y chiflaba fuerte, pero no lo oyeron. Los otros dormían muy tranquilos, además estaban muy lejos por eso no le oyeron. El oso daba vueltas abajo viendo hacia arriba donde estaba el muy asustado arriero, el oso al no poder subir a ese encino, y el otro que no bajaba. Entonces se puso a roer el tronco del encino, así se estuvo toda la noche. Mientras el arriero gritaba a voz en cuello; chiflaba tan fuerte el arriero como le permitían sus pulmones.

Los otros arrieros nada oyeron. Estaban dormidos, roncando muy a gusto sin imaginar en qué estado se encontraba el otro arriero, el oso estaba muy apurado mordisqueando el tronco del encino. Quería tumbarlo, tenía muchas ganas de comerse al arriero; arriba el arriero se sentía demasiado triste y con mucho miedo.⁶

⁵ Patricio Parra, *Rarámuri osertwara / Escritos en Rarámuri*. CONACULTA, México, 2003, pp. 72-73.

⁶ *Ibid.*, pp. 163-164. Para mayor facilidad, proporciono aquí la traducción semiliteral (es decir, paralela al sentido del texto, con unos pocos arreglos para su entendimiento) de este cuento: “Entonces arriba subió, por poco un pelo de rana no [lo] alcanzó aquel gran oso. [El] oso en cambio arriba quiso subir, pero no pudo porque panzón era. [El] arriero

Como se puede ver, hay varias oraciones clave en rarámuri que se repiten, las cuales sirven para acumular el suspenso y como una imagen constante durante la acción, pero ante todo son ejemplos de un estilo oral “traducido” al papel, es decir, de oralitura.

Las repeticiones son evidentes en rarámuri debido al carácter oral en el que fueron concebidas; entretanto, el español les da mayor concreción y variedad para una lectura más fluida. Pese a la longitud con la que se extiende esta escena en particular, aparentemente paradójica si consideramos que la oralidad toma en cuenta la economía de las palabras, tampoco resulta extraño a los relatos orales debido a que en la oralidad se busca evocar el suspenso a través de la acumulación y no en el detalle como sucede en los textos occidentales. De hecho, de haber sido más corta esta escena, el efecto final hubiera sido distinto; gran parte del suspenso se habría desvanecido y la acción por sí sola habría cobrado una importancia menor; el solo hecho de que haya recortado tanto (la cita) sirve para recalcar que este es el momento cumbre. Esto es muy constante en los cuentos narrativos de Parra, donde la acumulación, además de ser un rasgo nato de la oralidad, se ha vuelto muy propia de su escritura.

El caso contrario aparece en la brevedad de Dolores Batista. Su estilo es muy sucinto: abarca poco, pero es compendioso y descarta lo prescindible. Todos los relatos incluidos en *Ra'ósari* no sobrepasan una hoja en total. Sus oraciones son en exceso breves y llanas en comparación con las de Parra. Los enunciados de sus cuentos, hasta los camuflados entre

en cambio mucho gritó arriba en el encino [,] muy fuerte chilló también, pero no fue oído. Los otros en cambio muy contentos durmiendo estaban pues. Y muy lejos fue [,] así [que] no fue oído. Aquel oso mucho anduvo rodeando abajo [,] arriba mirando donde estaba (sentado) aquel muy asustado arriero, y aquel oso no habiendo podido allá subir [a] aquel encino, tampoco habiendo bajado el que estaba arriba. Y [al] pie del encino royó. [El] arriero en cambio muy fuerte estuvo gritando, fuerte también chillando cuan fuertes pudieron los pulmones del mismo. [Los] otros en cambio nada oyeron. Muy dormidos estaban, muy contentos roncando estuvieron, no pensando cómo estaba el otro arriero, [el] oso en cambio muy aprisa estuvo (en cuatro patas) aquel pie del encino royendo. Mucho tirando aquel encino, mucho quería comer pues [al] arriero, arriba en cambio aquel arriero muy triste sintiéndose estuvo, muy triste [y] muy asustado también”.

las comas, contienen una imagen y una función informática propia, y van conformando el retrato general de la trama. Sus oraciones bien podrían considerarse versos de un gran poema en prosa, lo cual no sería de extrañar si recordamos que Batista fue poeta; de hecho, si comparamos uno de sus poemas,⁷ notaremos un estilo simple pero recargado de emoción, el cual puede apreciarse tanto en la versión original como en su traducción respectiva. Esta emotividad –o mejor, esta “sensibilidad literaria”, tal como la definió en su momento Enrique Servín–⁸ suele apreciarse en su prosa, donde cada oración es una unidad de significado total; su subjetividad se aprecia en el trato de sus temas; mientras que su estilo está muy arraigado en lo oral y en esa latente necesidad de narrar que impide que el relato se entreme con cosas superfluas; de ahí que muchos de sus cuentos rematen con una oración solitaria que cierra por completo la historia. He aquí el fragmento final del cuento “Tewé Nesérame / La pastora” para ejemplificar el estilo de Batista. Nótese la brevedad, las repeticiones y el tono etiológico⁹ de su narrativa:

Había un hechicero que no quería que la niña fuera curandera, que porque todavía era muy niña, todavía no era grande. Tampoco quería el brujo que hubiera una mujer curandera, y también tenía

⁷ Uno titulado “Mukí Nawajfala / Poema de la mujer” va así:

Mukí kó napulegá jú okó rakéame / Una mujer es como un árbol frutal

wé a`sáname. / De ancha sombra.

Né semáti sewáame jú, / Qué hermosas flores tiene

né gá jú kábuka asiwáa / Qué bueno es estar a su lado

wé gohchilú. / Qué bien se duerme.

Wé gá nliğa busulélu... / El despertar, qué feliz...

Los poemas de Batista son de este estilo: muy sencillos, recargados de añoranza y cada oración completa su sentido por sí sola, ya que es independiente dentro del conjunto.

⁸ Enrique Servín, “Cuatro momentos hacia las *Canciones del viento* de Martín Makáwi”, en Martín Makáwi, *Eká kusúala / Canciones del viento*. ICHICULT, Chihuahua, 2012, p. 18.

⁹ Según la RAE, “etiología” es el “estudio de las causas de las cosas”. Con esto me refiero al tono explicativo de la narrativa de Batista, el cual proviene de las narraciones orales que buscan explicar la razón detrás de las cosas.

miedo el brujo de que le ganara, porque todavía era muy joven, así que iba a saber todavía mucho más cuando creciera.

Por eso dicen que el hechicero embrujó a la niña.

No duró mucho tiempo la niña. Dicen que tenía diez años cuando se perdió.¹⁰

Los contenidos en la oralidad

El rescate de los cuentos orales y su consecuente adaptación a la escritura es otra de las actividades de la oralitura. Dependiendo de la definición, también equivale a las compilaciones de los cuentos de una determinada región, ya que a su manera traduce su código oral. En caso de difundirse fuera del ámbito académico –porque las traslaciones exactas son las comunes en los estudios teóricos–, la reproducción de la narrativa a lo escrito debe traer consigo el entorno, lenguaje corporal, entonación y énfasis, los códigos y lugares comunes de la cultura,¹¹ lo cual conlleva un proceso artístico más elaborado para recabar fielmente el espíritu de los relatos. La oralitura, pues, puede desembocar en las transcripciones de la tradición oral, o inclusive en la reinterpretación de los motivos y arquetipos tradicionales cuando son obras de autor. Es decir, en este rubro destaca finalmente el estilo de los autores, ahora que su labor no solo es la de ser “traductores” de la oralidad, sino también reintérpretes de un tesoro literario.

A continuación, se examinarán por separado los textos para conocer el trato dado por cada autor, para finalizar con un caso donde existen interpretaciones distintas de un mismo cuento.

Ra'ósari

Este libro se destaca por conformar el mayor número de cuentos traídos desde la oralidad comunitaria. Como algunos ya fueron publicados en otra antología de relatos indígenas orales, *Relatos tarahumaras / Ki'á ra'tchaala rarámuri*, se puede

¹⁰ Dolores Batista, *Ra'ósari*, Universidad Autónoma de Chihuahua, Chihuahua, 1994, p. 11 [Colección Flor de Arena, 3].

¹¹ Elisa Ramírez Castañeda (ed.), *Héroes fundadores, reyes subterráneos y seres extraordinarios*. Pluralia, México, 2014, p. 14.

deducir que los que no están en esta compilación, como lo son “Sirfame / El gobernador” y “Ochérami rué Ochíkuara / El consejo a los nietos”, pertenecen a la mano de la autora. Algunas piezas como “Sirfame / El gobernador”, “Biré Rejowi Gi’yochi Yua / El hombre y la zorra” y “Rikubiri / Las monas de piedra”, parecen ser reinterpretaciones del imaginario social, ya que tratan sobre todo de transformaciones y eventos mito-históricos. El primero habla de un gobernador que se transformó en tuza; el segundo se localiza durante una sequía aparentemente verídica y el último cuenta la historia detrás de unos peñoles de piedra localizados en Los Niños.

En cualquier caso, todos estos cuentos fueron reformulados a partir del estilo propio de la escritora. Buena parte de estos cuentos recopilados los estilizó para que, aún sin una honda introspección, vislumbrara el lector el aspecto más íntimo de los hechos. Veamos un ejemplo basado en un motivo muy recurrente en esta tradición, la del oso que se robó a una mujer:

En un río estaban dos muchachas lavando. Llegó un oso cuando estaban lavando. Pronto agarró a una muchacha, la otra se escapó. El oso se la llevó a donde vivía él. Vivía en una cueva, la metió adentro para que no se escapara, la tapó con una piedra. La encerraba muy bien para irse a cazar. Regresaba muy cargado, con conejos, venados y liebres. Le traía pura carne; la muchacha no comía, porque le daba asco comer carne cruda. El oso, cuando vio que no comía carne cruda se fue a robar lumbre, también ropa, porque ya traía un vestido viejo la muchacha. Se fue a robar a alguna casa, desde entonces ya comía carne cocida.

Duró un año la muchacha con el oso. Tuvo un hijito. Un día la muchacha le dijo al oso: “Yo quiero asolearme”. Entonces el oso la sacó para que se asoleara. También le dijo al oso: “Gritas cuando subas al cerro”. Subió el oso al cerro y gritó; pronto se escapó la mujer al escuchar el grito en el cerro. Llegó a su casa; sí la siguió el oso, pero no la alcanzó. La mujer ya estaba adentro. El oso llegó enojado; escarbó la casa donde vivía la mujer. Los tarahumaras se enojaron mucho; mataron al oso picándole con lanzas.

Pasaron los días. La mujer se dio cuenta de que iba a llegar un padre y fue a que bautizaran al niño, pero no lo bautizó, el padre no quiso bautizarlo. El padre le dijo: “No es tarahumara. Es un oso, no te lo puedo bautizar”.

Y la mujer se fue.¹²

¹² D. Batista, *op. cit.*, p. 21.

Además de resaltar el carácter oral de este cuento, hay que subrayar el estilo sucinto, pero a la vez íntimo con el que la autora reescribió un cuento muy divulgado entre los rarámuris.

Las historias donde protagonizan osos que raptan tanto niños como mujeres son comunes y ya fueron anteriormente recopiladas por otros investigadores como Don Burgess en *Cuentos tarahumaras*. Asimismo, la imagen del oso como destructor es recurrente, pero hay que notar cómo Batista, en lugar de darle enfoque a aquello, prefiere indagar por un breve instante en la vida y relación que sostuvieron la mujer y el oso. Es decir, estructura el relato como una muy breve experiencia de vida durante un cautiverio.

Los demás cuentos de Dolores Batista, originales o de rescate oral, hacen propia y humanizan la experiencia rarámuri. Ya Enrique Servín había dicho que su estilo narrativo se destacaba por su “organicidad y sentido del desarrollo [...] por una parte” y “por la otra, una inusual emotividad y *contención*”.¹³ He subrayado “contención” porque precisamente persiste una idea del eufemismo con el que la autora relata directamente los hechos, tan directamente que resulta vago al final. Batista suele rematar con una oración que encierra el sentido del cuento, a veces siguiendo la fórmula oral de “Así dijeron los sabios / antiguos / antepasados”, pero otras veces subraya el carácter humano de los relatos. Esto es visible sobre todo al final de “Tewé Nesérame / La pastora”, cuando, después de referir cómo a la protagonista la mató un hechicero envidioso, remata con un “No duró mucho tiempo la niña. Dicen que tenía diez años cuando se perdió”.¹⁴ Además de contenerse en utilizar una palabra mucho más obvia –es decir, que la niña murió–, ella recalca su edad para agudizar lo que es en sí un infanticidio. Aquí entonces se aboga por una lectura compasiva y que despierte el lado más sensible del lector a través de esta contención-ambigüedad dentro del estilo directo de Batista.

Rarámuri oserfware

El estilo de Patricio Parra es similar al de Batista, aunque rebuscado y excesivo en tropos orales; es en esencia intimista

¹³ E. Servín, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ D. Batista, *op. cit.*, p. 21.

por el modo en el que busca retratar los sucesos internos de una narración. Sin embargo, a diferencia de Batista, Parra es anecdótico; su mayor rasgo no es tanto intimar, sino desnudar y presentar los hechos, sin recurrir tanto a la vaguedad oral como Batista. Podría decirse que Patricio Parra ha adquirido más el código formal que aquella.

Una ventaja de la edición de *Rarámuri oserúwara* es que encima de algunos cuentos reza una leyenda que especifica si el relato a seguir es de tradición oral o creación propia. Lamentablemente, no se da en todos los casos. Incluso se llega a complicar por el solo hecho de que Parra reformula *por completo* algunos de los cuentos orales que recogió, así que una pieza basada en la tradición puede hacerse pasar por una de su propia mano.

Esto fue lo que ocurrió con el cuento de “Wé Re’égéame Mawiyá / El león jugueton”. Esta fábula trata sobre la fuerza de los pequeños por encima de los grandes; es al parecer una variación de otro cuento con la misma temática que ya había recopilado Ramón López Batista en *Qui’yá iretáca nahuesárami / Relatos de los tarahumaras*, “El oso y el moscardón”. Se dificulta saber en qué medida fue su intervención durante la concepción del cuento ya que el epígrafe solo menciona que el autor fue su narrador y, quizás, que lo recopiló en 1996; por tal motivo, no se puede determinar si es una variación local o una completa reelaboración. Sin embargo, los dos cuentos difieren sustancialmente tanto en trama como en lenguaje; mientras que Parra retrata la historia como la venganza de un grillo hacia un león (puma) que se burló de su estatura, López Batista la presenta como una especie de apuesta entre el oso y el pequeño moscardón, el cual fue esta vez el instigador de la pelea. De igual forma, Parra es mucho más reflexivo y observador tanto en sus creaciones como en sus recopilaciones. En este mismo cuento del león, termina la fábula con la reflexión del poder que tiene la unión de los débiles sobre los fuertes; entretanto, López Batista es mucho más humorista, por no decir irónico, al rematar diciendo sobre los animales vencidos: “¡Qué vergüenza, tan grandes animales y llorando!”¹⁵

¹⁵ Ramón López Batista, *Qui’yá iretáca nahuesárami / Relatos de los tarahumaras* (ed. Don Burgess McGuire). S.e., Chihuahua, 1980, p. 11.

Como exponentes de la práctica oral, hay varios cuentos. Es el caso de “Rowí, ch’ómarí ba’chirá / El conejo hermano mayor del venado”, el cual proviene de una tradición difundida y recopilada recientemente por Enrique Servín en *Anirúame. Historia de los tarahumaras de los tiempos antiguos*. En esta antología se dan muestras de la personalidad orgullosa del conejo (el cual instigó la apuesta de los cuernos) y los pormenores de la carrera. Mientras que la versión de Servín es más extensa y minuciosa, Parra es mucho más conciso en su historia al tratarla como una simple competencia amistosa entre el venado y el conejo, el cual, por cierto, es el hermano mayor del primero –en la versión de Servín, solo se dice que hay semejanza, mas ningún tipo de parentesco–.

“Biré rejói a’rí biré mukí ch’ómarí / El hombre y una mujer venada” puede tratarse de una de las muchas variaciones que existen sobre animales y su relación amorosa con los humanos. En este cuento, Parra también intima dentro de la relación fugaz que sostiene un hombre y una mujer venada. La historia termina abruptamente como en muchas otras expresiones dentro de la oralidad, aunque contiene el estilo distintivo del narrador, que es el desmenuzamiento de los hechos. Al respecto, es de notar cómo *Ra’ósari* también tiene un cuento similar –aunque en su caso se trata de una mujer zorra, la cual es una imagen más común que la de la venada–, cuyo relato se da de un modo más reflexivo y anecdótico que el de Parra.

Un par de piezas, “San José Wakaibo eperéame ramí ra’ichá ru / Los habitantes de San José Wakaibo nos platican” y “Mapugoná mapawirí ruá, yé gawí a’rí rewegá sí / Donde se junta la tierra con el cielo”, son claramente estilizaciones de creencias locales, ya que los relatos de culebras robándose a personas son bastante recurrentes (en el primer caso) y ya han existido mitos en torno a determinados puntos geográficos donde se dice que aparece el diablo (en el segundo).¹⁶ Es de notar que el primer cuento parece ser una intercalación de otros dos –el del joven narrador (seguramente el mismo Parra, lo cual lo acercaría hacia un relato autobiográfico) y el de la serpiente que le cuentan los huéspedes ancianos. El segundo

¹⁶ Arnoldo de la Rocha y Navarrete, oriundo de Morelos, Chihuahua, también relata la historia de la aparición del diablo en su cuento “Aurelio Palma”, dentro de *Caminos de tierra perdida*.

caso, por su parte, es una reflexión narrativa, casi poética, en torno al cerro de Las Palmillas.

De los siguientes ejemplos no encontré una variación dentro de otras antologías, pero es claro que son de procedencia oral. A “Napawika nakúruga wé ga’rá iwérame nñibo/Ayudándonos, seremos muy fuertes” y a “Tarumá anirfachi bukurúame roró / El toro de Taruma” los delata, sobre todo, el protagonismo de los animales y la estructura oral que los compone. A diferencia de las otras fábulas de Parra, el primer cuento es más personal y de tono moralista, ya que concluye con una reflexión sobre el poder de los grupos; en el relato, el león representa el lado dominante en contraposición al grupo de los grillos; el texto, más exhortativo en la unión de la comunidad, termina de esta manera: “Así pues, no es bueno que creamos cuánto nos dice ese mentiroso león que separándonos muy bien pudo matarnos y llenar su panza”;¹⁷ la aparición de un “yo” colectivo receptor de la moraleja, además de ser algo atípico, expresa un deseo de que la historia establezca una analogía con la realidad social.

“El toro de Taruma”, en cambio, es un relato sin un tinte reflexivo o moral, lo cual resulta un poco inaudito en Parra. El relato cuenta la simple y encarnecida pelea de un león contra un toro, donde se describen de manera muy directa –y consecuentemente, muy dolorosa– las escenas violentas; este cuento, de entre todos los que existen en los objetos de estudio, es el más formal y visceral en su contenido, ya que incluso en los demás, en caso de existir la matanza de algún animal, no es tan gráfica como este. Podemos decir que los cuentos de Dolores Batista donde protagonizan las muertes de las serpientes antagonistas se limitan a decir que aquellas murieron una vez que se les echaron las piedras calientes a sus estómagos; incluso el cuento de la niña pastora es bastante parco al decir que a la protagonista únicamente la embrujaron –mas nunca dice expresamente que la mataron–. El cuento del toro de Taruma es el más logrado en cuanto a su forma narrativa, aunque no por eso se aleja de los tropos orales.

Finalmente, “Narárachi / El paraje del llanto” es bastante peculiar en lo que a su tema se refiere. El cuento en sí habla sobre el por qué Narárachi se llama así (literalmente “lugar

¹⁷ P. Parra, *op. cit.*, p. 132.

donde se llora / de las lágrimas”). La denominación se debe a la terrible noche que sufrió un arriero chabochi cuando fue acosado por un oso. Es curioso porque históricamente el paraje se relaciona con la derrota de unos apaches invasores. El mismo Enrique Servín recopiló un mito en torno a la cueva famosa donde murieron soterrados los apaches y del cual se origina el nombre Narárachi. ¿Es este cuento una versión distinta o una reelaboración personal del autor? No se sabe, pero la pieza destaca por ser la más repetitiva de todas, distinguiéndose por ese intento de rememoración.

El cuento de la serpiente

Quisiera dedicar un apartado entero a una instancia sorprendente durante este estudio: el hallazgo de un mismo cuento en diferentes colecciones. Este hecho es muy importante para un tema como el de la oralitura, ya que es precisamente lo que busca exponer: la conjunción del estilo individual con la tradición comunal, es decir, la interpretación individual de la tradición. El cuento en cuestión, bastante difundido entre los rarámuri, es semejante al mito de Andrómeda y al de San Jorge y el dragón. Habla de una antigua serpiente que exigió alguna vez el sacrificio periódico de niños, y a la que vence el pueblo al arrojarle piedras a su vientre. El cuento es uno de los más hallados en las antologías.¹⁸

A pesar de que la historia es idéntica, el trato que le dan los dos autores es muy distinto. En primer término, en la versión de Dolores Batista la serpiente es representada como una anomalía tanto natural como climática; en lugar de pedir directamente los sacrificios infantiles, ella misma enviaba remolinos (considerados malignos) hacia los indígenas para traerlos directamente hasta su boca. Quizás por su estilo tan compen-

¹⁸ En *Anirúame*, se titula “Muerte de Sinówi”; en *Ra'tchali Kawicht Nirúami / Cuentos de la sierra tarahumara* se llama “La víbora de Pawichiki”/ “Sinóí ba'wichi beteamí”; en *Jena Ra'icha Ralámuli Alué 'Ya Muchígame Chikime Nliga / Aquí relata la gente de antes lo que pasaba en su tiempo*, aunque no existe en sí un cuento que retrate íntegramente la historia de la serpiente devoradora de los niños, existe uno donde se derrota a una serpiente echándole piedras calientes. La imagen de la serpiente antagonista, a la cual derrotan por medio de su propia glotonería, es muy recurrente en los cuentos tarahumaras.

dioso, los tarahumaras reflejados en su cuento muestran más que nada preocupación por este suceso –el miedo nunca es expresado, aunque sí inferido–. Deciden, entonces, matar a la serpiente apedreándola, pero en contraste con otras versiones donde ningún niño sale herido, aquí se explica que tuvo que sacrificarse a uno solamente para poder echar las piedras calientes al vientre del reptil. Tal como con el cuento de la mujer y el oso, Batista se adentra en la entraña emocional de los hechos:

Dicen que hace mucho tiempo vivía una víbora allá donde se nombra O'sérare.

Dicen que se veía asomarse la cabeza de la víbora por arriba del cerro.

En ese cerro siempre hacía mucho viento, cada vez que la víbora tenía hambre. Ya se había acabado muchas vacas y dicen que ya había empezado a comerse hasta a los tarahumaras. Dizque llegaba una especie de remolino y se iban dando vueltas derecho a la boca de la víbora.

Entonces los tarahumaras se pusieron a pensar en cómo matarla. Se juntaron a platicar: “Nos vamos a ir acabando”. Uno de los tarahumaras dijo: “Cuando abra la boca le tiramos piedras calientes”. Otro dijo: “Pero si le tiramos una piedra caliente, no va a abrir la boca”. Entonces dijo: “¿Y si le tiramos un niño envuelto?” “Pero es una persona; porque valen más las personas...”

“Es que nomás va a ser uno; y vamos a morir muchos, si no la matamos”.

Y se pusieron de acuerdo.

“Primero le tiramos el niño, para que vuelva a abrir la boca, para que piense que le vamos a tirar otro. Después le tiramos una piedra envuelta, como si fuera otro niño”.

Y sí le tiraron un niño, no se supo de quién era hijo. Ya tenía la boca abierta la víbora y entonces le empezaron a tirar piedras calientes, y ya cuando se empezó a mover la víbora, la gente salió corriendo. Al rato regresaron a ver y la víbora ya estaba enroscada y muerta. Y los tarahumaras se devolvieron a sus casas. Donde estaba aquella víbora ahora se ven unas piedras en fila. El cerro es de pura piedra suelta, allí donde la víbora murió. No hay ninguna vegetación.¹⁹

¹⁹ D. Batista, *op. cit.*, p. 15.

El cuento medita sobre el sacrificio que debe hacerse en pos de la sociedad. Tal como el de la pastora, Batista se detiene en la idea del niño sacrificado para atenuar la importancia y la tragedia de este suceso, claro está, por medio del eufemismo. El relato termina con las secuelas que dejó la muerte de la víbora en el páramo que ahora está yermo. Batista recurre mucho a esta idea de las continuaciones en sus otros cuentos fantásticos tanto por ser rasgo de los cuentos tradicionales como para señalar la importancia de ciertos puntos geográficos esparcidos por la sierra. Esto podría relacionarse hasta cierto punto con la idea de una estética ecologista que vela mucho por la importancia del medio ambiente.

Algo que también debe señalarse en Batista es que más adelante en su cuentario presenta una secuela directa de la historia de la serpiente, titulada “Sinówichi anirfwachi / El lugar de la víbora”. No se sabe si de verdad existe una historia en la tradición oral que le dé seguimiento al cuento de la víbora come-niños, pero en cualquier caso, Batista le otorgó una continuación que esta vez, además de reflejar la tragedia –pues ahora trata de una serpiente acuática que aterroriza a los chabochi²⁰ en su pueblo– por medio del horror y los desastres que ocasiona, retrata una solidaridad pocas veces tocada en los textos tarahumaras e indígenas. Un chabochi le advierte a un tarahumara no ir por el arroyo donde se aparece la serpiente y él, en respuesta, le expone su historia para que ellos puedan solucionar su problema. Esta secuela es mucho más optimista en comparación con el cuento original, ya que al final solo se hace mención de que los chabochi triunfaron sobre la serpiente y, por inferencia, solucionaron sus problemas. Es decir, esta historia refleja un gesto de solidaridad entre las comunidades.

Por otro lado, el texto de Parra es mucho más extenso y detallado en la relación de hechos. La trama es la misma: una serpiente exige sacrificios infantiles y al final es acabada por los lugareños. Sin embargo, ahora introduce dos personajes principales: el hechicero que sirve a la serpiente y el hombre misterioso que formula el plan para matar a la víbora, casi como la figura del San Jorge en la historia del dragón. De igual

²⁰ Manera de referirse a los no tarahumaras, casi siempre a los demás mexicanos. Literalmente, significa “barbudo”, haciendo alusión al vello facial.

forma, y al contrario de Batista, la serpiente en este texto tiene personalidad y el escenario es en el río del Recodo. A diferencia de la autora, quien retrata el hecho trágico de la historia, Parra detalla cada pormenor de la historia, desde el momento en el que la serpiente conoce al hechicero hasta su muerte; esta vez engañada desde el principio sin la necesidad de sacrificar a un niño. Este cuento posee los elementos clave en la escritura de Parra: minuciosidad, detallismo, sentido moral, brevedad y un sobrado ingenio.

Batista, en su interpretación, agrega varias imágenes desoladoras, como lo son el niño sacrificado –y su anonimato, que bien podría considerarse su orfandad– y la tierra seca que quedó al final; entretanto, Parra, por su estilo ligero, se limita a narrar los procedimientos que se emplearon para derrotar a la serpiente; a ello podría añadirse que la configuración de sus personajes no es paradigmática como en el caso de Batista. Asimismo, la imagen final de la historia, que celebra la muerte de la serpiente, no es tan alegre como podría esperarse, pues al término de la narración desaparece el hombre misterioso que gracias a su ingenio ayudó a destruir la víbora.

Puede decirse entonces que este cuento popular puede contarse de muchas formas y a través de distintas voces. Aquí se ha intentado mostrar cómo un mismo tema, posiblemente emanado de la tradición, da lugar a diversas formas de narración. Dolores Batista se enfoca en el sacrificio detrás de la derrota de la víbora mientras que Patricio Parra subraya el valor de la unión, el ingenio y la valentía. Si bien, hoy en día existe el concepto de dilogía para referirse a los muchos significados que contiene una obra en particular, la práctica de la oralitura se basa en remitirse y personalizar un mito y, en este sentido, podría considerarse una actividad de la dilogía. Batista y Parra fueron dos ejemplos clave para enfatizar este hecho dentro de la oralitura: que los autores también pueden volverse lectores, críticos incluso, de las historias tradicionales y concederles una voz propia a través de la apropiación de estas formas y estilos narrativos.

Otras latitudes...

La estructura simbólico-imaginaria de *Otilia Rauda*, de Sergio Galindo

*Luis Carlos Salazar Quintana*¹

Vista en conjunto, la narrativa de Sergio Galindo es una muestra representativa de la temática y la experimentación formal a que dio lugar su generación literaria, conocida como Medio Siglo. Al igual que sus contemporáneos, Galindo da cuenta de su interés por el conocimiento de la historia, la cultura y la sociedad mexicanas, pero tal interés está inserto en una visión cosmopolita de gran alcance, lo que explica hasta cierto punto por qué el autor veracruzano va del tema rural al tópico citadino, del espacio provinciano a la gran urbe, del análisis psicológico a la crítica idiosincrática, y del realismo social al realismo mágico. Así, desde que nuestro escritor publica en 1958 *Polvos de arroz*, puede observarse

¹ Doctor en Letras Hispánicas por la Universidad de Valladolid, España y maestro en Literatura Española por la Universidad de Ottawa, Canadá. Es miembro fundador de la escuela de Literatura en la UACJ y actual coordinador de los programas de Literatura de dicha institución. Miembro en activo del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I, cuenta con más de treinta artículos y capítulos en revistas y textos especializados, además de coordinar diversas colecciones y libros colectivos como *La palabra en la mirada*, *In extenso* y *Al Norte. Estudios de Literatura*. En autoría individual ha publicado los libros: *La imaginación simbólica en el ser y en la cultura* (2009) [Formato digital], *Esplendor y decadencia del teatro doctrinal misionero en la Nueva España* (2011), y *La estructura simbólico-imaginaria del Quijote: sistema expresivo y valor poético* (2015), y se encuentra en proceso: *Filosofía y estética de la imaginación*.

cómo su escritura transita por diferentes modos y estilos narrativos. En *El bordo* (1960), por ejemplo, recrea la introspección psicológica de sus personajes en planos diacrónicos; en la *Comparsa* (1964), se vale de la estética del Carnaval para representar la plaza pública y el juego de identidades de la vida social.² En el *Nudo* (1970), Galindo practica magistralmente la heteroglosia y la hibridez genérica; mientras que en el *Hombre de los hongos* (1976), incursiona en el relato fantástico.³ Por su parte, *Los dos ángeles* (1984) revela ya en Galindo el dominio de la narración intercalada y la variedad rítmico-narrativa; en tanto que *Declive* (1985) señala el manejo de la focalización polimodal como medio para expresar la complejidad del yo frente al mundo, y del yo frente al otro que habita el mismo espacio de la conciencia.⁴ Tal variedad de formas de relato abordan los temas predilectos de Galindo: la migración y el exilio español, la consolidación de la burguesía y la desintegración de la familia tradicional; los movimientos civiles de los años de 1960 y la soledad humana frente al bullicio de las grandes metrópolis, teniendo como fondo los planteamientos filosóficos del Existencialismo, la Teoría Crítica alemana o el Revisionismo histórico.

Sin embargo, es en *Otilia Rauda*,⁵ su última novela, donde creemos que Sergio Galindo logra lo que Middleton Murry⁶ dio en llamar la consolidación de un estilo absoluto. Esta obra se distingue ya no solo por la representación de los temas aludidos, ni siquiera por el cumplimiento de una técnica desarrollada con provecho a lo largo de varios años; es más bien la equilibrada relación entre la construcción de la fábula y su realización estilística lo que redundará en una composición nítidamente poética. Si Stendhal señalaba que un buen estilo en

² José Luis Martínez Morales (ed.), *Miradas a la obra de Sergio Galindo*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1996, 257 pp.

³ Magali Velasco Vargas, *Una lectura fantástica de El hombre de los hongos, de Sergio Galindo* (dir. Mario Muñoz). Universidad Veracruzana, Xalapa, 2000 [Tesis de maestría].

⁴ Connie García, *Técnicas narrativas en la novelística de Sergio Galindo*. Pliegos, Madrid, 1994, 224 pp. [Pliegos de ensayo].

⁵ Sergio Galindo, *Otilia Rauda*. Grijalbo, México, 1986, 361 pp. [Colección narrativa]. En adelante se cita por esta edición, señalando solo la página.

⁶ John Middleton Murry, *El estilo literario* (trad. Jorge Hernández Campos). FCE, México, 1970, p. 78 y ss. [Breviarios, 46].

una obra es aquel que logra emplear eficazmente todos los medios que son necesarios para que el sentimiento o idea que la produjo sean transmitidos con toda su potencia,⁷ creo que *Otilia Rauda* es la novela que mejor definiría el estilo de Galindo, en función de que no solo nos cautiva la historia sino la forma como el relato se encauza imaginariamente. Nuestro estudio, en este sentido, tiene por objeto interpretar la relación poética entre la historia y su estructura compositiva y estilística, lo cual nos pondrá en disposición de estimar la arquitectura espacio-temporal de la narración, en función del significado que guarda esta con los personajes y con el argumento de la novela.

Los actuales desarrollos de la poética narrativa han demostrado que las actitudes antropológicas que adopta el hombre frente al tiempo adquieren un valor funcional en la efectuación del texto narrativo en términos estéticos, en virtud de que, básicamente, el tiempo es un constituyente central de la narración, mediante el cual se representa simbólicamente la vivencia del devenir humano.⁸ Por lo mismo, la organización narrativa lejos de ser un mero decorado retórico, responde en su nivel más profundo a una inteligencia imaginaria de naturaleza arquetípica.⁹ En pocas palabras, la semántica y sintaxis imaginarias de la narración aluden en principio a los dos ejes torales de la comprensión lingüística, es decir, al sentido paradigmático y sintagmático en torno de los cuales se genera

⁷ *Apud ibid.*, p. 78.

⁸ Alfonso Martín Jiménez, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, p. 124 [Literatura, 27].

⁹ De acuerdo con Paul Ricoeur, quien interpreta a su vez a Northrop Frye, la significación arquetípica equivale a la comunicación intertextual de la obra, toda vez que es esta la que contribuye a la unificación e integración de nuestra experiencia simbólica. Según Ricoeur, el arquetipo es el “esquematismo nacido de la sedimentación de la tradición”. *Vid. Tiempo y narración* (trad. Agustín Neira). Siglo XXI, México, 1995, vol. 2, pp. 399–402 [Lingüística y teoría literaria]. Por su parte, Frye señala que la significación monádica corresponde al sentido anagógico de la antigua exégesis bíblica. Frye interpreta la mónada como una capacidad para interpretar toda la experiencia humana desde un centro. Sin embargo, este centro visual varía de acuerdo con la perspectiva ideológica-afectiva desde la cual se contempla el universo vital: la mirada puede ser reconciliadora (apocalíptica); o confrontativa, crítica y rebelde (demoníaca). *Vid. Northrop Frye, Anatomía de la crítica* (trad. Edison Simons). Monte Ávila, Caracas, 2ª ed., 1991, pp. 155–171.

el significado, valor y distribución de los elementos del discurso. Así, la semántica imaginaria en términos narrativos busca interpretar el volumen simbólico que suponen los temas descriptivos del relato así como su diseño de espacialización discursiva a través del cual se significa lo simultáneo. Por su parte, la sintaxis imaginaria de la narración comporta tres aspectos fundamentales. El primero tiene que ver con la imagen global que surge del modo como está distribuido el contenido de la historia; el segundo corresponde al tipo de enlace de sus secuencias narrativas; y el tercero habla de la forma del relato propiamente dicho, esto es, cómo la narración se ajusta o no al orden vicario en que se dan los acontecimientos, tomando en cuenta no solo los desfases cronológicos sino el valor funcional que las pausas digresivas y descriptivas cumplen como gestoras de significado en el conjunto de la narración. En este sentido, cabe decir que uno de los méritos poéticos de *Otilia Rauda* tiene que ver, precisamente, con la relación solidaria entre el contenido y su estructuración narrativa, en función de que no solo resulta atrayente la historia en sí misma, sino también la forma como la narración deviene imaginariamente en el lector.

En síntesis, en *Otilia Rauda* se relata la vida y fracaso amoroso de una mujer que surge en un pueblo estacionado en el tiempo. Una sociedad retrógrada que ha transitado y sobrevivido a la Revolución, pero que todavía es incapaz de superar sus prejuicios y atavismos respecto del derecho a la búsqueda individual de la felicidad y al dominio de las pasiones humanas, lo que desencadena la tragedia de los personajes centrales, en este caso, no solo Otilia Rauda, sino también Rubén Lazcano.

La obra de Galindo si bien, en su temática recupera la esencia de la novela romántica del XIX, tal como ha apuntado Sergio Pitol, la hace peculiar y diferente de aquellas precisamente el modo como está organizado el material narrativo. El texto se divide en tres partes desiguales, ya que la primera, dedicada a Otilia Rauda, ocupa alrededor de doscientas páginas; la segunda consagrada a Rubén Lazcano, concentra un total de ciento treinta; mientras que el último capítulo, sobre Melquiades, le corresponden solo veinte páginas. La desproporción que supone la distribución del discurso me parece puede ser explicable en función del valor simbólico que adquiere la imagen del tiempo en la novela como explicaremos a continuación.

La primera historia se sitúa en el año de 1941, justo en el momento en que Otilia, siendo ya una mujer madura, contempla desde una colina al pueblo que la ha visto crecer y que al mismo tiempo la ha condenado. A partir de esta deixis enunciativa, la narración recrea en sentido retrospectivo distintos momentos de la vida del personaje y de aquellos que la rodean; pero al mismo tiempo la diégesis avanza en virtud del encuentro que Otilia tiene en el presente con Tomás, su nuevo y joven amante, quien ha llegado de manera fortuita a su hacienda luego de ser herido por los esbirros de Isidro Peña, el esposo de Otilia. Tomás es atendido por esta y protegido en su casa del campo, igual que en el pasado hiciera ella con Rubén Lazcano, cuando este llegó malherido y a punto de morir. De esta suerte, el binomio Tomás/Lazcano conjugan en una imagen el amor y erotismo de Otilia, pues en el cuerpo de Tomás ella cree revivir su pasado, de manera que su encuentro con este último virtualiza su pasión amorosa por Rubén, potenciando de esta manera sus recuerdos, lo que anima su deseo vital en el presente. Sin embargo, han pasado ya ocho años desde que partió este último luego de restablecer su salud. En Otilia gravitan entonces sentimientos encontrados, pues por un lado es Lazcano el único hombre que la ha llevado al éxtasis amoroso, en un único pero intenso encuentro antes de que él volviera a internarse en la sierra. Pero por otro, la partida de Lazcano subraya la soledad de Otilia quien sueña con su regreso. Será justamente Tomás en el relato primario quien sirva a Otilia de carnada para hacer posible la captura que pretende Isidro Peña de Lazcano y concretar así su obsesión de volver a verlo. Por lo tanto, este primer y largo capítulo narra mediante secuencias intercaladas el presente y el pasado de Otilia Rauda, a través de una omnisciencia selectiva, en tanto que la voz en tercera persona se diluye constantemente a través del subjetivismo psicológico de los personajes, lo que da lugar a toda clase de experimentos narrativos como la inserción del libre pensamiento, el discurso directo narrativizado o los diálogos transpuestos donde confluyen los distintos tiempos vividos por la protagonista.

El segundo apartado reconstruye también desde el presente la historia del personaje central, que ahora es Rubén Lazcano; por lo tanto, la forma de relación de estos dos capítulos responde a lo que Todorov llama secuencia de enclave o de imbricación, en razón de que la historia principal es solo el

marco de convergencia de otros tantos relatos, lo que crea una narración arborescente. En este caso, la historia comienza en el punto en el que Lazcano se encuentra en las inmediaciones del pueblo de Las Vigas con la expectativa de encontrarse nuevamente con Otilia. La psicología de Lazcano se muestra compleja pues en él se contraponen el reconocimiento de sus deseos actuales, nacidos de su efímera pero intensa relación con Otilia, y los atormentados recuerdos de su infancia. Al igual que en el capítulo anterior, la trama principal de este segundo apartado está organizada sobre la base de microrrelatos que explican por sí mismos la personalidad recelosa y esquiva de Lazcano. Es de esta manera como nos enteramos, por ejemplo, de la historia de su madre, Rosalía, quien sostendría una aventura amorosa con el capitán Fechner, y tras de la cual iniciaría relaciones con el general Isauro Cedillo, luego de que este llegara a su vida con el chantaje de dar aviso al marido del adulterio del que él había sido testigo. Rosalía terminará huyendo con Isauro Cedillo, no solo por temor a ser descubierta por don Santiago, sino porque, finalmente, descubre en esta nueva relación el motivo de su realización erótica y amorosa. Si bien, tal acontecimiento conduce a la vergüenza de la familia y a la ulterior depresión anímica del padre de Lazcano, hasta el punto de llevarlo a la muerte, el desprendimiento de la madre del seno familiar pulveriza en un tris la inocencia de Rubén y alimenta en este un profundo desprecio hacia la vida y un potente deseo de venganza, el cual solo se saciará una vez que logra matar al amante de su madre.

La penetración a la psicología del personaje se vuelve muy atrayente en términos narrativos en virtud de que es a través de las incursiones del relato en su inconsciente onírico y otras veces bajo el efecto del alcohol, donde se revela la idea de que él no solo es un hombre fugitivo de la justicia, aliado por otro lado de las causas agraristas de la Revolución, sino también un exiliado de su propia infancia y núcleo familiar. En este sentido, Otilia viene a representar la convergencia de una búsqueda conflictiva y mitopoética, donde se colisionan la nostalgia del amor materno y la pérdida de este amor frente al desencanto de la vida.

La *dispositio* de la fábula en estos términos es consistente con el significado de la historia, pues a la vez que se van desplegando los recuerdos y pensamientos de Lazcano tiene lugar en la narración el encuentro crucial entre este y Tomás. El re-

lato muestra mediante una técnica de fusión temporal cómo la imagen de Rubén y Tomás se reflejan y refractan mutuamente. Es decir que Tomás no solo representa la juventud, gallardía y aplomo de Lazcano, sino también encarna lo que Nedda G. de Anhalt¹⁰ ha llamado una falsa nobleza, pues Tomás representa el instinto mal entendido y la valentía de Rubén convertida en cobardía, lo cual lo lleva a traicionarlo a instancias de la recompensa que cobrará por su captura. En efecto, luego de varios intentos Tomás logra su cometido y mata a mansalva no solo al hombre que más admira, sino puede decirse que se mata a sí mismo, ya que es a causa de este acto artero que él recupera su estado de conciencia, revelándose en él su miserable condición humana.

El tercer apartado de la novela se ubica en el tiempo presente; es ahora Melquiades el centro desde el cual gira el relato. El conjunto de historias se actualiza por fin en una narración que a diferencia de los capítulos anteriores, ya no se replegará en el pasado, sino será llamado a cumplir el destino fatal de los personajes. Por consiguiente, el ritmo del relato avanza vertiginosamente, lo que subraya el sentido aglutinante del presente que, de alguna manera, es el *ektase*, para decirlo en palabras de Paul Ricœur, en que se significan todos los tiempos

Pero, ¿quién es Melquiades? Si bien, es un personaje marginal hasta este punto de la historia, se convierte en adelante en el instrumento a través del cual se contemporizan los sentimientos de amor y venganza, de vida y muerte del macrocosmos representado en la novela. Se trata de un aliado incondicional de Otilia, quien al igual que Genoveva, le han servido de guardianes en correspondencia con la protección que aquella les ha brindado en el pasado. Genoveva y Melquiades, al igual que Otilia y Rubén Lazcano, son seres unidos por la soledad y la marginación; seres condenados por ese pequeño pero al mismo tiempo avasallante mundo que es Las Vigas. Genoveva es asumida por el pueblo como curandera y bruja, a quien se le asocian funciones celestinescas, mientras que su hijo Melquiades ha sido anatémizado por su gran tamaño, especialmente el de su miembro viril, el cual lejos de proporcionarle un sentimiento de superioridad, le genera temor y lo

¹⁰ Nedda G. de Anhalt, *Allá donde ves la neblina: un acercamiento a la obra de Sergio Galindo*. UNAM, México, 1992, p. 125.

acompleja frente a los hombres del pueblo, quienes no pierden la ocasión de burlarse acosta de él. La descomunal dimensión del personaje funciona en la historia como catalizador de las aspiraciones machistas que la misma comunidad celebra y condena paradójicamente. Como apunta Nedda G. de Anhalt, Melquiades simboliza efectivamente el presente abrumador y trágico de la historia. Nosotros añadiremos que en él convergen y explotan las contradicciones del mundo representado y en él se cumple asimismo la justicia poética del texto.

Melquiades será el encargado, en consecuencia, de inhumar en este presente inmediato, inaplazable ya, no solo su pasado, sino también el ayer de los seres que lo rodean. Su propia timidez queda resarcida luego de que rompe el hechizo y se ve erecto nuevamente frente a la desnudez de Otilia. A partir de entonces, Melquiades se dedica a exhibir sin pudor su monumental falo, cuya erección ahora es incontenible como también lo es su odio hacia una sociedad que lo ha enterrado en vida por ser diferente. Testigo mudo del pasado, Melquiades es ahora quien forjará el destino de los otros. Su pasividad de *vouyer* se transformará en adelante en el brazo ejecutor de la Némesis de la historia. Luego de contemplar a Otilia y Tomás en el lecho de amor, seguido del asesinato de que es objeto esta última por el despiadado amante, Melquiades no solo cobrará la venganza de Otilia, aniquilando a Tomás, sino también, en un acto necrofilico de gran substancia simbólica en el que copulan también el tiempo objetivo y el tiempo psicológico, tomará carnalmente a la mujer que en vida fue incapaz de poseer.

Finalmente, Melquiades dirigirá el tenor de su furia hacia el hombre que representa el discurso de ese poder opresor que ha destruido el entramado de la vida social de Las Vigas. Isidro Peña, alcalde y esposo de Otilia Rauda, es el símbolo del deterioro del poder público que lejos de llevar a cabo las aspiraciones colectivas prometidas por la Revolución, ha medrado con ella, convirtiendo al Estado en un benefactor del caciquismo y de una naciente burguesía, heredera sin embargo, de la opulenta aristocracia porfiriana. Melquiades irrumpe en la casa de Isidro no solo para vengar la muerte de su perra la Monina a manos del alcalde, sino para hacer justicia de todas las causas sociales acalladas por la autoridad del pueblo.

La novela *Otilia Rauda*, como podemos ver, es la representación de una sociedad contradictoria que condena por un lado

la exuberancia de una mujer inusitadamente atractiva pero que posee en forma paradójica un rostro descompuesto. La relación contrapuntística entre las turgentes formas de Otilia y la fealdad de su cara, establecen un paralelo ideológico con el entorno en el que surge la vida del personaje y sus habitantes. La sinuosidad de su aspecto físico va de la mano del terreno en que tiene lugar la historia, en que destacan las colinas, valles y bordos, en medio de la neblina, la lluvia y el frío de la montaña, convirtiéndose todos ellos en importantes temas descriptivos.

En el mismo orden de ideas, los personajes principales de alguna manera representan a sus instituciones. Así, Isaac Rauda y Crucecita, padres de Otilia, simbolizan los valores de la familia tradicional mexicana, el machismo y la abnegación, respectivamente. Por su parte, Isidro Peña refleja la corrupción de la justicia y la deficiente capacidad administrativa de los poderes municipales. Del mismo modo, Juvencio es la imagen de una iglesia ortodoxa y degradada, que ha olvidado su vocación espiritual y la ha permutado por la de un guardián celoso de los intereses mundanos. En medio de tales fuerzas sociales, Otilia, como su nombre lo sugiere, aparece en primer plano de la novela *oteando* desde una colina no solo al pueblo que la ha marginado, que la desea y la rechaza al mismo tiempo; sino también oteando su propia historia, es decir, recuperando, *raudamente*, los fragmentos de su vida, que permiten al lector comprender poco a poco la dimensión de sus pasiones y el volumen de sus recuerdos.

La trama principal, que comienza en una tarde de invierno, es por tanto sintomática del estado de Otilia Rauda, quien cercana a los cuarenta años, ve frustrada su pasión amorosa. El presente narrativo de la historia, en consecuencia, se ve interrumpido constantemente por la inserción de pausas descriptivas y analepsis.

No es fácil matar a Rubén Lazcano –dijo Otilia Rauda.

Se lo dijo al campo, desde la cúspide de la colina de la casa de sus padres, en las afueras del pueblo. Ante sus ojos en línea recta, hacia abajo, el sendero se cortaba primero, por una pequeña barda de piedras musgosas que demarcaba el principio de la huerta, donde añosos ciruelos, membrillos y manzanos extendían sus retorcidas ramas cuajadas de flor en pleno invierno –en el espacio que correspondía al jardín– emergían dos nogales cuyo follaje, a lo

largo de nueve meses, tapaba la vista de los tejados de la antigua y deteriorada construcción de un piso cuyo frente, un portal, ostentaba en forma desoladora la incuria y pobreza que –a principios de la década de los cuarenta– mostraban casi todas las casa de Las Vigas. Un viento helado recorría el potrero en que se hallaba Otilia Rauda, quien, como se sabía a solas, repitió con rabia...
–No es fácil matar a Rubén Lazcano... (p. 15).

Como vemos, el tema descriptivo de alguna manera prelude los acontecimientos por venir y construye anticipadamente la semántica imaginaria de la historia. No solo la altura desde la que la heroína contempla su desdicha lo hace ostensible, sino que a ello se suman los elementos del paisaje, recorrido por la mirada de Otilia. El “sendero cortado por la barda de piedras musgosas” establece una primera línea divisoria entre la huerta de la casa del personaje y el mundo exterior. Desde luego, el huerto aquí adquiere un valor funcional, pues representa el ensueño bucólico de Otilia, cuyo deseo amoroso se ha visto eclipsado por la llegada del invierno que cubre de nieve los árboles frutales. Más adelante, el texto subraya la condición existencial del personaje al describir el aspecto de “dos nogales que a lo largo de nueve meses tapan la vista de los tejados”. Resulta interesante el tiempo de la gestación como paralelo, asignado a la sombra que procuran estos árboles, si tomamos en cuenta, tal como sabemos más adelante, que Otilia ha quedado estéril, a consecuencia del contagio de una enfermedad venérea que le ha transmitido su esposo, Isidro Peña. Por tanto, la serie tópica con que inicia el relato a la luz de su interpretación semántico-imaginaria da cuenta del desempeño de la historia por venir, cuyo relato por otro lado se verá, en términos sintácticos, interrumpido permanentemente, como hemos visto, por secuencias analépticas y prolépticas, mediante las cuales no solo Otilia sino el resto de los personajes del conjunto evenemencial se repliegan en su propia psicología, lo que enfatiza el sentimiento de pérdida y soledad que la novela quiere subrayar.

Una vez que Otilia baja de la colina, continúa su trayectoria hacia la hacienda, que le ha servido de refugio frente al acoso no solo de Isidro Peña, quien vive en Las Vigas, sino también del pueblo que la señala y vitupera por su sensualidad y desinhibición, pues Otilia ha hecho de su casa un espacio de liberación del cuerpo y el deseo. Es ahí, en la casa paterna,

donde ella recrea su imaginación y realiza sus sueños reprimidos. La casa se convierte de este modo en una representación de los valores de su intimidad. Mientras Otilia avanza hacia el encuentro de su hacienda, entre el viento que acaricia subrepticamente sus piernas a través de la falda, la narración reconstruye diferentes fragmentos de su vida, que empieza por la imagen que ella conserva todavía de su malograda juventud en que el padre, Isaac Rauda, a causa de los deseos que su hija inspira, se obsesiona en buscarle marido cada 15 de septiembre en que el pueblo celebra con un baile el triunfo de la Independencia. El tema descriptivo aquí tampoco es gratuito, en virtud de que es en tales ocasiones de júbilo colectivo y orgullo nacional en que don Isaac refrenda su machismo, ofreciendo a su hija en matrimonio a Isidro Peña, temeroso al fin de que en cualquier momento pueda perder su honra.

Puede decirse entonces que la semántica emanada del cuerpo de Otilia, atrayente por sus formas anatómicas, pero rechazada por la fealdad de su rostro, corresponde consistentemente con el escarpado espacio físico y moral en que habita el personaje, pues justamente el relato hace evidente su postura ideológica-afectiva de rechazo respecto de una sociedad hipócrita y conservadora. Asimismo, habría que agregar que tal significado se hace extensible al modo de su narración, mediante un diseño cronotópico que podemos llamar de “repliegue” si seguimos el modelo propuesto por Jean Burgos¹¹ y Alfonso Martín Jiménez,¹² en razón de que la trama principal se emplaza constantemente mediante pausas descriptivas y anacronías, de modo que la historia va surgiendo en secuencias discontinuas, lo que genera una imagen intimista y fragmentada del mundo representado. La vivencia del tiempo se vincula por consiguiente con la idea de un eterno retorno; como si el amor y la muerte se encontraran en el principio de todas las cosas; más todavía, como si Eros y Tánatos fueran la energía cósmica que detonara en nosotros los más grandes anhelos, expectativas que nos hacen esperar pacientemente aquello que amamos y que solo podremos alcanzar a través del descenso a la muerte. Ello explica por qué la novela inicia

¹¹ *Pour une poétique de l'imaginaire*. Editions du Seuil, Paris, 1982, pp. 126-128 [Pierres vives].

¹² *Op. cit.*, pp. 124-129.

desde las alturas de una colina cuyo diseño de espacialización es descendente, como también lo es el momento en que Otilia Rauda, desnuda y cubriendo su rostro con un tenate, baja una escalinata frente a la admirada concurrencia que la contempla y maldice. En consecuencia, el trágico fin de los personajes en el último capítulo ritualiza el acto regenerativo de la vida a través de la muerte, y consolida la arquitectura descensional de la novela, haciendo que los fervientes amorosos vuelvan a la tierra que les dio origen.

Otilia Rauda, ganadora de los premios nacionales Xavier Villaurrutia y José Fuentes Mares –este último otorgado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez–, y considerada en una célebre encuesta de escritores como una de las diez mejores novelas escritas en las últimas décadas, nos muestra no solo el gran manejo técnico a que llegó la obra de Galindo, sino al mismo tiempo da cuenta del grado de madurez creativa que representa esta novela en el proyecto artístico del autor veracruzano.

Entre el crítico y el poeta: la forma como principio estético en Jorge Cuesta

*Jesús Manuel Gamboa Valles*¹

Introducción

Aunque Jorge Cuesta escribió tanto en verso como en prosa,² la crítica ha prestado mayor atención a su incursión en el ensayo, género que dominó a la perfección y empleó para tomar partido en las discusiones políticas y culturales que entonces tenían lugar en el México posrevolucionario; particularmente en lo referente a la búsqueda de una identidad nacional, el auge del muralismo, las reformas educativas, los cambios gubernamentales y el influjo de las nuevas corrientes filosóficas y artísticas provenientes de Europa y Estados Unidos.³

¹ Es egresado de la Licenciatura en Literatura Hispanomexicana y se encuentra en el último semestre de la Maestría en Estudios Literarios de la UACJ. Ha sido editor y docente de esta institución; cuenta con la publicación “Símbolo y psicoanálisis: Una aproximación a *Los recuerdos del porvenir* de Garro”, aparecida en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 41 (abril-junio, 2009).

² Además de 46 composiciones líricas y 122 ensayos, se conocen también el relato “La resurrección de don Francisco” (1924) y la pantomima “La calle del amor” (¿1938?).

³ Pese a la brevedad de su duración como *grupo*, pues siempre negaron conformar una *generación* (“grupo sin grupo”, según Gorostiza; “grupo de soledades”, de acuerdo con Torres Bodet o “grupo de forajidos”).

Desde 1930 a 1940, Cuesta escribió 122 artículos, los cuales se publicaron de manera heteróclita en periódicos, revistas y boletines.⁴ Su estilo, sin ser precisamente hermético como en el caso de su poesía, sí suele presentar una sintaxis difícil, intrincada, a veces abstracta por el afán de síntesis y precisión de su autor. Los asuntos que atienden son numerosos, aunque fácilmente encasillables en perfiles temáticos: literarios, estéticos, filosóficos y políticos.⁵

A diferencia de Novo, quien lo empleó como bitácora de viaje o cuaderno de notas urbanas, Cuesta se atrinchera en la estructura del ensayo para desplegar en él todo su poder argumentativo y, a través de la dialéctica y la lógica más rigurosa, emprender un combate estrictamente intelectual, ya sea: por el desmantelamiento de las tesis de sus adversarios (la respuesta a Guillermo de Torre con respecto a los vanguardistas mexicanos, las confusiones de Ortega y Gasset, la prensa amarillista); crítica de doctrinas (reflexiones sobre el marxismo de la época, el escrutinio del discurso filosófico de Caso, la influencia de Nietzsche); interpretación de movimientos artísticos (trabajos

dos”, a decir de Cuesta), los Contemporáneos formaron parte activa de este agitado periodo en la historia de México a través de la publicación de la revista que les dio nombre a través de 43 números, que van desde junio de 1928 a diciembre de 1931.

⁴ Al respecto, Isla Estrada señala: “Cuesta publicó la mayoría de sus ensayos literarios en revistas como *Ulises*, *Contemporáneos*, *Escala* y *Examen* que él mismo dirigió; en otras de contenido heterogéneo que incluían notas sobre moda, reseñas sociales, crónicas deportivas y taurinas como *Revista de Revistas*, *Imagen*, *Letras de México* y *Hoy* [...] e, incluso en boletines como el patrocinado por la cerveza Carta Blanca, para el cual redactó breves notas sobre pintura [...]. Los ensayos políticos, en cambio, aparecieron en periódicos de mayor circulación: *El Universal*, *Excélsior* e incluso *El Nacional*”. Vid. Augusto Isla Estrada, *Jorge Cuesta: el león y el andrógino. Un ensayo de sociología de la cultura*. UNAM, México, 2003, p. 95.

⁵ Desde que en 1964 Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán recopilaran por primera vez la obra completa de Cuesta, se ha continuado con este arduo trabajo de recuperación del haber cuesteano: una reimpresión de la UNAM en 1978, la preparada por María Stoopen en 1981 y la prácticamente inconseguible de la editorial El Equilibrista, en 1994. A estas deben agregarse compilaciones parciales, como las de Cristina Múgica (1987) y Augusto Isla (1990). Sin embargo, le debemos a Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta la colección más completa hasta ahora, publicada por el FCE en el 2003.

de Lazo, Orozco, Rivera, la música comprometida de Chávez, el surgimiento de un nuevo teatro); evaluación de obras de arte (comentarios de poesía, filmes, espectáculos escénicos); o el análisis de acontecimientos sociales (la modificación del artículo tercero, el ascenso de Plutarco Elías Calles, los efectos del nacionalismo).⁶

En efecto, la libertad del ensayo, aunada a la exigencia científica de Cuesta, le permite adoptar esta actitud crítica, aunque no siempre imparcial, frente a distintas expresiones del arte y la cultura, terreno donde sin duda formuló algunos de sus juicios más polémicos: la equivalencia de la literatura mexicana y el clasicismo, el desarraigo como expresión de la identidad, las raíces francesas de México, el carácter *religioso* de Marx, la poesía en tanto método de investigación, entre otras.⁷

Ahora bien, de acuerdo con lo anterior, debemos plantearnos lo siguiente: ¿hasta qué punto las observaciones y reflexiones que Cuesta hizo sobre el arte y la filosofía se encuentran fundadas en un modelo conceptual común?; ¿puede hablarse, acaso, de un modelo estético que se halla diseminado a lo largo de sus ensayos?; y todavía más importante, ¿estas ideas, desperdigadas aquí y allá, encuentran su materialización creativa en sus sonetos, de manera que puede aducirse un diálogo, un paralelismo entre la actividad crítica y la poética?

En este artículo daré cuenta de ello a través de la noción de *forma*, concepto que Cuesta tuvo presente de manera recurrente a lo largo de sus textos líricos y ensayísticos, puesto que, además de aparecer normalmente asociado a otros asuntos capitales en su pensamiento, suele tener implicaciones técnicas y estéticas en su visión creativa de la realidad.⁸ Así pues, mi

⁶ De acuerdo con Augusto Isla Estrada, la aventura intelectual de Cuesta, que se caracterizó por su trabajo paralelo de poesía y ensayo, puede resumirse en dos etapas: la primera, que corre de 1925 a 1932, donde se ocupa de la literatura, el arte visual y la filosofía; mientras que la segunda la dedicará a cuestiones políticas, “sorprendiendo a propios y extraños, sobre todo a sus amigos, los Contemporáneos”. A. Isla Estrada, *op. cit.*, p. 102.

⁷ Pese a la originalidad y rigor que mostró en materia de arte, lenguaje y filosofía, donde se pueden rastrear ya ciertas “intuiciones” en torno a los futuros hallazgos formalistas de Jakobson o la estética de Eco y Adorno, su fama de ensayista se propagó, más bien, a raíz de los escritos políticos.

⁸ “En Cuesta volveremos a encontrar la constante preocupación por considerar al arte en la conjunción y en la adecuación del fondo y de la

indagación se basa en los textos dedicados a estas materias, donde localizo la frecuencia de este concepto y verifico su íntima conexión con elementos importantes como la exclusión del yo sentimental, el dominio de la razón, la abstracción del mundo representado y la amoralidad de la obra artística.⁹

De la crítica a la poesía

Al igual que Edgar Allan Poe, T. S. Eliot y Paul Valéry, quienes encarnaron magistralmente tanto la figura del teórico como del creador, Jorge Cuesta supo conciliar, con penetrante lucidez, ambas facetas.

El primer artículo que Cuesta escribió en materia literaria fue “Notas”, publicado en 1927 por la revista *Ulises*.¹⁰ Aquí interesa destacar, además de “la equiparación entre ciencia y poesía [...] y la necesidad que tienen ambos de un *rigor*”,¹¹ la concepción de un arte que, al *deformar* la naturaleza, no solo la somete, sino que también le otorga una organización, una finalidad, una *forma*: “Cuando la visión del mundo se empequeñece es cuando el arte estiliza sus formas y sacrifica, abandonándola, una parte de la realidad; aquella que no se concierta con la idea que organiza su visión”.¹² Por su parte, Isla Estrada puntualiza que “lo admirable del rigorismo cues-

forma [...]. Él hace continuamente el elogio del oficio, alaba el rigor y la maestría sobre los medios de expresión”. *Vid.* Louis Panabière, *Itinerario de una disidencia*. FCE, México, 1983, p. 246.

⁹ Debemos recordar que la primera en ejercer este tipo de lectura fue Inés Arredondo, quien sostenía que era posible encontrar las claves de su poesía en las ideas vertidas dentro de sus ensayos, particularmente el dedicado a Dfaz Mirón. Después, otros investigadores han adoptado este método, en mayor o menor proporción: Panabière, Caicedo, Volkow, Allaigne-Duny, Hulverson, Kantz e Isla Estrada.

¹⁰ Este texto había aparecido, desde la compilación de Schneider y Capistrán, como: “Un pretexto: *Margarita de niebla*, de Jaime Torres Bodet”, título que conservó hasta la edición de 1994. Sin embargo, dado su carácter fragmentario, Martínez Malo y Peláez Cuesta lo han rebautizado como “Notas”.

¹¹ Rosa García Gutiérrez, “El pensamiento de Jorge Cuesta (II): los ensayos políticos”, en Annick Allaigne-Duny (comp.), *Jorge Cuesta: Littérature, Histoire, Psychanalyse*. L’Harmattan, Paris, 2006, p. 121.

¹² Jorge Cuesta, *Ensayos críticos* (intr. Marfa Stoopén). UNAM, México, 1991, p. 260.

teano es haberlo llevado hasta sus últimas consecuencias, es decir, a un ejercicio poético tan estricto, tan poco vital que sus frutos parecen haber nacido muertos".¹³

Esta suerte de reduccionismo opera en su poesía ya sea a través de la *focalización* y desarrollo de un elemento concreto ("la mano", "el ademán", "el brazo", "el árbol", "la hora", "la voz", "la palabra") o a partir del encuadre y abstracción de un estado de cosas. En el sonetillo octosilábico "Anatomía de la mano" (1933), la voluntad organizadora sobre la realidad, la búsqueda de un sentido perdurable en el exterior y el fracaso de esta empresa, quedan simbolizados en la mano errabunda que se desprende del cuerpo: "La mano, al tocar el viento, / el peso del cuerpo olvida / y al extremo de su vida / es su rastro último y lento [...]. Mas como una sed en llamas / que incierta al azar disputa / toda la atmósfera en vano, / imita al árbol sus ramas / en pos de una interna fruta / la interrupción de la mano".¹⁴ El mismo motivo aparece en otro sonetillo, "La mano explora en la frente" (1940), pero con la salvedad de que aquí la extremidad representa la inteligencia que, al captar el rumor oscuro de un sueño, le otorgará un sentido: "La mano explora en la frente, / del sueño el rastro perdido, / mas no su forma, su ruido / latir contra el tacto siente. / Un muro tan transparente / poco recluye el olvido, / si renace su sentido / y está a la mano presente".¹⁵

Ahora bien, si la poesía es, en primer término, *un método de análisis* que busca despojar la realidad de lo meramente accidental,¹⁶ entonces uno de sus principales objetivos consistirá en *estilizarla* y, una vez efectuado este proceso, retener únicamente lo esencial de las cosas, constituyéndose en una arquitectura aparte, separada en su propia sustancialidad. Al respecto, Adorno observa que "la comunicación de las obras de arte con el exterior, con el mundo al que, por suerte o por desgracia, se han cerrado, se da por medio de la no comu-

¹³ A. Isla Estrada, *op. cit.*, p. 175.

¹⁴ Jorge Cuesta, *Obras reunidas I. Poesía* (eds. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta; pról. Francisco Segovia). FCE, México, 2004, p. 68.

¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶ *Ibid.*, p. 259.

nicación, y en ello precisamente aparecen como fracturas del mismo [...]. El arte es para sí y no lo es”.¹⁷

Con cierto guiño irónico, Cuesta expresa, en los primeros versos de “Tus mejillas son rosas” (1937), su aversión por las metáforas anquilosadas y los clichés sentimentales, mostrando su predilección por el detalle y la *forma* de los objetos: “Nunca dije: *Tus mejillas son rosas*; / tampoco: *Los claveles de tus labios*; / por solo amar la forma que vivía / con tu propia substancia amoratada. / Amé de tus mejillas la rugosa / piel de poros abiertos perforada, / que cerca vi, como con una lente”.¹⁸

En otro de sus textos, “Conceptos de arte” (1932), define que toda forma artística auténtica, verdadera, prescinde del *contenido*, es decir, abandona cualquier adhesión moral, religiosa o política –*arte ancilar*, según Alfonso Reyes–, pues lo importante reside en la construcción de la *forma*: “No en distinta bajaiza incurren quienes estiman los actos de los hombres por el *contenido* antes que por la *forma*, por la naturaleza antes que por el arte; quienes expulsan al arte de la vida del hombre y dignifican aquello que no tiene ninguna dignidad”.¹⁹

Esta obsesión por hacer del poema un terreno donde el asunto queda excluido de la escritura o está mezclado tan íntimamente a la forma que resulta indistinguible de esta, será una constante en la mayoría de sus sonetos. Sirvan de ejemplo las dos versiones de “De otro fue la palabra antes que mía”, donde el tema del lenguaje como una sombra interminable, fuerza impersonal que habita indiferente en el hombre (“Siento en la boca su substancia, fría, / dura, enemiga de la voz y ausente”), se conecta con el motivo del deseo de la voluntad que nunca se satisface en la realidad (“Y aun esta sed que soy, oscura y vaga, / crece tras la otra sed, que no se apaga. / De avidez la avidez nutre su sombra”).²⁰

Según el consenso al que han llegado muchos investigadores, la influencia que Valéry ejerció en la postura estética de nuestro autor se vuelve innegable al analizar su escritura. Principios como la exclusión del sujeto, la anulación de sentimientos vulgares, la noción de *reserva*, la autonomía del poema y el

¹⁷ Theodor Adorno, *Teoría estética* (trad. Fernando Riaza). Taurus, Madrid, 1971, pp. 26-27.

¹⁸ J. Cuesta, *Obras reunidas I. Poética...*, ed. cit., p. 70.

¹⁹ J. Cuesta, *Ensayos críticos...*, ed. cit., p. 335.

²⁰ J. Cuesta, *Obras reunidas I. Poética...*, ed. cit., p. 98.

movimiento pendular entre la *forma* y el *fondo*, se encuentran diseminados en sus ensayos. Veamos tres ejemplos que ilustran lo anterior.

Para entender cabalmente la analogía cuesteana entre poesía y ciencia, así como su idea de independencia lírica, resulta imprescindible “El diablo en la poesía” (1934), extraordinario ejercicio de lucidez y claridad conceptual, donde desarrolla tres convicciones fundamentales: la primera, inspirada en Gide (“no hay arte sin colaboración del demonio”), supone la poesía como una actividad que, al fascinar o pervertir la costumbre, de ir en contra de las predisposiciones de la naturaleza, se muestra rebelde, crítica, *diabólica*, “no hay poesía sino revolucionaria, es decir, no la hay sin *la colaboración del demonio*”.²¹ Adorno tiene una opinión similar en cuanto a la forma artística como una vía crítica: “La forma converge con la crítica. La forma es en las obras de arte aquello mediante lo cual estas se revelan críticas en sí mismas”.²² La segunda, basada directamente en Valéry,²³ equipara el quehacer poético, en su rigurosidad, con los procedimientos de la ciencia, pues nada “más vano que la distinción escolar que se hace a cada instante entre la ciencia y la poesía [...], con la que pretende [...] despojar a la poesía de su carácter de ciencia, que es su carácter diabólico”.²⁴ Por último, la tercera, que esboza el concepto de *reserva*, cualidad esta última de toda poesía intelectual, esa que “no se entrega directamente [...], porque no prescinde de la conciencia de que la belleza no está en lo que complace, sino en lo que fascina y se hace perseguir más allá de los sentidos”.²⁵

²¹ *Ibid.*, p. 123.

²² T. Adorno, *op. cit.*, p. 247.

²³ En efecto, en “Situación de Baudelaire”, Valéry establece, tomando como modelo de sensibilidad y espíritu crítico al autor de *Las flores del mal*, que “Baudelaire, no obstante ser romántico de origen y hasta por sus gustos, puede parecer algunas veces *clásico*” y que “la composición, que es artificio, sucede a algún caos primitivo de intuiciones y desarrollos naturales. La *pureza* es el resultado de infinitas operaciones sobre el lenguaje, y el cuidado de la *forma* no es otra cosa que la reorganización meditada de los medios de expresión”. *Vid.* Paul Valéry, “Situación de Baudelaire”, en *Variación I* (trad. Aurora Bernáñez y Jorge Zalamea). Losada, Buenos Aires, 1956, pp. 116-117.

²⁴ *Ibid.*, p. 125.

²⁵ *Ibid.*, p. 127.

En “Salvador Dfáz Mirón” (1940) aborda, a través del análisis de *Lascas*,²⁶ dos obsesiones que, al igual que en Valéry, resultan capitales en el pensamiento de nuestro poeta: el surgimiento del lenguaje poético como resultado de una lucha, de una trifulca verbal que se resuelve en términos semánticos y sintácticos, y las implicaciones que se desprenden del problemático binomio *forma/contenido*.

No hay duda de que Jorge Cuesta sintió una profunda admiración tanto por el carácter incendiario, belicoso y rebelde de su coterráneo predecesor como por algunas de sus ideas en torno al lenguaje lírico. En uno de los pasajes de este ensayo clave,²⁷ Cuesta observa que si bien se advierte una tendencia clasicista en la escritura del veracruzano, cuyo origen parece “no tener otro objeto que la propiedad y la pureza de la forma”, esta adhesión pronto se ve coartada por el extraño movimiento de un discurso *torturado*: “Esta concepción de la forma como una tortura interior del lenguaje está tan lejos del espíritu clásico como de la manera *parnasiana*”.²⁸ Quizá a esto se refería Monsiváis cuando observaba que la poesía de Cuesta le resultaba *demasiado reconcentrada*. Un buen ejemplo es el soneto “No para el tiempo, muere” (1932), dedicado a Octavio G. Barreda, cuyos versos tejen una red violenta, abstrusa, sobre la completa fugacidad de la realidad, donde incluso el

²⁶ Publicado en 1901, *Lascas* se compone de cuarenta textos, la mayor parte de ellos en la forma métrica del soneto. A pesar de haber sido aplaudido por un grupo selecto de poetas (Manuel José Othón, José Juan Tablada, Luis G. Urbina, Ramón López Velarde), quienes reconocieron su valía como modelo de modernismo, parnasianismo y simbolismo en Latinoamérica –el propio Darío reconoció el influjo de Dfáz Mirón en su obra poética–, la antología no tuvo una buena recepción en la época, pues, como afirma José Emilio Pacheco: “*Lascas* decepcionó al público”. Según veremos, hay afinidades importantes entre Cuesta y Dfáz Mirón: la resistencia semántica de su poesía a ser codificada por un lector no sofisticado, la exigencia de rigor en la forma y el empleo de un lenguaje tortuoso, *calculadamente* atropellado. *Vid.* José Emilio Pacheco, “Dfáz Mirón en el centenario de *Lascas*”. *Letras Libres*, 33 (2001), pp. 34-36 [En línea]: <http://www.letraslibres.com/mexico/diaz-miron-en-el-centenario-lascas> [Consulta: 2 de mayo, 2017].

²⁷ Al respecto, véase la justificación de Arredondo sobre la trascendencia de este escrito. Inés Arredondo, *Acercamiento a Jorge Cuesta*. SEP/Diana, México, 1982, p. 11.

²⁸ J. Cuesta, *Ensayos críticos...*, ed. cit., pp. 165-166.

alma es una víctima: “No para el tiempo, sino pasa; muere / la imagen sí, que a lo que pasa aspira / a conservar igual a su mentira [...]. / Ni lleva al alma, que de sí difiere, / sino al sitio diverso en que se mira. / El lugar de que el alma se retira / es el que el hueco de la muerte adquiere”.²⁹

Lo que en otro poeta hubiera concluido en la “satisfacción de un gusto *clásico*”,³⁰ en el caso de Díaz Mirón sin embargo, esta *tortura interior del lenguaje* lo conduce a un desasosiego, a un intento desesperado, pero inútil, por concertar las fuerzas en apariencia antagónicas que rigen el poema: el asunto (*contenido*) y el artificio (la *forma*). Al respecto, Valéry apuntaba, hacia 1937, que una de las principales distinciones entre la prosa y la poesía es que mientras aquella “decreta la desigualdad” entre la expresión y la impresión, la mecánica poética siempre tiende a armonizar estos constituyentes a través de un movimiento pendular: “Así, entre la forma y el fondo, entre el sonido y el sentido, entre el poema y el estado de poesía, se manifiesta una simetría, una igualdad de importancia”.³¹

Valiéndose de las elucubraciones que aparecen en “Epístola joco-seria”, composición introductoria de *Lascas*,³² Cuesta retoma el problema barroco de *forma/contenido*, y explica que, si bien la finalidad de Díaz Mirón es encontrar para cada asunto una forma específica, libre de toda elección arbitraria, la impresión que recibe el lector en cambio resulta muy distinta, pues “la necesidad que debe ligar a la forma con el fondo se conserva en la sombra, si no sucede que el asunto la expresa tan directamente, que es la forma lo que parece esquivar por superflua”.³³

Mientras que en Díaz Mirón advierte los elementos de un clasicismo desgarrado, impotente, producto de una inquietud

²⁹ J. Cuesta, *Obras reunidas I. Poesía...*, ed. cit., p. 66.

³⁰ J. Cuesta, *Ensayos críticos...*, ed. cit., p. 165.

³¹ Paul Valéry, *Teoría poética y estética* (trad. Carmen Santos). Visor, Madrid, 1990, p. 100.

³² En dicha sección, puede leerse lo siguiente: “Forma es fondo; y el fausto seduce / si no agranda y tampoco reduce. / ;Que un estilo no huela ni falte, / por hincar en un yerro un esmalte! / ;Que la veste resulte ceñida / al rigor de la estrecha medida, / aunque muestre, por gala o decoro, / opulencias de raso y oro!”. Salvador Díaz Mirón, *Lascas. Poesías de Salvador Díaz Mirón*. Tipografía del Gobierno del Estado, Xalapa, 1901, p. 18.

³³ J. Cuesta, *Ensayos críticos...*, ed. cit., p. 160.

que no termina por conciliar satisfactoriamente el *qué* y el *cómo* del hecho poético, en “*Muerte sin fin* de José Gorostiza” (1939), este “sentimiento satánico”³⁴ se traduce, a través de la metáfora del vaso con agua que rige el texto, en la comunión amorosa del continente y el contenido o, como lo acentúa nuestro autor, “los amores de la forma y de la materia [...], del cuerpo y del espíritu [...], de la parte sensible y de la parte inteligible de la conciencia”.³⁵

El soneto, “Signo fenecido”, hace eco de la metáfora del vaso y el agua, pero representada en el cuerpo como recipiente de la sangre: “Estás dentro de mí cómoda y viva / -linfa obediente que se ajusta al vaso-. / Mas la angustia de ti se me derriba, / se me aniquila el gesto del abrazo. / Y te pido un amor que me cohíba / porque sujeta más con menos lazo”.³⁶ La imagen del vaso la volveremos a encontrar en “Nada te apartará de mí, que paso” (1931), denso e intrincado soneto que desarrolla, en una suerte de laberinto metafísico, la sorprendente afirmación -pues contraviene la fe cuesteana en la durabilidad formal- de que, en última instancia, hasta la *forma* más rigurosa termina siendo vana: “Nada te apartará de mí, que paso, / dicha frágil, tú misma pasajera. / El rigor que te exige duradera / es más fugaz que tu substancia acaso. / No da abundancia la abstinencia al vaso, / ni divide la sed como quisiera. / Hora que, para ser, otra hora espera, / no existe más cuando agotó su paso”.³⁷

Aunque, ciertamente, la expresión artística implica una relación específica con el exterior, en Cuesta este vínculo, al buscar diferenciarse radicalmente, se mantiene en constante tensión. Las reflexiones que dedica a la pintura, en especial aquellas que vierte en sus artículos sobre el trabajo de Orozco y Lazo, nos brindan una guía para comprender la importancia que tiene la autorreferencialidad en el arte según nuestro autor.

Por ejemplo, en “José Clemente Orozco” (1937), quien en sus lienzos cultivó “la universalidad de la *forma*”, Cuesta admira cómo a partir de la simplicidad en los trazos y la economía de los colores,³⁸ el tapatío logra captar el estremecimiento y la

³⁴ *Ibid.*, p. 165.

³⁵ *Ibid.*, p. 147.

³⁶ J. Cuesta, *Obras reunidas I. Poesía...*, ed. cit., p. 96.

³⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁸ J. Cuesta, *Ensayos críticos...*, ed. cit., p. 103.

intensidad de la vida, pero sin someterse a ella: “Pocos enseñan mejor cómo la *forma* más intelectual, cómo el arte más profundo y *pensado* no detiene y arruina, sino antes da toda su libertad a la pasión”.³⁹ En este mismo tenor, destaca el ensayo “Carlos Mérida” (1935), donde venera, una vez más, la eliminación de lo accesorio, representado en “las líneas de un solo trazo, las curvas inmóviles, los círculos perfectos”.⁴⁰ Al respecto, el segundo cuarteto de “Cómo esquivaba el amor la sed remota” plantea, a través de una curiosa serie de conexiones metafóricas (*esqueleto-forma-sustancia / cuerpo-contenido-accidente*), la trascendencia formal de las cosas: “La vida ignora, mas la muerte nota / la ávida eternidad del esqueleto; / así la forma en que creció el objeto / dura más que él, de consumirlo brota”.⁴¹

Ciertamente, existe una correspondencia entre “la *forma* más intelectual” que Orozco cultivó en sus lienzos y los procedimientos de geometrización y abstracción que Cuesta empleó en sus sonetos. El sonetillo pentasilábico “Oh, vida existe”, texto de intrincada hechura sintáctica que describe, a partir del encabalgamiento, la elipsis y la prosopopeya, el renacimiento interminable, la sucesión constante, irrefrenable, del binomio vida- muerte: “Oh, vida -existe; / después desgrana / deseos, mana / sed, ya no asiste- [...]. Apenas muere / la hora, difiere”.⁴²

Ahora bien, si en Orozco y Mérida Cuesta distingue el carácter *rebelde* y *geométrico* de su creación –recordemos que, para el cordobés, el verdadero arte revolucionario es el clásico, el cual se opone a la confusión, fugacidad y ciclo de la naturaleza–, en el texto “La pintura superficial” (1932), pone de relieve la materialidad que define al dibujo de Agustín Lazo. Al rehusar apoyarse “en la realidad moderna, en la realidad mexicana, en la realidad social, en la sobrerrealidad”, plantea que el cuadro vale por sí mismo, que detrás de su configuración espacial, cromática y física, más allá de su *forma*, no hay un significado oculto, un símbolo que espera ser descubierto.⁴³

³⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁴¹ J. Cuesta, *Obras reunidas I. Poesía...*, ed. cit., p. 100.

⁴² *Ibid.*, p. 102.

⁴³ Cabe destacar que tanto Mérida como Orozco, aunque en un principio se mostraron interesados en el arte nacionalista, pronto se alejaron de esta concepción, llegando a formar parte, en los años cuarenta, de

Al contrario: “ningún misterio se transluce a través de su apariencia [...]. Es la suya una pintura estrictamente superficial, y solo su superficie sigue apareciendo donde la rasgamos para averiguar lo que envuelve”.⁴⁴ El soneto, “No aquel que goza, frágil y ligero” (1930), postula, hacia el final, que la materialidad, pese a su corrupción permanente, constituye la única evidencia de la vida, aun si esta prueba es solo una huella, un hueco, un rastro vacío: “La vida cambia lo que fue primero / y lo que más tarde es no lo asegura, / y la memoria, que el rigor madura, / no defiende su fruto duradero. / Más consiente el sabor áspero y grueso, / el color que a la luz se desvanece, / la materia que al tacto se destroza”.⁴⁵

Sin ánimo de afirmar categóricamente que Cuesta atisbó con más de dos décadas de antelación el rumbo que tomaría la estética a partir de 1950, sí debemos subrayar, en cambio, que sus elucubraciones acerca de la materialidad artística preludian la idea del artista como el productor de una *forma material*, oficio que resulta de su dominio sobre los materiales físicos (el mármol, la pintura, el sonido) y expresivos (técnicas heredadas, preceptivas codificadas, lenguajes). Al respecto, Umberto Eco explica este fenómeno del arte en los siguientes términos: “La materia, por lo tanto, como obstáculo en el que se ejercita la actividad creadora [...]. Una antigua tradición retórica puede ser asumida al mismo nivel que el mármol sobre el que se esculpe: como obstáculo elegido para comenzar la acción. La misma finalidad a la que aparece destinada una obra funcional debe considerarse como *materia*”.⁴⁶

Sin embargo, la atención que Cuesta presta a la *forma* no solo se encuentra en sus reflexiones en torno a la literatura y las artes plásticas, sino también en los artículos que escribió sobre música. En “Música inmoral” (1932), texto que dedica

un grupo que va en contra de la “Ruta única” planteada por Rivera. *Vid.* Louise Noelle, “Los murales de Carlos Mérida. Relación de un desastre”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 58 (1987), pp. 125-143. [En línea]: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1372/1359> [Consulta: 15 de mayo, 2017].

⁴⁴ J. Cuesta, *Ensayos críticos...*, ed. cit., pp. 338-339.

⁴⁵ J. Cuesta, *Obras reunidas I. Poética...*, ed. cit., p. 57.

⁴⁶ Umberto Eco, *La definición del arte*. Martínez Roca, Barcelona, 1970, p. 18.

al estilo y técnica de Higinio Ruvalcaba (1905-1976),⁴⁷ regresa a las nociones de un arte socialmente desarraigado, amoral y libre: “Pues no es el contenido a lo que debe una música su diferencia de otra, su novedad; es a la forma. Y la forma no es un producto colectivo, un sedimento nacional; la forma es una creación personal”.⁴⁸

Finalmente, en “La lección de Ansermet” (1937), asume la defensa del director sueco Ernest Ansermet (1883-1969) ante las duras críticas que recibió durante una de sus actuaciones en la Ciudad de México, críticas que apuntaban a una supuesta falta de sentimiento de la dirección orquestal. En consecuencia, Cuesta respondió con ironía: “Pues entre los intérpretes de la música, el director de orquesta es el más intelectual [...]. Que la dirección del señor Ansermet es *fría*, quiere decir, pues, que el señor Ansermet, fuera de la música, no pone nada de su parte; quiere decir que el señor Ansermet defrauda al público y a los cronistas por hacerles oír la música tal como suena, y no a la música tal como *se siente*”.⁴⁹

Conclusión

Se ha intentado mostrar en estas páginas que la trayectoria literaria de Jorge Cuesta puede caracterizarse como el desarrollo de un estrecho vínculo entre su actividad crítica y la creativa en tres campos del arte: poesía, pintura y música. Estas observaciones, que a primera vista podrían parecer disímbolas y desligadas una de otra, adquieren pleno sentido una vez que

⁴⁷ Violinista prodigio, nació en Yahualica, Jalisco. Debutó en 1917 como solista en el Teatro Degollado con la Sinfónica de Guadalajara, bajo la dirección de Félix Pereda. En 1920 se estableció en el Distrito Federal, donde fundó el Cuarteto Ruvalcaba, el cual continúa activo. Su estilo se caracterizó por la limpieza de la técnica, el lirismo y la pureza de tono. Se alejó completamente del estilo nacionalista que esgrimió Carlos Chávez, con quien tuvo algún enfrentamiento. Compuso diferentes piezas para violín y piano, entre las que destacan un Quinteto para piano y cuerdas, Poemas sinfónicos, la canción popular “Chapultepec” y el Cuarteto para cuerdas núm. 6. A este último se refiere Cuesta en su reseña. Vid. Eusebio Ruvalcaba, “Higinio Ruvalcaba (1905-1976)”. *Nexos* (27 de febrero, 2014) [En línea]: <http://cultura.nexos.com.mx/?p=5945> [Consulta: 16 de enero, 2018].

⁴⁸ J. Cuesta, *Ensayos críticos...*, ed. cit., p. 353.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 115-116.

se consideran como derivaciones temáticas de la *forma*, noción a la que el cordobés regresaba de manera incesante a lo largo de sus textos ensayísticos y líricos. Así entendido, el arte que profesó Cuesta no solo se vislumbra más claro y asequible, sino también integral y coherente con su aventura intelectual.

Andarse por las ramas, de Elena Garro: la ascensión, el árbol y el vuelo

*Blanca Patricia Segura Silva*¹

*El rostro de la Verdad permanece oculto
dentro de un círculo de oro. Descúbrelo,
oh Dios de la Luz, para que yo
que amo la verdad pueda verlo.
Upanishad Brihadaranyaka*

En *Andarse por las ramas* ocurre una metáfora viva: Titina, su protagonista, sube a las ramas de un árbol, para desde ese lugar comprender y contemplar su mundo. La anécdota da cuenta de la situación de disfunción en una pareja, donde Titina y *don Fernando de las siete y cinco* tienen una extraña e irracional conversación durante la comida con su hijo Polito; este a su vez tiene una complicidad afectiva con la madre.

En este apartado se busca interpretar cuál es el valor de los símbolos: la trascendencia del árbol en escena, el ascenso a las ramas, el vuelo mágico y la función chamánica de la heroína,

¹ Maestra en Estudios Literarios por la UACJ; es licenciada en Teatro por la Universidad Autónoma de Chihuahua, y se ha desempeñado como docente de teatro. También como actriz, directora en diferentes puestas en escena como *Las brujas de Macbeth*, *Tres mujeres altas*, *Confesiones*, entre otras. Actualmente es docente de cátedra en el Tecnológico de Monterrey, campus Ciudad Juárez.

como episodios que conllevan en sí mismos la noción de lo Absoluto.

En la pieza el tipo de encuentro dialéctico que se da en la pieza nos connota el absurdo francés: *La cantante calva* (1950) de Eugene Ionesco, donde paralelamente se da un dinamismo similar en una pareja –Sr. y Sra. Smith–; ella sentada remendando un calcetín hace una descripción de lo que acaban de comer (sopa, pescado, etcétera); el Sr. leyendo un periódico solo interviene chasqueando la lengua; cuando al fin decide intervenir llevan a cabo una conversación extraña e ilógica. Cabe destacar que en el Absurdo como estética, viene a expresar la inconformidad de la que filósofos como Camus, el propio Kierkegaard, Heidegger y Sartre, concluyen en que el *ser* que existe es el único que en realidad se pregunta por su existir, y de tal manera debe por sí mismo «pensarse» para poder proyectarse al devenir. Esto produce al ser incertidumbre, al verse en un contexto donde se hace imposible una existencia «auténtica».

Los exponentes de dicha *absurda existencia* visualizan una realidad demeritada por los valores unívocos, y así el absurdo no es otra cosa que un movimiento reaccionario a un sistema que pretende llevar a la humanidad a un nihilismo inexorable; al menos lo es para *estos* pensadores-creadores. La obra dramática de Garro es consciente de las preocupaciones de sus contemporáneos, en *Andarse por las ramas* la escena inicia con varios signos de extrañeza, de *no* congruencia con la llamada racionalidad en una situación tan cotidiana como la comida. Se nos muestra que la familia está sentada en un comedor, en la cabecera *don Fernando*, Titina y Polito en los laterales; visten todos de color negro, aunque Polito lleva además un babero blanco y en un costado tiene su sombrero de arlequín lleno de cascabeles. Al fondo del escenario hay telones con fachadas de casas y tapias.

La vestimenta negra puede aludir al luto *simbólico* que hay en la familia, pero a la vez puede ser una forma de ocultamiento. Sus gestos corporales son nítidos, mecánicos, casi sin movimiento; Titina y Polito solo contemplan su plato mientras don Fernando come y dice: “las siete y siete y apenas han servido la sopa de porros”. Sobre estos símbolos –vestimenta, gestualidad corporal y espacial–, podemos señalar que hay una inclinación hacia el régimen diurno estudiado por Gilbert

Durand, donde el orden, la verticalidad y la conquista patriarcal son los cimientos de este hogar, por lo menos en este primer cuadro escénico.²

Beatriz Trastoy observa en esta pieza que “Titina es la metonimia de muchas mujeres que intentan una liberación no siempre comprendida por los hombres. La investigadora interpreta además que los personajes femeninos en las obras teatrales de Garro son los *operantes del principio organizador* del discurso dramático, pero en este caso ve a Titina sin posibilidades de emancipación ante el poderío del discurso masculino.³ No obstante, advertimos una visión que discrepa de Trastoy, pues el discurso de *evasión* de Titina es precisamente lo que la hace astuta y subversiva; lucha sin violencia, se revela y protesta; sin embargo, lo hace con armas más sutiles: la imaginación –en busca una sabiduría ulterior–.

Señalemos otro paralelismo; ahora entre las acciones de confrontación con el discurso patriarcal que hace Enrique Ibsen en *Nora* de *Casa de muñecas* y *Hedda Gabler* estrenadas en Alemania, con una distancia de sesenta años con relación a *Andarse por las ramas*. Ibsen polemiza genuinamente, pues su texto podría considerarse el primer manifiesto sobre la escena teatral de la emancipación de la mujer en la modernidad, llevándola al extremo como en el caso de Nora, quien cansada de ser solo un adorno gracioso para su marido, renuncia a ser madre-esposa y simplemente se va de su casa. En contraste, Hedda Gabler quien es la concepción de un ser obsesionado con el tedio que circunda en su vida, se revela ante todo y contra todos los códigos moralistas, pero al final en su afán por destruir a los demás, termina por destruirse y se suicida.

Por el contrario, con Titina la rebeldía que en ratos es medida y en otros no, se vale de la ironía y el ensueño como su *escudo de Aquiles*:

Titina se levanta en silencio. Se dirige a los telones del fondo, saca de su pecho un gis rojo y sobre el muro dibuja una casita con su

² Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*. FCE, México, 2004, pp. 131-196.

³ Beatriz Trastoy, “*Andarse por las ramas* de Elena Garro: retórica y mujer”, en Osvaldo Pellettieri (comp.), *El teatro y los días: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Galerna, Buenos Aires, 1994, pp. 187-193.

chimenea y su humito. Luego dibuja la puerta, la abre y desaparece. Encima del muro surgen las ramas de un árbol y Titina, sentada en una de ellas. Mientras tanto don Fernando habla, dirigiéndose a la silla vacía.⁴

Garro utiliza el poder de la imagen para evocar y vivir en una alteridad; una puerta que conecta a otros espacios en los cuales es posible arribar gracias a la facultad imaginaria que potencializa las múltiples dimensiones cronotópicas, así como estados de conciencia. El absurdo de la pieza no redundará en un fracaso. Recordemos que en ello consiste el primer manifiesto surrealista de Bretón: “El hombre, soñador sin remedio, al sentirse de día en día más descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido al través de su indiferencia o de su interés, casi siempre a través de su interés, ya que ha consentido someterse al trabajo o, por lo menos no se ha negado a aprovechar las oportunidades... ¡Lo que él llama oportunidades!”.⁵

Titina comprende y acepta su función como madre y esposa, atiende a sus «oportunidades», pero este reconocimiento no la orilla a renunciar a su valor más importante como ser humano: la cualidad de ser libre. Esta es la oportunidad de Titina para arribar por sublimes y otras veces depauperadas formas de *estar* en el mundo; pasar del sometimiento a la liberación consciente. Incluso podemos afirmar que Titina tiene, a decir de Heidegger, una existencia auténtica, a diferencia de don Fernando que solo sigue las pautas del *establishment*. En contraste, Titina de forma genuina desea arribar a otra clase de conocimiento, busca su existencia sagrada, donde ella se vuelve la protagonista de tal aventura.

Don Fernando (los mira alternativamente. Da la última cucharada de sopa): Coman la sopa. ¿Cuánto tiempo voy a esperar para que sirvan los jitomates asados? (Titina toca precipitadamente una

⁴ Elena Garro, “Andarse por las ramas”, en *Obras reunidas* (intr. Patricia Rosas Lopátegui). México, FCE, 2009, p. 4. En adelante se cita por esta edición.

⁵ André Bretón, “Primer manifiesto surrealista” [En línea]: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Breton,%20Andre%20%20Primer%20Manifiesto%20Surrealista.pdf [Consulta: 13 de mayo, 2016].

campanilla de plata. don Fernando se la arrebató) ¡Polo, come tu sopa!

Titina: ¡Perdone don Fernando! ¿Quiere usted que traiga las tijeras para podar la risa? Llevamos ya siete podas, pero retoña... (p. 4).

Cuando Titina dice *Llevamos siete podas, pero retoña...*, evidentemente refiere a la condenación castrante que ejerce Fernando sobre ella; en tanto que no han sido suficientes sus desplantes impositivos, ella continúa con su manifiesto contestatario para sublevarse. A tal respecto podemos decir sin temor a equivocarnos que Titina figura como una heroína, pero no estereotipada como el caso de *Nora*, que sin duda impactó subversivamente el discurso en la escena teatral moralista de Europa del XIX. No solo logra transgredir a su colonizador, sino que es capaz de experimentar la búsqueda de un saber que aspira a una experiencia mística, y en el cual intenta dejar su visión a los que la siguen.

Interpretando las acciones simbólicas de Titina y Polito, ambos responden al régimen imaginario nocturno, es decir dionisíaco, donde se hace posible la manifestación de la diversión, la fiesta, la risa y sobre ella al infinito campo de la imaginación. Titina alude dinámicamente por los dos tipos de ironía que sintetiza Luis Carlos Salazar: la ironía de poder y la ironía de juego; donde explica que la primera sería una condición de violencia implícita que pretende imponer un juicio crítico de valor o ideológico, mientras que la de juego busca compaginar, estar en una comunicación empática con el interlocutor.⁶ Por una parte, Titina usa su ironía para hacer complicidad con su propio hijo, para no lastimarlo y al mismo tiempo mostrarle otros caminos de ser y estar en el mundo; en cambio utiliza su ironía de poder para refutar e incomodar las imposiciones y absurdas convicciones de su marido.

El escapismo recreado por Titina conlleva la experiencia trascendental que busca esta heroína; al dibujar sobre su pared una casita con chimenea y una puerta por la cual atraviesa aludiendo así al valor ritual de *iniciación*; de esta forma esclarece su deseo más grato: tener una vida verdadera, una casa real, tal vez el recuerdo vago de la infancia. Al respec-

⁶ Luis Carlos Salazar Quintana, *La estructura simbólico-imaginaria del Quijote: sistema expresivo y valor poético*. Visor, Madrid, 2015, p. 179 y ss.

to, Gaston Bachelard nos dice: “Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial”.⁷ Titina no olvida sus recuerdos de la infancia feliz, o simplemente el deseo inconsciente que yace en su memoria, para reconfortar sus necesidades de protección; pues como manifiesta Bachelard *la casa protege al soñador*; así las imágenes dibujadas dimensionan la entrada a nuevos mundos por los que se desea habitar.

El árbol revelado de forma implícita –solo vemos las ramas– en escena nos connota el significado religioso que interpretábamos en el caso de *Un hogar sólido*: imbricación-purificación; no obstante en *Andarse...* el árbol no solo regenera la visión de Titina, sino que la ubica en una favorable vista para concebir la complejidad del universo que la contiene, de la *terra mater* al *caelum*. Dentro de este importante símbolo que es el árbol, las ramas en particular nos llevan a relacionarlas con las acciones chamánicas de los grandes maestros taoístas, que a decir de Mircea Eliade tenían el privilegio de volar. En este mismo sentido, el árbol de la vida representa en una gran variedad de religiones el *axis mundi*; pero además como lo explica el profesor de la Universidad de Chicago, es el conector entre el cielo, la tierra y el infierno, a ello se atribuye su don sagrado; añade:

Por una parte, representa el Universo en continua regeneración, el manantial inagotable de la vida cósmica, el depósito por excelencia de lo sagrado (por ser “Centro” de recepción de lo sagrado celeste); por otra parte, El árbol simboliza el Cielo o los cielos planetarios.⁸ Los prototipos se encuentran en el Oriente antiguo y también en la India (donde Yama, el primer hombre, bebe con los dioses junto a un árbol milagroso, *Rig Veda*, X, 135, I) y el Irán (Yima, en la Montaña Cósmica, comunica la inmortalidad a los hombres y a los animales, *Yasna*, 9, 4ss; *Videvdat*, 2, 5).⁹

Esta alusión al árbol, como símbolo de la vida cósmica, es un valor fundamental de la obra garreana. El mismo cuento y obra de teatro de Garro que se titula justamente *El árbol*, reflejan el

⁷ Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcin). FCE. México, 2000, p. 29.

⁸ Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (trad. Ernestina de Champourcin). FCE, México, 1960, p. 220.

⁹ *Ibid.*, p. 221.

particular interés y conocimiento que engendra esta poética. En *Andarse...* sabemos que Titina decide dibujar su verdadera casa, en la cual su árbol le confiere la búsqueda por el saber deseado. ¿Es acaso la sabiduría esotérica que engendra la particularidad del árbol o su indubitable conexión-emanación de energía divina, lo que posibilita el acceso a la iluminación? Los personajes garreanos al igual que los chamanes y el Iluminado recurren al árbol, pues saben que es la gran hierofanía que logrará guiarlos en su viaje a la comprensión. Sin embargo, para Jasmine Ramić, la representación del árbol en las obras de Garro tiene el sentido de una búsqueda de la identidad femenina, recuperando así su autodeterminación.¹⁰

El ostracismo reflejado en la obra garreana expresa por un lado el hartazgo de sus héroes en el plano de la vida plenamente objetivada, materialista; revela por el otro, no un escape, ni una huida, por el contrario, advierte que la sublevación al poder profano no necesita de las armas violentas con las que se protege, sino que la sagacidad y profunda sabiduría conllevan a los seres a ejercer su libertad absoluta en la no-violencia. Por el contrario, se valen de las fórmulas engendradas en la sabiduría oriental al no infringir daño alguno; búsqueda de la verdad desde las profundidades del yo en perfecta armonía con todos los entes. Entonces los personajes garreanos que han sido llamados escapistas, revelan una indudable verdad; sin embargo, su escapismo no es en aras de la conformidad o el derrotismo, sino que huyen para acceder y comprender lo que desde el mundo de lo manifiesto o el *Maya* no podrían hacer asequible.

Otro valor conferido al aspecto sagrado del árbol lo hace Juan Cirlot, quien dice: “El árbol representa, en el sentido más amplio la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad”.¹¹ Además agrega que para los *Upnishads* las ramas del árbol son el éter y los demás elementos del universo. Para el filósofo de Bucarest, el árbol también representa el misterio inagotable de la renovación del cosmos y por ello el cosmos se erige a través del símbolo del árbol como signo de inmortalidad, omnisciencia y omnipotencia.

¹⁰ Jasmine Ramić, “Árboles: Teresa de la Parra, María Luisa Bombal y Elena Garro”. *Revue Romane*, 48, 2 (diciembre, 2013), pp. 307-327.

¹¹ Juan Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Labor, Madrid, 1992, p. 77.

La intención de Titina por ascender al árbol ratifican el compromiso sagrado de la pieza, la expresión de elementos que hagan posible al lector-espectador la comprensión de lo sagrado. Para empezar Eliade en sus estudios sobre chamanismo infiere que un rasgo común entre los grandes maestros es el deseo por arribar a las copas de los árboles, y es en muchos casos un acto iniciático; pero además aluden a la meta por penetrar al cielo divino; dice: "...el chamán al llegar a la copa del árbol cósmico, al último cielo, interroga también, en cierto modo, sobre el 'porvenir' de la comunidad y el 'destino' del 'alma'".¹² Esto resulta interesante, pues como hemos visto, Titina manifiesta su deseo por encontrarse, descubrir su destino espiritual; la posibilidad de un Satori, pues es consciente de la existencia de un conocimiento sagrado.

La ascensión al árbol es análoga al proceso meditativo de los yoguis budistas, es el símbolo de la ascensión-penetración en un proceso individual de liberación y finalmente de éxtasis. Sin embargo, las osadas acciones de Titina no se detienen. La obra eufemística reafirma su destino extático: Titina proclama su anhelo por volar. El teórico rumano retoma de la mitología y el misticismo chino y expone cómo los grandes soberanos consiguieron volar, como el emperador Shun; dice: "En efecto, los términos 'el sabio emplumado' o 'huésped emplumado' designan al sacerdote taoísta". "Ascender al cielo volando" se expresa en chino de la siguiente manera: "Mediante plumas de ave, ha sido transformado y ascendido como un inmortal".¹³ Así, la importancia del vuelo es, sin duda, la búsqueda de la trascendencia. Para ello, es ineludible la necesidad de la facultad imaginaria, y entendemos que prácticamente todo el enfoque budista está centrado en los poderes mentales; es decir, se puede asimilar como una filosofía de la experiencia enfocada a los estados de la conciencia.

En el taoísmo existe una serie de ritos y creencias esotéricas en las cuales solo los grandes sabios pueden acceder al despliegue aéreo, tal como las aves, espíritus o dioses; sin embargo, cabe decir que nunca lo hacen con la pretensión de ser dioses; dice Eliade: "Es evidente que el 'vuelo chamánico' equivale a

¹² M. Eliade, *El chamanismo...*, ed. cit., p 133.

¹³ Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios* (trad. Miguel Portillo). Kairós, Madrid, 2ª ed., 2005, p. 120.

una “muerte” ritual: el alma abandona el cuerpo y se eleva a regiones inaccesibles para los vivos”.¹⁴ Titina por lo tanto, accede a una muerte simbólica, muere como el ser que ya no quiere ser, y en cambio arriba en otra dirección para no solo convertirse así en una heroína, sino en un futuro chamán.

Dice el autor de *Lo sagrado y lo profano*: “El esquema cosmológico Árbol-Ave (Águila), o Árbol con el ave en la copa y la Serpiente en la raíz, aunque específico de los pueblos de Asia central y de los germanos, es probablemente de origen oriental, pero el mismo simbolismo se ve ya formulado en los monumentos prehistóricos”.¹⁵ Advierte nuestro teórico que los chamanes arriban a las copas de los árboles superando así el acto simbólico de la destrucción de los obstáculos a vencer. Titina demuestra que al arribar a las ramas del árbol da inicio así a su muerte simbólica con lo profano, y su nacimiento en la experiencia religiosa.

Además, el vuelo significa, a decir de nuestro teórico que venimos comentando, inteligencia y profunda comprensión de las cosas, sus verdades metafísicas: libertad absoluta. Manifiesta que en el Rig-veda se dice: “La inteligencia es la más rápida de las aves”. “Recordemos que el “vuelo” es tan característico de los *arhat* budistas que *arahant* ha creado el verbo cingalés *rahatve* “desaparecer, pasar instantáneamente de un punto a otro”.¹⁶ Tal como ocurre al final de *Un hogar sólido*, también de Garro, los seres al decidir en qué se metamorfosearán simplemente desaparecen. En *Andarse por las ramas*, aunque Titina no materializa su vuelo, sí manifiesta implícitamente este anhelo de desplazamiento omnipresente:

¡Aquí estoy, en las cinco esquinas! En el centro de la estrella. Puedo viajar al pico de hielo: ver trineros, lobos hambrientos y risos kaf-tanes. ¡Quiero vodka! O puedo irme al pico del Sur y llegar a esos mares donde van los ingleses en pantalones cortos a beber whisky. ¡Quiero whisky!”. [Y más adelante dice a Lagartito] El principio del viaje. Primero hay que caminar tu perfil de media luna y desde allí viajar a las estrellas, para llegar el domingo al cielo del zócalo. Tú eres eso, Lagartito: una estrella fugaz, lanzada en un cohete por la

¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

¹⁵ M. Eliade, *El chamanismo...*, ed. cit., p. 221.

¹⁶ M. Eliade, *Mitos, sueños y misterios...*, ed. cit., p. 129.

mano de un borracho, viajando por el cielo del domingo. También yo soy una estrella del mismo cartucho. Por eso somos lunes. Así empieza la semana, con estrellas caídas en la noche sobre el zócalo. ¿En dónde quieres caer tú, Lagartito? (pp. 90-92).

Existe gran cantidad de simbolismos religiosos y oníricos expresados en este discurso; distingamos algunos. Las cinco esquinas pueden aludir al tesoro filosófico del hinduismo, las cinco inteligencias, pero también puede aludir al conocimiento *Maya* sobre los cinco puntos cardinales donde el quinto es el centro. La idea chamánica del uso de sustancias liberadoras para alcanzar estados catárticos alude otra vez al *vuelo*, pero ahora es un vuelo artificial o racional, por medio de un cohete; por otro lado, la noción del tiempo cosmogónico en relación con el vuelo y caída de las estrellas, nos someten al inmenso engranaje simbólico que proyecta la obra en cuestión. Todo ello puede consolidarse solamente a través de la acción imaginarte. Como dice Bachelard: “Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva”.¹⁷

Desde esta perspectiva, la imaginación se convierte en el actante que potencializa el conocimiento de todos los entes, energías y su re-creación; logra liberar al ser para hacerlo ascender al vuelo; pero entonces también el sueño diurno, como producto de la imaginación, producirá así mismo el deseo por la libertad superior o total. Respecto al ejercicio de la imaginación, el autor de *Mitos, sueños y misterios* dice:

La experiencia imaginaria forma parte del hombre al mismo nivel que la experiencia diurna y las actividades prácticas. Aunque las estructuras de su realidad no sean comparables con las estructuras de las realidades “objetivas” de la existencia práctica, el mundo de lo imaginario no es “irreal”.¹⁸

En efecto subir en sueños, o en un sueño despierto, una escalera o una montaña se traduce, a nivel de la psique profunda, en una

¹⁷ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 30. En el cuento “Las cuatro moscas” de *Andamos huyendo Lola* (1980) sus protagonistas deciden ascender a este vuelo por medio de su imaginación, se virtualizan como *moscas*; pues después de padecer los inconvenientes de un mundo material y hostil, comprenden que existe otra clase de sabiduría y libertad a la que solo algunos se les confiere, gracias a sus poderes mentales.

¹⁸ M. Eliade, *Mitos, sueños y misterios...*, ed. cit., p.124.

experiencia de “regeneración” (resolución de la crisis, reintegración psíquica). Así pues, como hemos visto la metafísica *Mayahana* interpreta la ascensión de Buda como un hecho sucedido en el centro del mundo y, por ello, significa la doble trascendencia del espacio y el tiempo.¹⁹

Todo ello revela, al menos, tres grandes verdades: el sacrificio, la revelación y el éxtasis, que son elementos fundamentales de todo trayecto hacia lo místico. Titina como una heroína, renuncia a la vida profana, su rol como madre y esposa; después, al subir a su árbol por medio de su actitud chamánica, alcanza un momento epifánico, donde reconoce su deseo por recorrer el mundo para su comprensión ulterior, para finalmente alcanzar el estado extático.

¿Por qué el chamán es también un héroe? Habría que recordar primero que la facultad del sacerdote –hombre-médico-mago– es la de ser alguien especial, un ser con una sabiduría ulterior que aspira a la trascendencia mística, además de poseer la habilidad de un poeta. Por otro lado, es el chamán un ser preocupado por la maduración-comprensión de su sociedad al igual que la propia. “El chamán es el gran especialista del alma humana: solo él la ve, porque conoce su “forma” y su destino”. También el “...Chamanismo es la técnica del éxtasis”.²⁰ El chamán es el experto en los medios para arribar a lo místico, de ahí su importante labor como poeta; añade el filósofo: “...este es el especialista de un trance durante el cual su alma se cree abandona el cuerpo para emprender ascensiones al Cielo o descendimientos al Infierno”. En el otro sentido, a decir de Joseph Campbell existe en el héroe un proyecto cíclico y paralelo en los diversos mitos difundidos alrededor del mundo, a notar: la separación del mundo de lo profano, la penetración en alguna forma de poder, y finalmente un regreso a la vida para ser vivida de una forma más intensa o con un mayor sentido.

Titina se proyecta como un chamán y héroe. Según lo visto, el chamán al igual que el héroe han tenido que realizar una separación, una renuncia de la vida profana; enseguida, se inicia una gran aventura ritual de iniciación, de sacrificios; y es ahí

¹⁹ *Ibid.*, p.141.

²⁰ M. Eliade, *Chamanismo...*, ed. cit., p. 22.

donde empiezan a vislumbrar la epifanía, hasta darse cuenta de que sus poderes ya no son los mismos. Finalmente, ambos sienten el deseo de regresar al mundo profano para compartir su descubrimiento. El autor de *El héroe de las mil caras* arguye cómo se da la decisión de Buda para llegar a ser el maestro en que se convirtió: “Entonces puso en duda que su mensaje pudiera ser comunicado, pensó en retener la sabiduría para sí mismo, pero el dios Brahma descendió del cenit a implorarle que se convirtiera en el maestro de los dioses y de los hombres. El buddha fue así persuadido a mostrar el camino”.²¹

Titina es obligada a abandonar su hogar, y este hecho la orilla de forma voluntaria a aprovechar la «oportunidad» que buscan los soñadores. Aprovecha la calle para difundir su conocimiento, regresa al mundo para ayudar a otros a alcanzar la trascendencia y es también el lugar abierto que eufemiza la consumación de su libertad absoluta. Joseph L. Henderson propone:

Uno de los símbolos oníricos más comunes para este tipo de liberación por medio de la trascendencia es el tema del viaje solitario o peregrinación, que en cierto modo parece una peregrinación espiritual en la que el iniciado entra en un conocimiento en la naturaleza de la muerte. Pero esta no es la muerte como juicio final u otra prueba iniciatoria de fuerza; es un viaje de liberación, renunciación y expiación, presidido y mantenido por cierto espíritu de compasión. Este espíritu se suele presentar por una “maestra” más que por un “maestro” de iniciación, una figura femenina suprema (es decir, anima) tal como Kuan-Yin en el budismo chino, Sofía en la doctrina gnóstica cristiana, o la antigua diosa griega de la sabiduría, Palas Atenea.²²

La interpretación de arriba pone de manifiesto la tendencia en muchas vertientes religiosas de la relación intrínseca de la mujer con la divinidad y su valor místico como productora de vida. No alcanzaría nuestro estudio a considerar y llenar de ejemplos las múltiples manifestaciones arcaicas y modernas en

²¹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. El psicoanálisis del mito* (trad. Luisa Josefina Hernández). FCE, México, 2001, p. 38.

²² Joseph Henderson, “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, en Carl G. Jung, M. L. von Franz *et al.*, *El hombre y sus símbolos* (trad. Luis Escobar Bareño). Paidós, Barcelona, 1997, pp. 151-152.

las cuales se expresan tales significados. Sin embargo, dejamos par aun estudio posterior la posibilidad de ahondar más en la relación chamánica de esta pieza, su feminidad y la cercanía hacia lo místico. Por lo pronto, podemos decir en pocas palabras que la inexorable trascendencia de lo simbólico hacia la sabiduría y de ella a la libertad total es lo que revela lo místico.

No obstante, desde nuestra ya caduca obtención de conocimiento, deducimos que Titina ha fracasado; pues ha cedido, ha dejado su hogar porque no lo ha peleado; sin embargo, recordemos la renuncia familiar del mismo Buda. Titina es un arquetipo desde la taxonomía bentliana, en el cual este tipo de personajes tipifican y exceden las características de los personajes menores, pero además por no quedar cerrados sino abiertos;²³ por ende no es factible comprender su personalidad, que va bregando entre las energías del universo para reconfigurar y no para destruir sus sistemas diurnos, sino para encontrar la forma de converger en autonomía con ellos.

Hay que decir que el hogar en que Titina y Polito habitan está lejos de preservar la fuerza armónica y afectiva que hay en *Un hogar sólido*. Dentro de la casa de don Fernando se encuentran los peligros a rehuir, la dictadura y la amargura. Es interesante que siendo el “hogar” un espacio reservado al espíritu femenino, por ser espacio del resguardo tal como el vientre materno, en esta pieza responda impositivamente al orden del patriarca como se ve en muchos casos aun en nuestro contexto. No obstante, este hogar es para Titina su puente irracional hacia otros estadios, ella es quien decide salir y entrar por ellos cuando le venga en gana. Titina se ve obligada de este modo a aceptar su nuevo destino sin afligirse, y no pierde la esperanza de encontrar otro hombre con quien llegue a concebir verdaderamente un encuentro profundo como el que anhela.

Retomemos la significación de los símbolos espaciales y de utilidad que se expresan como diurnos: casa, comedor, vestimenta negra y maleta pequeña; contra los que refieren en la nocturnidad, es decir, en sentido dionisiaco: casa dibujada “simbólica”, chimenea, humo, babero y gorro de arlequín, silla y gis. El hogar de la diurnidad representada por el régimen patriarcal se confronta con la nueva casa re-creada por Titina, como símbolo del sueño y la fantasía. El comedor que es enca-

²³ Eric Bentley, *La vida del drama*. Paidós, México, 1995, p. 56.

bezado por don Fernando es el espacio de la mixtificación en un nivel de nutrición; no obstante, será también el espacio de la revelación por medio de la ironía, y además de la evasión (al abandonar Titina su lugar: la silla). La vestimenta negra símbolo de la muerte, silencio y poder van a contrastar con el babero blanco de Polito y con su sombrero de arlequín lleno de cascabeles, signos del carnaval en el sentido bufonesco en la comedia del arte y el teatro isabelino, el juego como libertad, la pureza y las opciones lúdicas de la vida. La maleta pequeña con que Fernando excluye a su mujer del hogar por no someterse a sus órdenes remiten al control que ejerce este en su entorno íntimo, aunque contrasta con el propio gis rojo que usa ella para dibujar y así evocar su nuevo espacio habitable, su nuevo hogar; ese rojo gis será de forma fantástica como la vara mágica de un hada, pero decreta también su repulsión por un mundo al que ella prefiere no asistir.

El tiempo en esta pieza tiene una manifestación hacia la aceleración, cuando por medio del congelamiento del gesto corporal en un inicio, pretenden dar foco al avance y conquista del tiempo para el jefe del hogar, quien termina primero de comer su sopa y quien se preocupa demasiado por el futuro profesional de su pequeño hijo. Mientras tanto, Titina se desplaza por el tiempo sin preocupación por vencerlo, pues existe en ella una concepción sagrada del tiempo y el espacio; alterna durante la cena y come, pero al mismo tiempo sube a sus ramas que la llevan a dimensiones de cruce y luminosidad donde ella es el amo. Polito quien se asocia hacia las ostentaciones de su madre, es también dueño de esa temporalidad vívida. Por consecuencia, las simbologías cronotópicas e ideológicas que en la pieza convergen y se confrontan, terminan por desplazar el intento de vinculación pasional que Titina pretende contagiar; sin embargo, como final abierto podemos aseverar que la intención liberadora de ella se queda manifiesta al menos como una tentativa utópica. El hijo de Titina tiene la inyección de amor prolífico y desmesurado de su madre. Esta es, desde nuestra perspectiva, la latente proyección argumentativa de la magnificencia de esta obra. Aunque parezca que Titina es derrotada, finalmente ha logrado contagiar y reivindicar el valor de la libertad humana de cara al infinito proceso de la imaginación, que ciñe y hereda a su propio hijo.

Recuperando las interpretaciones que aquí hemos expuesto, observamos que el desarrollo en la estética dramaturgica garreana, tiene una implícita y trascendente convergencia entre sus símbolos intertextuales así como en su connotación imaginaria: a través de ejes dialógicos y dilemáticos, que van de la mano de las vanguardias contemporáneas, pero ascienden con la medida y apuesta por un sistema de comunicación complejo. En consecuencia, en *Un hogar sólido* y en *Andarse por las ramas* los significados de hogares representan igualmente un espacio para el resguardo de los deseos y sueños más profundos de cada ser que lo habita. Por ello Garro se ocupa de exaltar los conflictos y pasiones que de ellos se desprende, porque ese pequeño espacio que es un hogar es por supuesto como lo expresa Bachelard, *nuestro primer universo*. Sin embargo, en la escena garreana estos espacios forman un vínculo con el mundo interior de los personajes y su ambición cosmogónica universal.

Para concluir, afirmamos que la poética garreana intenta rescatar la belleza de las vanguardias de su tiempo; no obstante las nutre con la amplia visión religiosa y el fenómeno ontológico del hombre en su universo, para enfrentarse con diversos caminos que no lo lleven al declive en su vaciedad, pues a pesar de todo la vida no es fatalidad; lo terrible sería entregarse a la amargura y a la devastación del ser.

Evocación de Alejandría en Fabio Morábito

*Nabil Valles Dena*¹

La Alejandría de Morábito es una acuarela diluida. Poco es lo que se puede recordar de una ciudad vista desde la primera infancia; será posible reconocer, acaso, un dormitorio, ciertos muebles, el pasillo; quizá un paisaje y no mucho más. Morábito tenía la edad de tres años cuando sus padres se mudaron de Alejandría a Milán, y su recuerdo de la ciudad egipcia, aunque vago, constituye una marca definitiva en su trabajo poético, publicado entre 1985 y 2011. El poema “Tres Ciudades”, contenido en *De Lunes todo el año*,² evoca una urbe conocida por referencia y no por memoria; el texto no expresa un sentimiento de arraigo a la ciudad, aunque sí la sensación de un vínculo permanente de otra naturaleza. Más que referir a una patria, el poeta habla de una génesis existencial. En este origen del que poco se sabe, impera el movimiento que comparten las fronteras y los puertos: sitios en que convergen el día y la noche, el tiempo de llegada y el de la partida; lugares en los que se entremezclan culturas, idiomas y razas. Estos espacios, quizá más susceptibles a convertirse en mitos por la imposibilidad de definirlos, tanto en

¹ Estudió Ciencias de la Comunicación en el ITESM, campus Ciudad Juárez. En 2012 obtuvo la beca que otorga la Fundación para las Letras Mexicanas en el área de poesía. *Viento interior*, su primer poemario fue publicado por la UACJ en 2015. Actualmente cursa el último semestre del programa de Maestría en Estudios Literarios en la misma institución.

² Fabio Morábito, *La ola que regresa (poesía reunida)*. FCE, México, 2006, pp. 179 [Letras mexicanas]. En adelante se cita por esta edición.

sus límites –puertos y fronteras son límites en sí mismos– como en sus características, escapan a la concepción del territorio como totalidad para ser entendidos como una parte dislocada o extensión del mismo. Más allá del recuerdo, la reflexión del Fabio adulto remite a una doble herida de nacimiento: la de saberse hijo de una ciudad que no puede considerar su patria, y la herida de un puerto que por sí, es solitario al no estar del todo unido a la tierra que lo acoge:

Yo nací lejos
de mi patria, en una
ciudad fundada
en las afueras de África.

Que en todo continente
y país, aunque mínimo,
hay un algo de más
que no les pertenece

O que les da la espalda
y es casi siempre un puerto³
casi siempre está lleno
de europeos y judíos.

Yo nací en un combate
de lenguas y de orígenes

que solo tierra adentro
termina, en el desierto,

³ Alejandría fue fundada en el 332 A.C. y diseñada por el arquitecto Dinócrates de Rodas. Durante la época Ptolemaica, se convirtió en el centro de la actividad cultural del mundo antiguo, desplazando incluso el liderazgo cultural de Atenas. Ahí, Euclides inventó la geometría, Eratóstenes calculó las dimensiones de la tierra y Galeno escribió su obra médica. Su población multicultural se componía de egipcios, judíos, árabes y griegos, y en cuanto al comercio, el puerto era famoso por recibir embarcaciones españolas cargadas de bronce y barcos ingleses que cargaban estaño, así como naves procedentes de la India y China, que transportaban algodón y seda. Por otra parte, la tierra de la región era rica en cultivos de trigo, uvas y olivos. Elena Sanz, “Alejandría, la ciudad de las maravillas” [En línea] <http://www.muyhistoria.es/h-antigua/articulo/alejandria-la-ciudad-de-las-maravillas> [Consulta: 21 de mayo, 2016].

Tal vez por eso un algo
de irrealidad me nutre
de eterna despedida,
Y la ironía no basta
-ni el buen humor, ni el arte-
para dejar de ser
alguien que en todas partes
se siente un extranjero... (p. 19).

Es interesante notar cómo algunos de los hechos que dieron identidad a la Alejandría antigua (el cosmopolitismo, el comercio y el sincretismo cultural) conviven en el poema con la inventiva literaria, el recuerdo y la idealización poética del autor, dando lugar a una ciudad ficticia, que, sin embargo, conserva algo de espacio autobiográfico y real, y es como si la Alejandría mítica se despojara por un momento de su misterio y respirara, como cualquier ciudad del mundo, en una geografía concreta. Llegado a este punto, la ciudad es verdadera en tanto remite a un “espacio extraliterario” reconocible en las escuetas memorias del poeta: él y su madre al atardecer en una playa sucia, justo a la hora en que la calzada encenderá sus luces; imágenes que se desvanecen de tanto insistir en ellas. Como expresa el poema unos versos adelante, la ciudad parece “ensuciarse” en el forcejeo de la memoria que intenta recuperarla.

“Ensuciarse”, “desgastarse” son conjugaciones de verbos que en el imaginario de Morábito conducen de vuelta hacia a un estado de pureza ideal, un “ascetismo”, que solo consiguen los mortales, “los invulnerables”, luego de haber atravesado la propia historia, el dolor de estar vivos. En este sentido, la Alejandría sobreviviente a sus invasiones, sus tiempos de enfermedad y miseria, a la destrucción de la majestuosa biblioteca y la caída del faro se propone como una alegoría del paso por la vida:⁴

⁴ El declive de la ciudad comenzó en el año 273 a.C., cuando el emperador Aureliano destruyó el Brucheión, donde se ubicaban el Museo y la Biblioteca. Posteriormente, con la conversión del emperador Teodosio al cristianismo en el 380 A.C. se dio el orden de destrucción de los templos paganos, incluyendo el Serapeum, su recinto más importante. Pero la decadencia cultural quedó declarada años más tarde durante el mandato de Cirilo, en el 415 A.C. y tras el asesinato de Hipatia de Alejandría (mujer

Alejandría irreal
-es esta la ciudad-
princesa del comercio,
puerta de entrada a todos.

Los placeres, solo
recuerdo el terraplén
de una avenida tuya:
un viejo malecón,

La tarde fría, sin época,
y abajo yo y mi madre
en una playa sucia
de aceite de los barcos,

De erizos y de algas,
en el instante en que
prendían el alumbrado
arriba, en la calzada.

Alejandría paciente,
sensual y un poco púrpura,
privilegiada y blanda
como una vieja sierva

Que de tanto ensuciarse
y gastarse por siglos
se ha vuelto extrañamente
pura y casi mística
¿No es ése el más humano
trayecto de la carne,
la hermosa levadura
de los invulnerables?... (pp. 19-20).

intelectual que llegó a ser directora del museo y de la famosa biblioteca) a manos de un grupo de monjes cristianos. De igual manera, la invasión árabe al Imperio Bizantino, en el 460 A.C., comandada por las tropas del general y poeta musulmán Amr ibn al-As, significó la rendición de Egipto y dejó sumida a Alejandría en una miseria todavía más honda. *Vid.* "La destrucción del gran centro del saber en la antigüedad: la biblioteca de Alejandría". *National Geographic España* (6 de noviembre, 2014) [En línea]: http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-biblioteca-de-alejandria_8593 [Consulta: 21 de mayo, 2016].

En los versos sucesivos, el poeta parece asociar el carácter árabe de la Alejandría actual, con una cierta conciencia de ese ciclo de devastación y resiliencia que conduce a los hombres y a las ciudades de vuelta a la pureza primigenia. Esta experiencia es afín al imaginario árabe sobre la purificación espiritual. Tal estado, que implica un abandono de lo material, un regreso hacia el desierto de la vida, es caricaturizado por Fabio en la miniatura del grabado en una cajetilla de cigarrillos Camel, para luego dar paso a una reflexión en la que ya se anuncia el clímax del poema: la Arabia que en su juventud pudo significar solo un destino de viaje, se le “desgaja” ahora, “como una piedra” en la voz ya madura, puesto que ha comprendido su significado: Alejandría es ese origen al que se viaja para recobrar no la historia, ni los años juveniles, sino el motivo por el que se está en el mundo: esa verdad velada, indescifrable en el principio de la vida, pero nítida al paso de los años, cuando a fuerza de tanto cuestionarse y recordar, la lógica cede a la revelación:

¿Por qué todo lo árabe
me pone pensativo
y me hace desear
un ascetismo pleno

como esa vida simple
pintada en los cigarrillos
Camel: una palmera,
un camello, un desierto?

Arabia de los viajes,
nombre que se desgaja
entero de mi boca
como una piedra dura,

Indivisible y pura
para los peregrinos

que viajan a la Meca
en turbulentos grupos

Y en ella recuperan
los gestos accitosos
del comercio, el gusto
de la existencia oral.

¿Ya es hora de que vuelva,
yo también, Alejandría,
y que saldemos cuentas?
lo sé: a mi edad, ya próxima

A su primera crisis,
a su primer combate
serio que está juntando
fuerzas y se da ánimo

mientras limpio mi casa,
para que no haya equívocos,
le urge también algún
peregrinaje límpido... (p. 22).

El poeta adelanta esta certeza desde una madurez todavía con rasgos juveniles, que observa con desaliento su origen en una Arabia que no lo reclama como algo suyo; patria a la que ni siquiera vuelven sus antepasados y hacia la que tampoco él se siente llamado:

...que cada vez son menos
los parientes que quieren
recordarte, y el árabe,
que la familia usaba

en muchas expresiones,
de júbilo y de broma,
ya casi no se escucha
en nuestras sobremesas.

El frío de la vejez,
la muerte de unos cuantos,

la lejanía de otros,
la dura indiferencia

te han diluido, Egipto,
y no eres más que un nombre,
apenas otro símbolo,
de juventud y gozo,
apenas unas fotos,
que cada tanto miro,
yo, el más ajeno y joven,
último de la tribu (pp. 22-23).

Al final del texto se presiente el incumplimiento de un ciclo vital: el poeta ha encontrado la manera de regresar a su centro, pero esa posibilidad le está negada. Alejandría no lo reconoce; tampoco él y la ciudad para entonces se le ha vuelto irreal. El lector experimenta esta certeza como un regreso al territorio tangible del espacio referencial, después de haber viajado por la urbe imaginaria que, pese a las posibilidades ilimitadas de la creación literaria, se muestra esquiva en la voz del poeta, quien hace visible la frontera entre la ciudad que conoce por referencia y la que existe al margen de la que se dibuja –más como una abstracción que como un boceto acabado– en el poema. Alejandría parece resultar de una arquitectura negativa; definida por sus vacíos antes que por sus construcciones; ciudad que se vuelve real en la literatura al ser enunciada desde la fantasmagoría.

En México, el investigador Efrén Ortiz Domínguez reflexiona sobre las posibilidades de construir desde la ausencia y los mecanismos mediante los que estas ciudades, aparentemente difusas, adquieren nitidez y verosimilitud en la literatura:

¿Podrá acaso también explorarse la imagen de una ciudad por la vía de la negación? ¿Es posible dar por sentado el valor, la tradición, la arquitectura o el carácter de la gente que la puebla, sin conocerla? Tal caso es posible a través de dos vías: cuando el escritor invoca su presencia a través de imágenes tradicionales previamente configuradas, e invoca de la ciudad no su imagen real, que le es desconocida, sino lo que de ella se dice o se presupone, lo que equivaldría a una cita. O bien, hablar de ella a través de imágenes o tópicos que el lector reconoce como inherentes específicamente a esa, y no a otra ciudad.⁵

⁵ Efrén Ortiz Domínguez, “En tierra de ciegos cantores: Granada en la poesía hispánica”. *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad*

Tomando como base este razonamiento, también cabría preguntarnos ¿qué es lo que convierte a una ciudad en espacio de representación? y ¿qué determina la geografía de las narraciones? Una ciudad y no otra: la elección nunca es arbitraria. Puede que se escriba a partir de lo conocido y que la ciudad natal o de residencia aparezca como telón de fondo en la obra literaria. Sin embargo, esta no es la única condición para “ficcionalizar” un territorio que tenga correspondencia con un lugar en la geografía concreta. Ciudades como Alejandría, erigida en su pasado de esplendor y decadencia se vuelven mitos por su legado histórico y cultural, pero en otros casos, la concepción de lo mítico en ellas se produce en el fenómeno literario. Existen pues, dos ciudades distintas; la real, que constituye el espacio extraliterario, y la ficcional, o espacio representado; que resulta de una combinación de fantasía y verdad. Al respecto, Félix Martínez Bonati argumenta que la presencia factual de espacios, objetos o personas no es requisito para que se produzca la ficción, pero tampoco es que los elementos representados (ciudades, objetos, o personas) deban considerarse fingidos. Su existencia es independiente a la de los referentes que los originan:

La representación o imagen es un ente que solo funciona eficazmente cuando desaparece. Su actualidad coincide con su colapso [...]. Siendo la representación imagen de lo ausente, de lo que no está, puede tanto serlo de lo que ha existido y ya no existe, como de lo que nunca existió. Si algo ha existido es un asunto empírico o incierto, pero nunca un asunto artístico.⁶

De ahí que en ocasiones, las ciudades literarias que parten de una geografía real, no ofrezcan una experiencia idéntica a la del espacio referencial que evocan. Esta es la razón por

como espacio plural, 2, 4 (noviembre, 2012), pp.85-98 [En línea]: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/40677> [Consulta: 5 de julio, 2017].

⁶ Félix Martínez Bonati *apud* José María Pozuelo Yvancos, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [En línea]: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_27.html [Consulta: 6 de diciembre, 2017].

la que el “turismo literario” ve sus expectativas traicionadas. Alejandría, ciudad dos veces mítica; verdad y verdad poética, ejemplifica la construcción de espacios que llaman a los viajeros a enfrentarla desde su doble experiencia.

Un caso concreto es el que nos presenta Lawrence Durrell,⁷ en su obra cumbre, *El cuarteto de Alejandría* (1957) donde la urbe deja ver desde el comienzo sus múltiples caras: sórdida a la vez que mística, lugar de los desdichados y también templo; poseedora de una extraña belleza en medio del calor y la humedad. Da la impresión de que la ciudad blanca se evapora, de que al detener el viaje en su puerto se llega a un lugar intermedio entre la materia y el sueño:

En esencia, ¿qué es esa ciudad, la nuestra? ¿Qué resume la palabra Alejandría? Evoco enseguida innumerables calles donde se arremolina el polvo. Hoy es de las moscas y de los mendigos, y entre ambas especies de todos aquellos que llevan una existencia vicaria. Cinco razas, cinco lenguas, una docena de religiones, el reflejo de cinco flotas de agua grasienta, más allá de la escollera. Pero hay más de cinco sexos y solo el griego del pueblo parece distinguirlos. La mercancía sexual al alcance de la mano es desconcertante por su variedad y profusión. Es imposible confundir a Alejandría con un lugar placentero. Los amantes simbólicos son sustituidos por algo distinto, algo sutilmente andrógino, vuelto sobre sí mismo. Oriente no puede disfrutar de la dulce anarquía del cuerpo, porque ha ido más allá del cuerpo. Nessim dijo alguna vez, recuerdo –y creo que lo había leído en alguna parte– que Alejandría era el más grande lugar del amor; escapan de él los enfermos, los solitarios, los profetas, es decir, todos los que han sido profundamente heridos en su sexo.

⁷ Lawrence Durrell (Inglaterra, 1912-Sommières, 1990). Poeta y narrador. Estudió en Inglaterra, pero alternó el tiempo de su vida entre Corfú, Rodas, Chipre, Egipto y el sur de Francia. Su trabajo literario, se caracterizó por la desobediencia a las formas tradicionales de narrar, por lo que concibió un estilo propio comparado en la actualidad con la impronta que lograron novelistas como Conrad, Joyce y Lawrence en Inglaterra, y Gide y Proust en Francia. El sello de Durrell fue su sensibilidad para capturar la esencia de los espacios y producir descripciones paisajísticas de gran belleza. Su obra cumbre, *El cuarteto de Alejandría* consta de cuatro novelas interrelacionadas *Justine* (1957), *Balthazar* (1958), *Mountolive* (1958) y *Clea* (1960) donde, a pesar de la trama construida en torno a los personajes, la ciudad posee un indiscutible protagonismo.

Notas para un paisaje... Largas modulaciones de color, Luz que se filtra a través de la esencia de los limones. Polvo de ladrillo suspendido en el aire fragante, y el olor del pavimento fragante recién regado. Nubes livianas, al ras del suelo que, sin embargo, rara vez traen lluvia. Sobre ese fondo se proyectan rojos y verdes polvorientos, malva pastel y un carmesí profundo y diluido. En verano la humedad del mar da una breve pátina al aire. Todo parece cubierto por un manto de goma. Y luego, en otoño, el aire seco y vibrante, cargado de áspera electricidad estática, que inflama el cuerpo bajo la ropa liviana. La carne despierta, siente los barrotes de su prisión.⁸

Este es el ambiente en que se gesta la historia de amor entre Darley, un escritor fracasado y Justine, mujer de la alta sociedad alejandrina, a quien Nessim, su marido, ha rescatado de una vida disoluta de la que el lector y el protagonista tienen pocos detalles al comienzo de la narración. En *Justine* (1957), primera entrega de la novela, el narrador (Darley) construye un universo en torno a la figura de la amada, que es también la encarnación de la ciudad: una mujer sin procedencia reconocible a quien un pasado confuso ha vuelto, en cierta forma, invulnerable aún en su fragilidad. Justine responde a la descripción de la *femme fatale*, de la que nunca se vuelve del todo. Al igual que Alejandría, es dueña de un poder que transforma internamente a quienes pasan por ella.

La urbe de Durrell atrae viajeros a la Alejandría real, pero estos nunca llegan al encuentro de ciudad literaria y de su erotismo místico, dada la imposibilidad de cruzar la frontera de la ficción. En este sentido, Tomás Alcoverro, periodista de *La vanguardia* dice que: "Ir a Alejandría en pos del recuerdo del escritor o tras las huellas de sus criaturas literarias es una empresa inútil [...]", y cierra su comentario citando a Jean-Pierre Peroncel Hugoz, corresponsal de *Le Monde* en El Cairo, quien manifiesta: "Mire usted, nadie conocía a este oscuro empleado de los servicios de inteligencia británicos ni nadie le recibía en sus salones. El pequeño mundo de Durrell nació de su cerebro".⁹ Pero la crítica de Alcoverro no se regodea en la

⁸ Lawrence Durrell, *El cuarteto de Alejandría (Justine)*. Edhasa, Barcelona, 1984, p. 12.

⁹ Entre sus múltiples trabajos, Durrell fue empleado del servicio secreto británico, presumiblemente en el tiempo en que escribiera *El cuar-*

decepción, sino que hace justicia a la ciudad por sus valores históricos, comerciales y turísticos. Podría decirse que reconoce en la Alejandría accesible a nuestros viajes, un espacio dotado de una mitología propia, aunque terrenal, que por sí mismo es merecedor de atención y poseedor de otras maravillas:

Sea como sea, Alejandría, su Alejandría reina de religiones y de razas, soberana del Mediterráneo capital de la memoria, ancló en el fondo de una manera literaria de ver esta ciudad de espejismo y de invisibles vértigos que quiso ser asilo de Oriente y Occidente. En la ciudad donde el francés había sido la lengua franca, se conservan las costumbres más liberales de Egipto. La monarquía la elevó a capital veraniega, los gobernantes, la burguesía, estrellas de cine y de la canción compraron villas y apartamentos en Agami, en esa corniche interminable.¹⁰

Por su parte, Fabio Morábito, que había dado por sentado no volver a su tierra natal, declara haberla visitado en 1998 y reafirmado en ese viaje su sensación de extranjería con una impresión similar a la de los viajeros, pero desde el punto de vista de quien busca una ciudad de la memoria, y no una construida por referencias literarias:

Regresé con mi mujer y mi hijo. Y me encontré con una ciudad muy extranjera, muy ajena; me costó mucho comprender que yo había nacido allí. Y eso tiene también motivos históricos, cuando yo nací, Alejandría era una ciudad muy europea. Era, probablemente, la ciudad menos árabe de Egipto y quizá de las menos árabes de todo el orbe árabe. Pero se empezó a arabizar mucho y, por ejemplo, la calle donde yo nací, tenía, en mis tiempos, un nombre francés y ahora todos los nombres de las calles son

teto de Alejandría. “La tortuosa vida de un genio, Lawrence Durrell”. *La vanguardia* [En línea]: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20120227/54258642689/la-tortuosa-vida-de-un-genio-lawrence-durrell.html> [Consulta: 19 de mayo, 2016]

¹⁰ Tomás Alcoverro, “Tríptico de Alejandría (y3)”, en *Diario de Beirut: espejismos de oriente*. *La Vanguardia* (18 de febrero, 2005) [En línea]: <http://blogs.lavanguardia.com/beirut/triptico-de-alejandria-y-3> [Consulta: 6 de diciembre, 2017].

en árabe. Cuando regresé, tuve que preguntar a viejitos, que sí recordaban los nombres originales, para poder llegar a mi casa.¹¹

Pese a que existen textos sobre Alejandría en el periodo helénico y en otros momentos, la ciudad parece haber alcanzado un esplendor poético en la obra de Constantino Cavafis,¹² en quien autores como Laurence Durrell,¹³ y quizá Fabio Morábito en menor medida, hallaron inspiración para edificar sus respectivas ciudades literarias.

En la Alejandría de Cavafis, la fantasía de la ciudad-templo se desvanece en la transformación hacia una urbanidad cercana a la de nuestros días. *El sol de la tarde*¹⁴ da cuenta de la profanación simbólica de la ciudad en sus tiempos, pero también de un escenario del devenir, donde, tanto la ciudad como el amor y la juventud, se viven como pérdidas:

Esta pieza, qué bien la conozco.
 Ahora se arrienda y también la del lado
 para oficinas comerciales. Toda la casa se transformó
 en oficinas de corredores, y de comerciantes, y de Compañías.
 Ah esta pieza, cuán conocida me es.
 Cerca de la puerta aquí estaba el canapé,
 y delante de él una alfombra turca;
 cerca el estante con dos floreros amarillos.
 A la derecha, no, al frente, un armario con espejo.
 En el centro, la mesa donde escribía;
 y los tres grandes sillones de mimbre.
 Junto a la ventana estaba la cama

¹¹ Edgar Roberto Mena López, *El abrigo del guardafaros: los ingredientes y la sazón narrativa de Fabio Morábito*. UNAM, México, 2006, 276 pp.

¹² Constantino Cavafis (1833-1863): comenzó a publicar en 1886, durante el periodo romántico. Escribió poemas filosóficos, históricos y eróticos en una mezcla de griego y demótico. El sentimentalismo y la sensualidad aparecen disimulados bajo su historicismo, rasgo poco común para la época. Vid. "Constantin Kavafis", en *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [En línea]: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kavafis.html> [Consulta: 19 de mayo, 2016].

¹³ Durrell llama a Cavafis "el poeta de la ciudad", en *El Cuarteto*, donde además incluye algunos poemas del artista alejandrino.

¹⁴ Constantino Cavafis, *Poemas canónicos (1919- 1933)*. UNAM, México, 2008, p. 31.

donde nos amamos tantas veces.
 En algún lugar deben estar esas pobres cosas.
 Junto a la ventana estaba la cama.
 El sol de la tarde le llegaba a la mitad.
 Una tarde, las cuatro, nos habíamos separado
 por una semana solamente... Ay de mí,
 esa semana se volvió siempre.¹⁵

El fenómeno es parecido a la gentrificación¹⁶ que experimentan las ciudades posmodernas, cuando los edificios originales de sus centros son adquiridos por empresas o particulares con la justificación de dar al paisaje una apariencia atractiva, turística, lo que relega hacia los márgenes a quienes no pueden pagar los altos costos de vivienda, renta o adquisición de locales en las zonas “remodeladas” para fines comerciales. Aunque en este caso el cambio del panorama está dado por la dinámica acelerada de la ciudad portuaria, caracterizada, como las fronteras, por una intensa actividad comercial y constantes movimientos demográficos. El sentimiento de Cavafis es similar al que provoca la Alejandría recreada por Morábito, con la diferencia de que las transformaciones en el paisaje no pueden atribuirse a una especulación inmobiliaria con trasfondo elitista:

Yo vine al mundo
 en la ciudad más prostituida,

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Según Díaz Parra: “El término gentrificación, en el sentido que actualmente le concedemos, haciendo referencia a la sustitución de la población y aburguesamiento de sectores urbanos, surge en la década de los sesenta, introducido por Ruth Glass y utilizado para referir la invasión de algunos barrios obreros, próximos al centro de Londres, por individuos de clase media que rehabilitaban la deteriorada edificación residencial haciendo subir los precios de la vivienda y provocando la expulsión de las clases obreras que originalmente habían ocupado el sector. El proceso conduciría a un cambio radical del carácter socioeconómico de los distritos afectados. Esta autora eligió un término derivado de *gentry* que, de forma irónica, hace referencia a una burguesía rural típicamente británica” Ibán Díaz Parra, “La gentrificación en la cambiante estructura socioespacial de la ciudad”. *Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, 1030, 18 (junio, 2013) [En línea]: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-1030.htm> [Consulta: 7 de julio, 2017].

más circular,
más envidiada,
todo se deteriora
al acercarse a ella,
todo trabaja en su favor
para dejarla inalcanzable.
A lo mejor se nace siempre así,
a lo mejor todos nacimos en Alejandría (p. 142).

La ciudad se vuelve, a partir de su lectura, un espacio de indeterminación donde la convergencia entre actualidad y recuerdo no siempre sucede y lo que se creía conocido transforma su significado al llegar a un territorio gobernado por la irrealidad; al propio origen siempre impenetrable, a aquella Alejandría donde “tal vez todos nacimos” y a la que regresamos para no reconocernos. La urbe blanca, la de la gran biblioteca, el faro, la playa y los balcones, al igual que otros lugares de representación literaria, no es más que un dibujo esbozado a través de sus diferentes escrituras, un plano que solo se concreta en el interior de cada lector. Como mejor diría Fabio en el poema *Los balcones* la visión de Alejandría o de cualquier ciudad en la memoria o en la imaginación es variable: “indecisa/ por eso casi eterna / por eso casi hecha/ de aire y de recuerdo / como están hechas todas las ciudades verdaderas” (p. 106).

Literatura y sexualidad: el discurso social de la homosexualidad masculina en dos autores

*Koldovike Yosune Ibarra Valenciana*¹

*Gustavo Herón Pérez Daniel*²

Reflexiones iniciales

Pareciera que la labor del estudioso de la textualidad, hoy día es comprender la naturaleza del poder para ayudar a dirigirlo de tal modo que su curso cobre menos vidas, cause menos estragos y sea menos absurdo. Nuestra labor se convierte entonces en una investigación, cuyas pautas de conceptualización se vinculan con las diferentes coacciones a las

¹ Licenciada en Sociología por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Maestra y doctora en Ciencias Humanas por el Colegio de Michoacán. Actualmente es profesora investigadora de tiempo completo de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Autora de libros y artículos especializados. Sus líneas actuales de investigación se vinculan con: la literatura folklórica del norte de México y los Estudios de Género.

² Licenciado en Historia y maestro en Letras Españolas, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Doctor en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad de Guadalajara. Actualmente es profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Unidad Multidisciplinaria Cuauhtémoc. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado varios libros, artículos en revistas especializadas y capítulos de libro. Sus líneas actuales de investigación o proyectos en los que está inmerso son: la historia de la literatura chihuahuense del siglo XX y la socio-crítica de la literatura mexicana contemporánea del norte de México.

que son sometidas determinados sujetos. Nuestro egocentrismo académico y nuestra ingenuidad, intentan apartar el lenguaje y el pensamiento social orientado, para crear explicaciones y construir una comprensión social; ello se torna complejo pues muchos de los dispositivos de poder que actualmente estudiamos, son dispositivos que nos atraviesan y nos prefiguran, tanto en lo social, como en el discurso.³

De aquí se desprende uno de los primeros problemas al que cotidianamente intentamos dar respuesta: cómo construir un lenguaje coherente que permita nombrar las regularidades y las múltiples maneras del pensamiento en el que se expresan y se perciben los fenómenos sociales de hoy. El asunto de fondo es cómo explicarle a los excluidos las figuraciones constituidas por nosotros mismos (desde nuestra ingenuidad científica), que supuestamente van a explicar-comprender-liberar las manifestaciones coercitivas que a su vez son sufridas como exclusión, tanto por ellos como por nosotros, tanto a nivel simbólico como discursivo. Vemos con cierta desconfianza que actualmente hay una gran transferencia de términos y conceptos, que de manera inicial fueron acuñados y diseñados, en los contextos (o burbujas) de la academia-ciencia social nativa (mexicana). Términos como género, feminicidio, homoparental, transexual, equidad de género y varios más, que originalmente manifestaban o estaban enmarcados en proyectos académicos específicos, hoy en día se suman el pensamiento cotidiano, entre el pensamiento mágico-ficcional de los medios de comunicación y el léxico de curso corriente de la expresividad humana.

Al parecer como analistas literarios tenemos otra función más que cumplir: *es imperante ser guardianes de los términos analíticos pertinentes*. Ello nos lleva a otra de las arenas de discusión académica que en la actualidad nos jalan a trabajar y a intentar investigar, que son las agendas académicas que buscan la liberación del pensar y del hablar; es el intento por sustituir o renombrar, poco a poco, los fenómenos sociales, tomando en cuenta su peculiaridad y su transformación artística. Tomando las reflexiones anteriores como punto de partida, nos hemos propuesto para este trabajo exponer el proceso (o el cambio) en la Literatura Mexicana Contemporánea de la figura

³ Norbert Elias, *Sociología fundamental*. Gedisa, Madrid, 2008, p. 13 y ss.

del personaje homosexual masculino en al menos dos autores. Consideramos que nuestro corpus de textos enmarca y permite mostrar de manera muy clara cambios en la percepción social sobre los personajes homosexuales, al mismo tiempo que el refinamiento de los recursos estéticos y de los discursos sociales respectivos. Para este ensayo hemos elegido trabajar con novelas que perfilen personajes homosexuales masculinos y que en ello tengan un discurso de diferenciación en cada una. El corpus elegido está conformado por *Fruta verde* (2006), de Enrique Serna; *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2009), de Roberto Bolaño.

El hablar de homosexualidad nos lleva repensar muchas cosas que damos por hecho; en principio la complejidad de la identidad sexual, pues esta se desplaza constantemente, tanto en los gestos, las formas de relacionarse que se van modificando según las circunstancias, la familia, las épocas, las caricias y los amores. La identidad sexual se construye desde la niñez y en la adolescencia. Cualquier adolescente tiene que aprender desde cero las reglas de amor, convivencia social y amistad, que muchas veces son consideradas peligrosas o prohibidas; la identidad homosexual se va constituyendo poco a poco, igual que la heterosexual; se ha llegado a decir, no sin cierta polémica, que la subjetividad homosexual es distinta, algo que sin duda ya resultaría difícil de sostener.⁴

La homosexualidad masculina y la femenina difieren, aunque en los últimos años de luchas sociales se hayan sumado, son diferentes todavía en muchos aspectos centrales. La misma identidad homosexual tiene apenas casi doscientos años. Michel Foucault ha dicho que antes del siglo XIX había actos homosexuales, más no “personas” homosexuales. La identidad homosexual es un fenómeno contemporáneo. Ello se explica porque en los últimos dos siglos, los Estados penalizaron la homosexualidad y los médicos la patologizaron; lo que a su vez permitió la paulatina asociación de homosexuales y su conversión en comunidad (cultura) con el paso del tiempo. De manera ya muy reciente, últimos treinta años, se ha pensado considerar la homosexualidad como una minoría oprimida,

⁴ Marina Castañeda, *La experiencia homosexual. Para comprender la homosexualidad desde dentro y desde fuera*. Paidós, México, 2011, p. 24 y ss.

que debe tener los mismos derechos que la mayoría y poder mantener su identidad cultural propia. Ya de manera muy reciente se ha postulado que muchas de las categorías que basan su diferenciación en la sexualidad, el cuerpo o en el género, son de carácter represivo, por lo que también deben ser eliminadas.⁵

Si se sitúa al sexo en las condiciones sociohistóricas que lo producen, pero pensado como elemento dicotómico (hombre-mujer, heterosexual-homosexual) marcado por una construcción social, cuya tendencia real-dominante es hacia la heterosexualidad obligatoria, ello nos lleva a escenarios de reflexión diversos. Se dice entonces que el acceso directo a la noción de cuerpo, ya no es factible puesto que hay toda una serie de imaginarios sociales y culturales, cuyos códigos se cifran en la interpretación de los discursos, prácticas y normas con una raíz heteropatriarcal.⁶

Para pensar estos temas de una nueva manera, se habla de que hay que criticar tanto la noción de sexo como de género y de preferencia sexual, retomando la noción de “performatividad de género”, como una manera de explicar esa “naturalización artificial” a la que se enfrentan cotidianamente los sujetos cuando se habla tanto de sexo como de sexualidad. Se hace evidente entonces la necesidad de describir críticamente la coreografía social de la sexualidad cotidiana, con sus actuaciones reiteradas y las normas sociales que exceden a los sujetos. Se entiende que la identidad no es algo que se pone como un disfraz, sino más bien, es una acción repetida cotidianamente, que va construyendo y reafirmando una forma de ser específica.⁷

Ahora también, junto con la descripción crítica de la sexualidad cotidiana, se hace necesario repensar el amor y sus estructuras discursivas de poder en el mundo contemporáneo:

⁵ Fernando R. Lanuza y Raúl M. Carrasco (comps.), *Queer y cuir. Políticas de lo irreal*. Fontamara/Universidad Autónoma de Querétaro, México, 2015.

⁶ Sayak Valencia, “Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica del sur global”, en *ibid.*, pp. 19-37.

⁷ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós/UNAM, México, 2001, p. 113 y ss.

El nexa naturalizado del discurso amoroso con el heterosexismo va de la mano con la invisibilización y el silencio social, cultural (simbólico) y político en Occidente del fenómeno amoroso entre personas del mismo sexo biológico (ni qué decir de la posibilidad de amar indistintamente a hombres y mujeres). Esta falta de visualización es inocua: es parte de la tecnología de poder homofóbica que corre pareja con la construcción misma de la homosexualidad como identidad radicada en el sexo. Desde las tecnologías de poder modernas, la homosexualidad se configura con relación a su sexo, no en relación con su dimensión amorosa. Esta reducción de la homosexualidad a la práctica sexual ha sido una de las tenazas centrales de las ideologías patriarcales, una tenaza invisible.⁸

De este modo la homosexualidad pasa por una especie de política del uso del cuerpo, en la que se prescriben las prácticas amorosas homosexuales más comunes, y se vuelven sospechosas. Dado que el cuerpo heterosexual es pensado para la reproducción, el cuerpo homosexual es pensado solo para el placer. Se da un proceso que se ha llamado de “metonimización de los hombres y las mujeres homosexuales”, como parte de varios mecanismos de ocultamiento social de la homosexualidad.⁹

La homosexualidad puede ser entendida también como forma de fortalecer al heterosexual, al otro; al situar al otro como “depravado o débil”, la identidad heterosexual masculina se muestra a sí misma como “sana y fuerte”; se dice entonces que la dicotomía homosexual-heterosexual, contribuye en gran manera a la estabilización del sistema heteropatriarcal dominante. La homosexualidad difícilmente es definida por sí misma, siempre es un reflejo de algo heterosexual, en un gran contexto de homofobia. Lo que lleva a pensar, desde el erotismo abierto y flexible, desde una nueva construcción de identidades eróticas, la posibilidad de hablar de personas son “homoflexibles, heteroflexibles o heterodisidentes”, y con ello tener nuevas herramientas descriptivas.¹⁰

Como el interés del presente ensayo es analizar los discursos literarios y su vínculo con la homosexualidad masculina, nos hemos querido valer de la noción de Discurso Social; el discurs-

⁸ Guillermo Núñez Noriega, *¿Qué es la diversidad sexual?* Ariel/UNAM/CIAD, México, 2016, pp. 78-79.

⁹ *Ibid.*, p. 83 y ss.

¹⁰ *Idem.*

so social es una forma del decir que ya se encuentra fijada en los textos literarios; estos textos suelen ser respuesta a algo. Lo hemos visto como un conjunto de elementos narrativos y argumentativos. La originalidad de los textos trabajados, también sus paradojas, están inscritas en referencia a los elementos dominantes propios del discurso sobre la homosexualidad.

Los textos confirman la dominancia, aun cuando intenten tomar distancia de ella. Pareciera que los tres autores son muy diferentes en cuanto a su visión de la homosexualidad; uno con ingenuidad aparente; otro con la malicie de la ironía; otro con la crudeza y la angustia palpitante. Todos fundamentalmente compatibles con el sistema de homofobia preestablecida. Como apunta Marc Angenot:

Tanto en el campo literario como en la política, muchas de las aparentes innovaciones, son si se las examina con detenimiento, retornos de lo olvidado, incluso de lo rechazado, o la reivindicación de formas arcaicas, “reconfiguradas” para hacer que parezcan nuevas, en suma, manera de responder a la coyuntura cuestionando ciertas dominantes, pero sin avanzar más allá de ellas. Por eso los contemporáneos se encuentran constantemente frente a señuelos que se les presentan como algo inusitado y nuevo. Quien pretenda “juzgar su tiempo” y percibir las tendencias de la época debe tratar de discriminar entre estos señuelos, esas reposiciones al gusto del momento, y la crítica “verdadera”.¹¹

Por tanto, el discurso social en nuestro estudio implica conocer aquello que se escribe en un estado de sociedad dado; lo que se pone en el discurso, en nuestro caso de la literatura, pero que forma un conjunto de tópicos, de encadenamiento de enunciados, que en una sociedad dada organizan lo decible, lo narrable, asegurando la división del trabajo discursivo. Estas formas discursivas pueden ser susceptibles de ser conocidas tanto mediante la observación analítica, como en sus formas de producción. Entonces, hablar de discurso social es abordar los discursos como hechos sociales; se trata de extrapolar las manifestaciones individuales, aquello que es un vector de las fuerzas sociales, y que en el plano de la observación se convierte en regularidad, en algo digno de ser comentado y analizado. El

¹¹ Marc Angenot, *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y de lo decible*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2010, p. 63.

discurso social puede entenderse como algo que “ya está allí”, en la literatura, pero que también “in-forma” cada enunciado particular, confiriéndole una inteligibilidad analítica.¹²

Para el presente trabajo nos hemos propuesto perfilar los discursos sociales vinculados a la homosexualidad, en los autores elegidos, con interés en mostrar la disparidad y la peculiaridad de cada una de las narrativas. Cada una, perteneciente a momentos diferentes, plantean literariamente formas diversas del discurso social homosexual masculino.

Bolaño y la homosexualidad de la crítica

El corpus se inicia con Roberto Bolaño (1953-2003), a quien de manera póstuma en 2008, le otorgaron el Premio National Book Critics Circle, en Estados Unidos por su trabajo en *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 salvajes* 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, Texas, Chihuahua hasta 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 y 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 anormalidad donde pudiera estar la clave de su ejercicio interpretativo. Hay hilos que sobreviven de una obra

¹² M. Angenot, *op. cit.*, p. 22 y ss.

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.

En la clásica novela metaliteraria de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, en la sección del 22 de noviembre, se expone una teoría del “canon literario poético”, pero bajo clave homosexual. Pareciera que es una postura que reivindicara la homosexualidad desde el punto literario, pero más bien usa la clasificación como crítica y contraste despectivo:

Ernesto San Epifanio dijo que existía literatura heterosexual, homosexual y bisexual. Las novelas, generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo. Dentro el inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas.¹³

De manera simétrica a Harold Bloom,¹⁴ cuando habla de la Edad Democrática, y pone en el centro del canon americano a Whitman, de igual forma Bolaño coloca al poeta norteamericano en posición importante, pero haciendo alusión tanto a su jefatura poética, como a su homosexualidad autorreconocida biográficamente hablando. Si bien en la idea del canon, la influencia viene intertextualmente de un poeta mayor a uno menor, para el caso de la clasificación de Bolaño, el grado de homosexualidad define la calidad literaria. De esta forma, un poco oscura Bolaño explica y ejemplifica su clasificación, en función de la poesía mexicana:

¹³ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*. Anagrama, Barcelona, 1998, p. 83.

¹⁴ Harold Bloom, *El canon occidental*. Anagrama, Barcelona, 1997, p. 276 y ss.

Una loca, según San Epifanio, estaba más cerca del manicomio florido y de las alucinaciones en carne viva mientras que los maricones y los maricas vagaban sincopadamente de la Ética a la Estética y viceversa. Cernuda, el querido Cernuda, era un ninfa y en ocasiones de gran amargura un poeta maricón, mientras que Guillén, Alixandre y Alberti podían ser considerados mariquita, bujarrón y marica, respectivamente. Los poetas tipo Carlos Pellicer eran, por regla general, bujarrones, mientras que poetas como Tablada, Novo, Renato Leduc eran mariquitas. De hecho la poesía mexicana carecía de poetas maricones, aunque algún optimista pudiera pensar que allí estaba López Velarde o Efraín Huerta. Maricas, en cambio, abundaban, desde el matón (aunque por un segundo yo escuché mafioso) Díaz Mirón hasta el conspicuo Homero Aridjis.¹⁵

De esta forma, muchos poetas y poetisas quedarían fuera del cuadro homosexual de la poesía mexicana contemporánea, por ejemplo por su género, Rosario Castellanos y Margarita Michelena; fuera estarían también José Carlos Becerra, Ricardo Castillo, Jaime Reyes y Tomas Segovia. Bolaños “mariconiza” a Góngora, Fray Luis de León y a San Juan de la Cruz, pero olvida a Sor Juana Inés, a quien ya había declarado lesbiana Octavio Paz... La explicación de tanta arbitrariedad se basaba en la concepción de que el campo de la poesía es un campo de batalla por dominar la palabra:

El panorama poético, después de todo, era básicamente la lucha (subterránea), el resultado de la pugna entre poetas maricones y poetas maricas por hacerse de la palabra. Los mariquitas según San Epifanio, eran poetas maricones en su sangre que por debilidad o comodidad convivían y acataban –aunque no siempre– los parámetros estéticos y vitales de los maricas.¹⁶

Bajo este escenario de pugnas y dominación homosexual de la poesía, se dejaba entrever un evidente rechazo a la homosexualidad, más que una lucha contra el poder literario. Los mismos niveles y su nominación, dejan muy claro su homofobia, que se corrobora en otros de sus textos. En el texto de 2666,

¹⁵ R. Bolaño, *Los detectives...*, ed. cit., p. 84.

¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

de Bolaño planteaba ya una fobia a la homosexualidad. En un pasaje ya célebre, el personaje de Amalfitano, el profesor de Literatura de una universidad fronteriza, comienza un soliloquio sobre la posibilidad de su homofobia:

Pero esta voz volvió y esta vez le dijo, le suplicó, que se comportara como hombre y no como maricón. ¿Maricón?, dijo Amalfitano. Sí, maricón, marica, puto, dijo la voz. Ho-mo-se-xual, dijo la voz. Acto seguido le preguntó si por casualidad él era uno de esos. ¿De cuáles?, dijo Amalfitano, aterrado. Un ho-mo-se-xual, dijo la voz. Y antes de que Amalfitano respondiera se apresuró a aclarar que hablaba en sentido figurado, que nada tenía contra los maricones o putos, más bien al contrario, por algunos poetas que habían profesado esa inclinación erótica sentía una admiración sin límites, para no hablar de algunos pintores o algunos funcionarios.¹⁷

Al desdoblarse la narración, se sugiere como parte de la ficción, que Amalfitano escucha la voz de su abuelo, “nono”, pero también era la voz de su padre para que ello le permita tener cierta coherencia interna, y no autointerpretarse como esquizofrénico, pero también para no asumirse homosexual. De manera evidente el texto marca un desafío hacia el lector para plantear el problema de la identidad homosexual, desafío ante las posibilidades de escarnio, de burla y discriminación; pero también es un asunto de la nominación. De igual forma se marca cierta “admiración” por algunos artistas homosexuales. El texto propone un “sentido figurado”, para poder mostrar la exasperación ante la posibilidad de “descubrirse” su homosexualidad. Pero también el texto asume como sinónimo de homosexual la palabra “maricón”, y la iguala a “puto” (prostituto). Al parecer se iguala la homosexualidad a la cobardía y a la prostitución. Nos recordó mucho a la denuncia narrativa del antropólogo Guillermo Núñez Noriega:

La homofobia no es el odio a la “homosexualidad” y los homosexuales, la homofobia es el temor y la ansiedad, el miedo al homoerotismo, al deseo y al placer erótico con personas del mismo sexo. La homofobia es la práctica, socialmente regulada y avalada, de tener y expresar miedos con violencia; una ansiedad

¹⁷ R. Bolaño, *2666...*, ed. cit., p. 266.

que previamente ha sido creada en un proceso de socialización. La homofobia es una práctica institucionalizada que consiste en violentar la vida de los demás, en violentar nuestras capacidades y potencialidades humanas.¹⁸

Al parecer Bolaño potenciaba su ansiedad y su miedo. Su estética “crítica” de la homosexualidad incluye una visión doble: un discurso postulado y otro real. El postulado pareciera “respetar” la homosexualidad; iguala la poesía a la homosexualidad; es decir la creación de la palabra estaba unida al grado de “homosexualidad” de los escritores. Pero realmente, es decir el reverso de lo real, lo que hace es levantar el escarnio y la crítica, poniendo a la homosexualidad, junto a sus prejuicios clásicos de cobardía, prostitución y maldad.

Serna: narrativa y sexualidad gay

La novela *Fruta verde* de Enrique Serna es una novela histórica engañosa, pues narra la Ciudad de México de finales de 1970 y principios de 1980, pero también tiene los elementos de novela de iniciación, pues su protagonista es un joven escritor (*La fruta verde*) que se encuentra con un grupo de homosexuales “cultos” que le ayudan a perfilarse en el mundo literario y sexual. La novela posee muchos elementos magistrales, pues logra aportarle a la reflexión literaria, la complejidad de la pertinencia social, laboral y el mundo sexual tan ambiguos en esa época y en la nuestra. Germán, el protagonista siempre tiene seguro sus juicios y su parecer, tanto de la filosofía marxista, como de la ética sexual y familiar. Los errores de los personajes son los errores propios de la época. Aparecen ponderadas las ideas marxistas y las obras importantes de finales de la década de los setenta: Vargas Llosa, Juan Salvador Gaviota y Oscar Wilde, entre varias más. También se describe el mundo del teatro lumpo y del cotilleo homosexual de época; también se comentan películas e inteligencias necesarias.

La tensión que genera al describir la familia del protagonista es por demás realista: una mujer divorciada de clase media alta –en la ficción se presenta como media baja–, Paula, pero

¹⁸ Guillermo Núñez Noriega, *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*. UNAM, México, 1994, p. 121.

por su accionar cultural, festivo y referencial, parece ser una mujer de clase alta venida a menos. Las constantes fiestas-reuniones, el alcohol y la familia extendida, dejan entrever universos expandibles y complejos; pero también dan elementos a la forma de narrar la novela: pareciera una obra de teatro, donde los escenarios cambian, pero los tres personajes centrales (Germán, Paula y Mauro) se mantienen en su coherencia y drama. El personaje más real-magistral, y tercer contrapeso de la novela es Mauro, el escritor de teatro abiertamente homosexual, que logrará el amor del protagonista y al mismo tiempo representará la complejidad de la vida homosexual y literaria. Mauro sufre y hace sufrir al protagonista desde el inicio hasta el final de la novela; pero también le ofrece placer, seguridad y autoconciencia creativa y sexual. Esta contradicción lo convierte, sin querer, en el centro real de la trama de la novela; pues la novela termina justamente al morir Mauro.

La novela está plagada de homoerotismo y de descripciones de la vida gay de ayer y hoy. En diversas partes del texto novelado, se muestra con gran afán la importancia de ser gay y cómo se vive ante los demás gays y ante la sociedad. Las descripciones lúbricas de la vida homoerótica hacen desaparecer fácilmente la falsa lectura de una provocación bisexual. Aunque el protagonista intente discursivamente convencerse y convencer al lector de la "libertad" de la bisexualidad; esta aparece desdibujada y casi inconexa. En cambio, el homoerotismo describe diversas fantasías lúbricas: el sexo oral, la penetración anal y el cachondeo son descritos con ritmo y continuidad. Por otro lado, la heterosexualidad es prácticamente abolida y menospreciada, lo mismo que la artificial "bisexualidad".

También las mujeres descritas en la novela, si bien en la figura de Paula, se tornan centro de consideraciones, la mayoría están atadas a la moral, a la falta de ella o a la estupidez; ello cierra el panorama de los personajes femeninos a universos cada vez más concéntricos. Se nos presenta a Paula atrapada por su moral, aún sobre su propia felicidad sexual y sobre el romanticismo de su relación con Pável. La moral incluía vehículos individuales como sus hijos, su círculo de amigas-fiesteras y el retrato monologante de su madre. Sus arenas de lucha moralizante le llevaron a condenar a Kimberly -una de las únicas mujeres que gozaron del heterosexo en la novela-;

también a Pável, por su intención de seducirla; y a su primo español Baldomero, quien gustaba de los tríos amorosos. Con cada uno de ellos, al enfrentarlos, parecía renunciar, uno a uno, de los placeres que la vida sexual le concedía; tanto que al final, moriría de manera dolorosa y mártir.

Si pensáramos que la categoría de “literatura gay”, coincide con la aparición pública del movimiento de Liberación Lésbico-Gay en México,¹⁹ más o menos encontraríamos una cierta simetría. Justamente hacia finales de la década de los setenta, aparece las primeras novelas de temática gay (abierta y explícitamente que hablaran de la homosexualidad masculina); durante la década de 1970 y 1980, con autores como José Ceballos Maldonado, Luis Zapata y José Joaquín Blanco, la narrativa gay fue mostrando cada vez con más osadía sus temas y referencias.²⁰ En realidad pareciera que en esa época, fue el público literario se segmentó y la producción literaria también lo hizo:

La literatura de Onda y la Narrativa del desierto no pasó de ser un hallazgo de la crítica. En cambio se desarrollaron individualidades y excepciones. Lo que sí proliferó fue la narrativa de nicho: un buen ejemplo fue la narrativa gay. Luis Zapata publicó en 1979 un instantáneo clásico del género: *El vampiro de la colonia Roma*. Narración del sórdido mundo de los chichifos a través de la técnica casi antropológica que le debía por igual sus recursos al Ricardo Garibay de *Las glorias del gran Púas*, por cierto publicado casi simultáneamente, y al Oscar Lewis de *Los hijos de Sánchez*. Si bien en el momento de su aparición y a pesar de los elogios de la crítica y la buena recepción de los lectores, la novela parecía ser más un síntoma que el inicio de una obra. Zapata ha desarrollado una interesante saga narrativa en la que se pasan por la criba los referentes de la homosexualidad, pero también sus mitos y mentalidad, y ha conseguido ir más allá de eso hasta abandonar,

¹⁹ Jordi Diez, “La trayectoria política del movimiento Lésbico-Gay en México”. *Estudios Sociológicos*, 86, XXIX (mayo-agosto, 2011), pp. 687-712.

²⁰ Angélica Tornero, “Literatura homosexual”, en Armando Pereira (coord.), *Diccionario de la literatura mexicana del siglo XX*. UNAM, México, 2000, pp. 206-208.

tanto la condición de síntoma como la estrechez de un género o su militancia.²¹

Por ello *Fruta verde* ya no es una novela de avanzada gay, pues pertenece a 2006, sino más bien presenta, al estilo de su autor, una simulación de novela histórica, que como ya se había mencionado, pretende simular un diario y un narrador omnisciente, que conjuntamente nos van narrando las peripecias de los tres personajes. Uno de los puntos cruciales de la novela es la narración en primera persona de la primera experiencia homoerótica del protagonista Germán. Mientras escuchaban a solas la canción “Fruta verde”, proveniente de un tocadiscos, el personaje de Germán concede, con Mauro su seductor maestro literato gay, a tener su primera relación homoerótica:

Yo tengo la culpa de que tú seas mala, boca de chavala que yo enseñé a besar, cantaba Ana María González en la cúspide del frenesí, cuando de pronto Mauro lanzó un sorpresivo asalto a mi verga con la rapidez de una cobra. No, por Dios, alcancé a protestar, pero una erección categórica le restó autoridad a mi queja. Caliente y asustado a la vez, intenté una débil y tardía resistencia verbal desmentida por mi quietud. Durante los breves instantes en que Mauro me sacó el pito de la bragueta y se lo metió en la boca, debo de haber repetido quince veces la palabra no y en todo momento mi negativa quería decir sí. Mauro es un mamador excelso, que domina a la perfección el arte de chupar sin morder el glande, y gracias a su destreza bucal la intensidad del placer ahogó mis protestas.²²

En el centro de la novela y de la narración están los puntos de vista de Germán, que hacen que la novela no necesariamente presente una apología del homoerotismo, sino que más bien una racionalidad del disfrute homosexual virginal. Lo que veladamente lleva, también a lo que ya decíamos con Núñez sobre el erotismo homosexual y la metonimia, pues para salir del paso Germán compara su experiencia con la heterosexual:

De camino a casa, espabilado por las corrientes de aire, traté de ver el lado bueno de las cosas. Quería mucho a Mauro y nadie en

²¹ José María Espinasa, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. El Colegio de México, México, 2015, pp. 301-302.

²² E. Serna, *op. cit.*, p. 218.

el mundo me alegraba la vida tanto como él. Yo no lo descaba, por supuesto, ni creía que a partir de ahora me gustaran los hombres. La orientación sexual no cambia por arte de magia y la fealdad de Mauro era casi una vacuna contra la lujuria. Pero como tantas mujeres guapas conquistadas por feos encantadores, yo había tenido la gentileza de regalarle mi cuerpo en recompensa por su largo y devoto cortejo.²³

Al igual que muchas novelas mexicanas y latinoamericanas, donde los amores son siempre interrumpidos y fragmentados, también el amor gay de Enrique Serna, termina aceptando el cliché del homosexual masculino trágico. Al final de la novela la muerte de Mauro, una vejez sin amor, en la soledad del triunfo profesional, tiene un tufo de derrota existencial-juicio, más que una reivindicación o una reflexión sobre la posible realidad de un gay de más cincuenta años. En cambio, el final de la novela intenta convencernos que Germán no era gay y hasta precisa que el mismo Mauro acepte y “dejar ir” a Germán y su posibilidad de ser gay:

—Cuando Germán llegó a la oficina, ¿qué fue lo que más te gustó de él?

—Sus piernas, por supuesto.

—Me refiero a su personalidad.

—Bueno, me gustaba su encanto masculino, su virilidad espontánea y sencilla.

—¿Y te gustaría que siga siendo así?

—Claro, yo no le quiero cambiar el carácter.

—Pero te molesta que no se asuma como gay ¿no es cierto?

—Sí, claro.

—Pues ahí está tu contradicción —la Chiquis le clavó una mirada astuta—. ¿Acaso no quieres transformar a ese noble muchacho en jotito?

—No, Dios me libre. Solo quiero sacarlo de su laberinto.

—¿Y quién lo metió en él? Me consta que ese niño estaba muy tranquilo antes de conocerte.

—Ay Chiquis, no te pongas otra vez en el papel de madre superiora. ¿Me vas a acusar de perverso?

²³ *Ibid.*, p. 219.

—No, pero si andas por la vida seduciendo bugas, con todos los riesgos que implica, debes atenderte a las consecuencias, en vez de andar llorando por los rincones como la pobre muñeca fea. Cuando yo me ligo a un tipo en una cantina no me importa si tiene novia o esposa. Es más, lo prefiero.

—Pero tú solo buscas un acostón.

—¿Y tú qué quieres con Germán? ¿Un matrimonio para toda la vida? —se carcajeó la Chiquis—. No seas ridícula, por favor. Para aventureras como nosotras, la estabilidad no existe. Así que si Germán se ha extraviado en su laberinto, por lo menos ten la honradez de perderte con él.

El diálogo y el narrador omnisciente que sigue a Mauro, nos explican continuamente que Germán no es gay, sino bisexual, con lo que la posibilidad de una relación de largo aliento con Mauro, queda cortada de tajo. La trama de amor que la novela hábilmente trazó, las diferentes vicisitudes del sentimiento homoerótico que se mostraron tan gráficamente, la vida refinada y culta de los gay, son acotadas y cerradas por el final acelerado de la novela. En el último capítulo, “Ofrenda”, el tiempo se aceleró de pasar de narrarnos el paso de pocos días a narrarnos décadas en unas cuantas líneas.

Excurso final hacia del discurso social

La apuesta inicial cuando comenzamos a escribir este ensayo se vinculaba con sacar a luz la interdiscursividad generada en los textos literarios elegidos; se intentó volver a poner en evidencia los elementos de la homosexualidad masculina como temática de los espacios sublimes de la literatura. Nos hemos valido de la noción de discurso social, para generar una reflexión social sobre la Literatura Contemporánea de México. Se ha pretendido que la interpretación del campo literario, en nuestro caso de la literatura que presentaba el decir sobre la homosexualidad masculina como vida social, al mismo tiempo nos dibuja una serie de estrategias discursivas propias de los enunciados literarios y que operan según el reconocimiento de los diversos tópicos de la lectura.

De las dos novelas del corpus, es *Fruta verde* la única que abiertamente decide hablar de la vida homosexual en múltiples caras, arenas, personajes y formas. Ello nos lleva a una re-

flexión más profunda. Atravesando el corpus, el tan celebrado Roberto Bolaño, mostró su posición homofóbica y de evidente rechazo hacia la homosexualidad, en ambas novelas cumbre. Bolaño continúa el viejo cliché del homosexual masculino, “cobarde” y “afeminado”. Mientras que la tercera, la de Serna, nos hace ver ya un cambio hacia la conformación de una descripción incompleta de las formas de vida de la cultura gay.

En *Los detectives salvajes* y en *2666*, los textos ideológicamente están llenos de signos críticos sobre el parecer de la literatura y de la homosexualidad como parcialidad menoscabada y grotesca. La sobreimposición del tema literario, de imponer a un escritor sobre otro, es decir de considerar más importante o mejor a uno por otro, conlleva a la estrechez monosémica de intentar explicar la literatura y la palabra, mediante la alegoría de la homosexualidad masculina. Esta economía mezquina de Bolaño, anula lo inesperado y reduce la creación a lo previsible. De esa forma la posible metacrítica de la literatura –la posibilidad de desbordar el canon literario mexicano– queda inadvertida y asfixiada por la homofobia y el chiste falso. Así la condición fantasmal, efecto de las novelas de Bolaño, se torna naturaleza heterológica de sus textos sobre la homosexualidad masculina. El corpus de autores fetichizados por “la mariconería” defendida de Epifanio se convierten marcas de una condición de producción de sentido de la literatura contemporánea: la evocación nostálgica de pugnas y luchas en mundos literarios que nunca existieron. La ficción se muerde la cola, para perder el sentido y ganar a los lectores.

En *Fruta verde*, el ámbito de la ideología coincide con el de los signos: ahí donde hay cultura gay, en la Ciudad de México de finales de 1970, se encuentran los signos que le deben de acompañar. Todo puede identificarse allí, desde los enunciados hasta los personajes centrales. Todo lleva la marca de una época y de un signo sexual; la gnoseología subyacente en forma de significante lleva la marca de las formas de conocer y de representar la conocida forma de vida del teatro lumpen y gay de la década de 1980. No se necesitan muchos argumentos, pues la apuesta por una novela histórica hace que los discursos de los personajes se vuelvan parte de la topología de los discursos de la época. Todo se dice y se hace en un escenario donde la realidad social se realiza y se altera, mediante modelos y constructos, ahí donde hay literatura acumulada. Cada

momento se ve apoyado por las paradojas temporales, como una especie de doxa que desarrolla la masa de los discursos, divergentes y antagónicos, engendrando un decible de la época y gozando con los anacronismos propios de lo no-dicho. La memoria de los personajes y sus discursos, a veces caen en lo quimérico, como cuando Paula sueña “que el mundo volviera a ser cursi”, permiten entrever los intereses que se sostienen en la enunciación de lo impensable: los gays viviendo felices para siempre; las mujeres divorciadas que encuentran el amor y la pasión extraviados; la virginidad erótica eterna, siempre abierta y fluctuante.

Vemos, hacia el final, como reflexión del corpus elegido, que la homosexualidad masculina es parte de una sociedad dada, y se objetiva en los textos trabajados. No podemos decir que es un mecanismo de dominio que abarca al arte, a una cultura o una época, sino que nos remitimos a constatar la semantización de los usos y las significaciones inmanentes de las diversas prácticas textuales que movilizan los signos de la sociedad mexicana; aún queda por descifrar la hegemonía discursiva de cada época y en cada momento de nuestro pasado-presente continuos. Si bien en Bolaño hay una posición conservadora evidente, también en Serna se marca una búsqueda de “equilibrio sexual”, hacia el final de la narración. El discurso social de la homosexualidad así se marca como oscilante entre la homosexualidad como punto de ruptura crítica (Bolaño), pero también como realidad de vida oprimida y desigual (Serna).

UACJ

Esta obra se terminó
de imprimir en noviembre de 2017
en Lazer Quality Prints,
ubicada en Pedro Rosales de León 6599,
colonia Villahermosa, CP 32510,
Ciudad Juárez, Chihuahua,
México.

Tiraje: 300 ejemplares

