TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 50

SEMESTRE I, 2018 | ISSN 1405-9959 | $60.00 | NUEVA ÉPOCA

Hitos de la literatura mexicana del siglo XX: autores y obras

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo
Azcapotzalco
CSH División de Ciencias Sociales y Humanidades

“Hitos de la literatura mexicana del siglo XX: autores y obras”

VICENTE FRANCISCO TORRES, TOMÁS BERNAL ALANÍS
Y FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | **COORDINADORES**

NÚMERO 50, SEMESTRE I 2018

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Humanidades

Revista ***Tema y Variaciones de Literatura***, Número 50, I Semestre 2018, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Editor responsable: Mtro. Fernando Martínez Ramírez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-1999-102616323600-102, ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Maria Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en noviembre de 2018, con un tiraje de 500 ejemplares.

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

Directorio

Universidad Autónoma Metropolitana
Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro
Rector General
Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia
Secretario General

Unidad Azcapotzalco

Mtra. Verónica Arroyo Pedroza
Rectora en funciones

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Lic. Miguel Pérez López
Director de CSH
Dra. Marcela Suárez Escobar
Jefa del Departamento de Humanidades
Mtra. Jazmín Sánchez Estrada
Coordinadora de Difusión y Publicaciones

Consejo Editorial
Fernando Martínez Ramírez (Director)
Ezequiel Maldonado López
Tomás Bernal Alanís
Alejandra Sánchez Valencia
Vicente Francisco Torres
Óscar Mata Juárez
Alejandro Ortiz Bullé Goyri
Ivonne Murillo
Sandro Cohen
Alejandra Herrera Galván

Coordinación editorial del número
Vicente Francisco Torres, Tomás Bernal Alanís y Fernando Martínez Ramírez
Distribución
María de Lourdes Delgado Reyes
Portada y diseño de interiores: Ivonne Murillo
Cuidado editorial: Sonia Morett Álvarez

Impreso en México
Printed in Mexico

INTRODUCCIÓN

Hitos de la literatura mexicana del siglo XX: autores y obras
FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 5

TEMA

Alternativas de la forma libre en la poesía mexicana de la década de 1960
GABRIEL RAMOS | 13

Inicios e indicios de la poesía erótica mexicana del siglo XX
KARINA N. GONZÁLEZ ZAVALA | 37

Josefina Vicens: quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose
MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ | 47

***Juan Pérez Jolote*: el acierto técnico de Ricardo Pozas**
ANTONIO DURÁN RUIZ Y JOSÉ MARTÍNEZ TORRES | 57

De la compleja constitución de un hito literario en México: *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*
ALBERTO TORRES DÍAZ Y SONIA MORETT ÁLVAREZ | 67

Los privilegios de la forma. Las instantáneas perdurables de Juan Rulfo
CARLOS GÓMEZ CARRO | 89

Tiempo y Revolución: el paisaje de la historia nacional
TOMÁS BERNAL ALANÍS | 99

***Farabeuf* de Elizondo (literatura desde una perspectiva foucaultiana)**
GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | 111

Duelo, reparación y el ámbito de lo no-dicho en *Salón de belleza* de Mario Bellatin
ANTONIO MARQUET | 127

Un escritor invisible teñido de rojo
VICENTE FRANCISCO TORRES | 155

Dos novelas zapotecas, desafío a La Ciudad Letrada
EZEQUIEL MALDONADO | 165

***El gesticulador* en tiempos de incertidumbre**
ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | 185

VARIACIONES

Hacia una revolución epistemológica
ADOLFO COLOMBRES | 199

Ecumenismo y des-colonización
FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 207

“Hitos de la literatura mexicana del siglo XX: autores y obras”

VICENTE FRANCISCO TORRES, TOMÁS BERNAL ALANÍS
Y FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | **COORDINADORES**

NÚMERO 50, SEMESTRE I 2018

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Humanidades

Revista ***Tema y Variaciones de Literatura***, Número 50, I Semestre 2018, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Editor responsable: Mtro. Fernando Martínez Ramírez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-1999-102616323600-102, ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Maria Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en noviembre de 2018, con un tiraje de 500 ejemplares.

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

Directorio

Universidad Autónoma Metropolitana
Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro
Rector General
Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia
Secretario General

Unidad Azcapotzalco

Mtra. Verónica Arroyo Pedroza
Rectora en funciones

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Lic. Miguel Pérez López
Director de CSH
Dra. Marcela Suárez Escobar
Jefa del Departamento de Humanidades
Mtra. Jazmín Sánchez Estrada
Coordinadora de Difusión y Publicaciones

Consejo Editorial
Fernando Martínez Ramírez (Director)
Ezequiel Maldonado López
Tomás Bernal Alanís
Alejandra Sánchez Valencia
Vicente Francisco Torres
Óscar Mata Juárez
Alejandro Ortiz Bullé Goyri
Ivonne Murillo
Sandro Cohen
Alejandra Herrera Galván

Coordinación editorial del número
Vicente Francisco Torres, Tomás Bernal Alanís y Fernando Martínez Ramírez
Distribución
María de Lourdes Delgado Reyes
Portada y diseño de interiores: Ivonne Murillo
Cuidado editorial: Sonia Morett Álvarez

Impreso en México
Printed in Mexico

INTRODUCCIÓN

Hitos de la literatura mexicana del siglo XX: autores y obras
FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 5

TEMA

Alternativas de la forma libre en la poesía mexicana de la década de 1960
GABRIEL RAMOS | 13

Inicios e indicios de la poesía erótica mexicana del siglo XX
KARINA N. GONZÁLEZ ZAVALA | 37

Josefina Vicens: quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose
MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ | 47

***Juan Pérez Jolote*: el acierto técnico de Ricardo Pozas**
ANTONIO DURÁN RUIZ Y JOSÉ MARTÍNEZ TORRES | 57

De la compleja constitución de un hito literario en México: *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*
ALBERTO TORRES DÍAZ Y SONIA MORETT ÁLVAREZ | 67

Los privilegios de la forma. Las instantáneas perdurables de Juan Rulfo
CARLOS GÓMEZ CARRO | 89

Tiempo y Revolución: el paisaje de la historia nacional
TOMÁS BERNAL ALANÍS | 99

***Farabeuf* de Elizondo (literatura desde una perspectiva foucaultiana)**
GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | 111

Duelo, reparación y el ámbito de lo no-dicho en *Salón de belleza* de Mario Bellatin
ANTONIO MARQUET | 127

Un escritor invisible teñido de rojo
VICENTE FRANCISCO TORRES | 155

Dos novelas zapotecas, desafío a La Ciudad Letrada
EZEQUIEL MALDONADO | 165

***El gesticulador* en tiempos de incertidumbre**
ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | 185

VARIACIONES

Hacia una revolución epistemológica
ADOLFO COLOMBRES | 199

Ecumenismo y des-colonización
FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 207

Hitos de la literatura mexicana del siglo XX: autores y obras

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ

Un hito representa un acontecimiento que abre caminos, marca cambios y delimita tradiciones, corrientes o tendencias –en este caso en la literatura mexicana del siglo XX y la actual–. Puede ser un autor, una obra, una experimentación formal, etc. La confluencia de la suerte y de la ocasión –como diría Søren Kierkegaard[1]– juegan un papel crítico en esos momentos de elección: se incoa la memoria histórico-literaria como resultado de coincidencias entre sujetos y hechos que lograron salir de la ignominia gracias a la mirada de un tercero con autoridad: el lector. El hito delimita fronteras temporales, marca un antes y un después que permite comprender la historicidad y fundar una tradición.

Existen, desde luego, masas verbales o prácticas discursivas que no se pueden ver a partir de categorías como "obra", "autor", "lector", "hecho histórico", y han sido analizadas por Mijaíl Bajtín y Michel Foucault, entre otros. Sin embargo, para cierto tipo de reflexión historiográfica, estas categorías resultan fundamentales, sobre todo cuando se trata de definir hitos o de reforzar la identidad y la memoria, de afianzar la tradición o de establecer el canon. Sabemos que existen preguntas tales como: ¿qué es una obra?, ¿cuál es la función del autor?, ¿qué aspectos de la recepción literaria deben considerarse en una historia de la literatura?, entre muchas otras que resultan pertinentes a la hora de entender y analizar el fenómeno literario. No obstante, al margen de estas reflexiones teóricas, una cultura, un país, los estudiosos del arte, asumen y defienden su propia tradición, y para ello acuden a defensas ideológicas en

[1] Søren Kierkegaard, *Estudios estéticos* (t. I). Madrid, Guadarrama, 1969.

las cuales es posible ver pugnas de poder y diferentes concepciones estéticas y teóricas, y con estas defensas nombran lo que parece digno de recordarse.

Sin intentar obviar toda esta reflexión teórica sobre los conceptos enunciados, en este número cincuenta de *Tema y Variaciones de Literatura* –con el cual llegamos a nuestro vigésimo quinto aniversario– hacemos un alto historiográfico en las nociones de *autor* y de *obra* en el ámbito de la literatura mexicana del siglo XX y actual. Reflexionamos por qué una obra o determinado autor –incluso un periodo específico– resultan fundamentales en el ámbito de la identidad, la memoria, la tradición o el canon, intentando no caer en lugares comunes, sino destacando la interacción o dialéctica entre estas cuatro variables. Incluimos, por lo pronto, reflexiones de carácter antropológico y sociohistórico; también las que contrastan entre forma y contenido para decantarse por la forma; la que acude a la enfoque foucaultiano y los ensayos que problematizan los estudios culturales, poscoloniales y subalternos para defender una *epistemología del sur*. No falta la perspectiva psicoanalítica o la que postula la importancia de cierta novelística indígena a partir de la premisa de la transculturación narrativa. Cada artículo contribuye, desde su particular perspectiva, con una visón novedosa al estudio de nuestra memoria e identidad literarias.

Hemos organizado los textos por géneros, es decir, temáticamente –poesía, narrativa, teatro–, y también cronológicamente, aunque por la naturaleza de la reflexión, esto último no sucede con los que abordan el fenómeno poético.

El primero de los ensayos es de Gabriel Yaír Ramos. Se titula "Alternativas de la forma libre en la poesía mexicana de la década de 1960". El autor explica por qué la década de los sesenta representan un hito o quiebre en la poesía mexicana del siglo XX. A partir de ese momento –dice–, el poema se entiende, se crea y se experimenta de otra manera; se reformula el ritmo, se extiende el texto y se libera la forma: el verso, la puntuación, la estrofa. Es una poesía de rebelión inscrita en el presente, en el yo, y tiene como afluencia el surrealismo y el movimiento *beat.* Mucha de la producción aparece en la revista *El Corno Emplumado,* donde los temas recurrentes son la verdad en la vida y en el arte, el rechazo al materialismo y a la enajenación. Se trata de una liberación de la forma que ama el jazz. Entre los impulsores de esta transformación están La Espiga Amotinada, José Carlos Becerra, Octavio Paz, Sergio Mondragón, Homero Aridjis, y de cada uno, el autor realiza un análisis resaltando sus aportaciones.

Por su parte, Karina N. González Zavala, en "Inicios e indicios de la poesía erótica mexicana del siglo XX", más que referirse a la llamada genéricamente poesía erótica, se propone hablar de ella a partir de su lenguaje. Siguiendo a Carlos Monsiváis, afirma que los primeros poetas que realmente resultan innovadores en la forma y atrevidos en cuanto los temas son José Juan Tablada

y Ramón López Velarde. Postula –con Ignacio Betancourt– a José María Facha como el primer poeta erótico del siglo XX, anterior incluso a Efrén Rebolledo. Sin embargo, este último es quien escribe primero ya de manera desinhibida sobre el cuerpo de la mujer y el deleite carnal, además de ser un poeta de corte clásico parnasiano que ayuda –según José Emilio Pacheco– a que López Velarde se atreva a publicar su propia poesía erótica, donde la figura femenina representa el centro de sus develaciones líricas, plenas de imágenes y metáforas erótico-religiosas. Facha, Tablada, Rebolledo y López Velarde son, pues, los primeros poetas realmente modernos y eróticos.

Marina González Martínez escribe "Josefina Vicens: quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose". Lo que llama la atención en la obra narrativa de Josefina Vicens –*El libro* vacío y *Los años falsos*– no es lo que dice sino *cómo* lo dice, es decir, el proceso de discurso: forma es contenido. Con base en tres variables –narrador, temporalidad y poeticidad–, la autora fundamentará esta hipótesis. Toma como punto de partida teórico la idea de Paul Ricoeur de que el ser humano es lenguaje, y a partir de ella analiza la voz narrativa de *Los años falsos.* Se trata de un yo-nosotros indistinto que revela un trastorno de identidad. Pero este yo-nosotros paulatinamente se va transformando en un yo-tú. Esto significa que el habla no sólo es usada para emitir el discurso sino que representa el personaje principal: el lenguaje disfuncional nos dice lo que no dice el discurso narrativo. Por lo que hace a la temporalidad, se trata de la crónica de un instante. Dos horas en el tiempo real representan una extensión mayor, proustiana, discursiva. Y entonces la vida del protagonista-narrador nos pasa enfrente, y con ello esa problematización de su identidad. Dos recursos –las voces gramaticales y la yuxtaposición de temporalidades– convierten la novela en algo profundo y elusivo, que da cuenta de las dos identidades del narrador –él como él; él como su padre– y de la síntesis final que alcanza gracias al proceso narrativo. Y en esto descansa la poeticidad, en el poder icónico y autogestivo del lenguaje.

Antonio Durán Ruiz y José Martínez Torres hablan de "*Juan Pérez Jolote*: el acierto técnico de Ricardo Pozas". Según los autores, la *Biografía de un tzotzil* presenta varios aciertos técnicos que la convierten en una gran obra. Primero, ser una autobiografía basada en el conocimiento directo que el autor tenía de la cosmovisión indígena. Segundo, presentar los hechos sin que se note la opinión etnográfica del escritor, con lo cual logra una notable verosimilitud y economía narrativas. Accedemos con fascinación a un pensamiento otro sin visiones complacientes o paternalistas y, haciendo uso de los instrumentos occidentales de la novela y de la autobiografía como recursos para mostrar la marginación social del chamula, Pozas logra que muchos la podamos ver. El

testimonio ficcionalizado resulta el mejor recurso –a la vez picaresco y transgresor– de los géneros literarios. En sentido estricto, se trata de una obra transcultural porque el protagonista deambula entre dos mundos, en una hendidura.

Alberto Torres Díaz y Sonia Morett Álvarez también se refieren a esta obra y escriben "De la compleja constitución de un hito literario en México: *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil".* Con referencias históricas y antropológicas, dan cuenta de su origen e importancia. Con su ensayo nos permiten conocer, desde las vivencias mismas, es decir, desde la microhistoria –incluidos su avatares de publicación–, el surgimiento de *Juan Pérez Jolote* y la manera en cómo se convirtió en hito literario. De paso, hacen algunas consideraciones sobre la fetichización de los géneros, en específico de la novela, pues en este caso la etnografía y la literatura se tocan profundamente hasta borrar sus fronteras.

"Los privilegios de la forma. Las instantáneas perdurables de Juan Rulfo", es el título del ensayo de Carlos Gómez Carro. A partir de la idea de Roman Jakobson según la cual lo literario descansa en la forma más que en el contenido, Carro sostiene que toda gran literatura reposa en un principio formal. "La forma supedita el sentido." A partir de esta premisa examina a Bocaccio, Cervantes, las fábulas, así como la literatura de terror y gótica. Pero, ¿existe una peculiaridad que le confiera identidad a la narrativa mexicana o latinoamericana y que la pueda poner al nivel de estos autores clásicos? La respuesta tajante es: no. Ni el Modernismo, ni las vanguardias poseen este signo, sólo fueron copias. Sin embargo, Rulfo sí alcanza un rasgo identitario con sus *instantáneas perdurables,* anteriormente usadas por Mariano Azuela pero ahora llevadas a la perfección. Se trata de "Pequeños fragmentos que en su conjunto conciben una historia inolvidable." Esta técnica –que no precisa de la continuidad narrativa y estimula la prosa poética– llegó para quedarse y la practicarían Juan José Arreola, Elena Garro y otros escritores, entre los que descataca Julio Cortázar, quien la llevó a su refinamiento en *Rayuela*. De esta manera, el recurso llega a ser una peculiaridad de la literatura latinoamericana contemporánea.

Tomás Bernal Alanís, en "Tiempo y Revolución: el paisaje de la historia nacional", exalta la importancia que *La muerte de Artemio Cruz,* de Carlos Fuentes, tiene como obra que compendia los ideales y contradicciones de la Revolución Mexicana, gesta omnipresente en todas las manifestaciones artísticas e intelectuales de la primera mitad del siglo XX. La técnica narrativa de la obra es magistral –argumenta Alanís–, pues permite, desde un personaje, expresar los imaginarios sociales en pugna y representa una especie de auto-gnosis del mexicano. Resalta el interés del autor en el pasado mexicano, sobre todo en esa parte mágica y subterránea que nos persigue. A través de esta obra, Fuentes y su personaje se convierten, en términos discursivos, en depositarios de

la historia y su novela en una radiografía de la Revolución Mexicana en sus distintos momentos.

Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama escribe "*Farabeuf* de Elizondo (literatura desde una perspectiva foucaultiana)". A partir de la idea de que Foucault prefiere hablar de las literaturas no representacionales, donde la fabulación es prácticamente inexistente, analiza al obra *Farabeuf,* de Salvador Elizondo. Relato fragmentario, juego de espejos cuyo erotismo puede verse a partir de las ideas bataillianas sobre la discontinuidad ontológica del ser humano, discontinuidad que es superable en la pequeña muerte –*le petite mort*– del acto erótico, donde dolor y placer se reconcilian por un instante en el éxtasis. A partir de ciertas pistas, como el *I Ching,* un cuadro de Tiziano y un manual de cirugía, el lector debe construir su propio relato a partir de la prosa poética de Elizondo. Cualquier interpretación es posible porque la literatura abre nuestra subjetividad, la interpela. Este tipo de obras abiertas surge a partir del vacío que dejó la muerte de Dios, según Foucault. Son expresión de una nuevo paradigma epistémico, que en la literatura comienza a finales del siglo XVIII, cuando el lenguaje se convierte en objeto de estudio científico. El tema central de la *novela* es el instante y la imposibilidad de conocerlo. Todo lo narrado es expresión de esa nada sin asideros, y también es expresión de una época donde la literatura no gira en torno al sujeto o al personaje sino en torno al propio lenguaje. Mientras Foucault explica la naturaleza de la *episteme* epocal, Elizondo y su *Farabeuf* resultan la expresión literaria paradigmática de una época donde el lenguaje y no el pensamiento están en el centro de la transgresión. Con ello, Elizondo sitúa a la literatura mexicana en la vanguardia universal –concluye Ito.

Antonio Marquet, en "Duelo, reparación y el ámbito de lo no-dicho en *Salón de belleza de* Mario Bellatin", analiza esta obra emblemática de la literatura gay, y lo hace desde una perspectiva psicoanalítica con el fin de señalar el conjunto de estigmas heterosexistas y supremachistas –homosexualidad, gaydad, jotería, mariconería– que actúan en el *Moridero,* lugar-símbolo donde llegan a morir los enfermos de aquello que no se debe nombrar... Marquet busca evidenciar la condición de denuncia de una historia contada de manera descarnada por el propio protagonista, historia con la cual da cuenta de su proceso de duelo y reparación por la pérdida de su madre cancerosa a la que abandonó, abandono del que es preciso curarse atendiendo a enfermos rechazados por un sistema gaycida. Nada tiene nombre, ni la terrible enfermedad, ni los personajes, ni los lugares, pero la acción habla por sí misma y hay una escritura-testamento que pone ante la mirada todo lo que se debe saber: las aventuras travestis, la prostitución, la decadencia del cuerpo, la enfermedad, la violencia, el abuso sexual, la marginación de los enfermos de sida en los

años ochenta… No nombrar es una forma de silencio, que a su vez es una forma de morir. Se trata de una vida amordazada, en reclusión, es preciso que se la reproduzca desde la ignominia, que quede claro que *ser* lo que no se debió ser –un homosexual e hijo ingrato– no puede quedar impune, por lo menos ante la propia conciencia. *Salón de belleza* representa una cura por la escritura, una ceremonia sin destinatario, la manera de recuperar el orden después de una vida desordenada, el sitio donde la agonía y la muerte acuden implacables y anónimas, sin dramas ni rituales institucionales o religiosos, aunque sí con dignidad.

En "Un escritor invisible teñido de rojo", Vicente Francisco Torres nos habla de Bernardo Esquinca, un escritor que abreva de la nota roja y siente fascinación por los asesinos seriales. La hipótesis de Octavio Paz que hace suya Esquinca es que la enfermedad es el estado moral del hombre civilizado, y el autor de *Belleza roja* explora esta condición humana en su narrativa. La modernidad de este escritor descansa en el manejo que hace de la violencia descarnada, pues sabe que resulta muy actual y llama eficazmente la atención. Aficionado a las fotos de Enrique Matinides, conocedor del cine *gore* y *snuff*, Esquinca lleva este conocimiento a su narrativa y lo explota muy bien –dice Torres–, tanto a nivel de contenido como estructuralmente. A lo largo de su obra aparece la nota roja y los anuncios de ocasión, que representan la expresión humana sin hipocresía, sin simulaciones. También resulta revelador que los asesinos no sean sujetos meticulosos sino gente común y corriente. Otra nota fundamental es que los sueños resultan tan incomprensibles como la realidad y las ciudades parecen psiquiátricos gigantescos donde vivimos la ilusión de ser libres. Además, Esquinca se documenta, hace arqueología de sus ficciones, para recrear mejor la verosimilitud. Todo ello lo convierte –dice Vicente Torres– en uno de los mejores escritores de la actualidad.

Ezequiel Maldonado escribe "Dos novelas zapotecas, desafío a La Ciudad Letrada". Primero hace algunas consideraciones sobre el nacimiento burgués de la novela, los momentos emblemáticos que marcan su consolidación en México y Latinoamérica y la oposición entre regionalismo y cosmopolitismo, todo para señalar lo que puede ser o no una obra de este tipo en una región donde conviven culturas y cosmovisiones diferentes. Después, reivindica la transculturación narrativa para dar paso al análisis de dos novelas indias. Es decir, nos invita a mirar desde otra perspectiva este género literario y propone dos obras –*Relación de hazañas del hijo del Relámpago,* de Javier Castellanos, y *Pancho Culebro y los naguales de Tierra Azul*, de Mario Molina Cruz– como ejemplo de esta renovación literaria ajena al canon occidental. Siguiendo a

Ángel Rama, toma en cuenta en sus análisis la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión, y a partir de ello resuelve si las obras son buenas representantes del género transculturado.

Por lo que hace al teatro, Alejandro Ortiz Bullé Goyri, en "*El gesticulador* en tiempos de incertidumbre", analiza el contexto de recepción de la obra, sobre todo el revuelo político que causó, aunque no fuera la primera intención de Rodolfo Usigli. Lo que molestó –además del teatro de las gesticulaciones mediante el cual retrataba a la clase política– es que durante el alemanismo aún estaban en el poder viejos generales revolucionarios, los cuales se sintieron tocados con la figura del general Navarro, personaje antagonista. En su momento, casi toda la reacción de la crítica fue adversa, dispuesta a convalidar los intereses del régimen. Incluso el director del INBA, Salvador Novo, propinó un puñetazo a Usigli y el altercado se hizo célebre. Gracias a la obra, el término "gesticulador" y palabras afines se volvieron comunes para referirse a la actividad de los políticos. No obstante, Alí Chumacero observó en esta obra algo más que la contienda por el poder: vio el drama y auguró que permanecería en las letras nacionales. Por todo esto –dice Bullé Goyri– es la obra teatral canónica del siglo XX, porque expone un conflicto existencial: la auto-negación y pérdida de identidad, además de que constituye un espejo del mexicano y de su realidad social. Por si fuera poco, da origen a un teatro –afirma Guillermo Schmidhuber– temática, estilística y estructuralmente nacional. Y aunque hoy ya casi no se represente, *El gesticulador* resulta una obra muy estudiada por la academia y constituye una fuente para el conocimiento de la historia.

La sección *Variaciones* incluye dos ensayos. El primero, de Adolfo Colombres, "Hacia una revolución epistemológica", plantea que la recolonización de América Latina pasa por la colonialidad del saber, a la que se encuentran subordinadas las ciencias sociales con su falsa neutralidad y supeditación a las lenguas europeas dominantes. Estas ciencias niegan otras formas de conocimiento ajenas al proceso civilizatorio único y eurocentrado. Contra esta imposición, el mito y la poesía representan saberes otros que apelan al poder de la metáfora y del lenguaje simbólico. Colombres aboga por la propuesta de Boaventura de Sousa Santos de una *epistemología del sur,* que consiste en una diálogo horizontal entre distintos saberes, donde el conocimiento llamado científico sea sólo uno más. Debemos pensar desde adentro y desde abajo. El *Sur* no debe ser considerado primordialmente un concepto geográfico, sino una metáfora anticapitalista, antiimperialista y anticolonialista. En este *Sur* subsiste un norte global que suele imponerse como colonialismo interno. Pero esta episteme alternativa busca, sobre todo, el Buen Vivir, defiende la interculturalidad y los saberes colectivos y milenarios.

En esta misma línea de recusamiento, Fernando Martínez Ramírez escribe "Ecumenismo y des-colonización". Caracteriza primero los conceptos griegos de *cosmos* y *ecumene*. El primero se refiere a una totalidad natural cuyo confín es la bóveda celeste; el segundo, a una totalidad geográfica y humana, donde cada cultura se siente el ombligo del mundo. A partir de esto, expone la manera en que los estudios poscoloniales y subalternos plantean como opción política la crítica a la modernidad y a su discurso eurocentrista con sus grandes relatos, mediante los cuales proclaman una sola historia, una sola episteme. De esta manera, Europa y Estados Unidos construyen sus propios intereses de dominación y afianzan el pensamiento único y su ideología. Siguiendo a Walter Mignolo, Martínez Ramírez asume que es necesaria una des-colonización epistémica, una defensa contracultural, contraideológica. Sin embargo –sostiene con Nelly Richard–, este posicionamiento, que también se da en los estudios culturales, sólo tiene como ámbito de influencia la academia. Es un simulacro posmoderno, un voluntarismo político que no toca las micro-realidades sociales. ¿Cómo escapar a este colonialismo interno que también alcanza al intelectual rebelde y a la academia? Lo que Martínez Ramírez argumenta es que todos estos alegatos restauran el viejo ecumenismo y su lógica de poder: cada cultura busca su propia centralidad. Con Gayatri Spivak, considera que los centros deben estar en constante movimiento, que no debe existir un solo núcleo de saber, pues existen muchas formas de comunicarse, de estar en el mundo. La subalternidad representa una estrategia, una opción política mediante la cual se busca hacer visible lo que antes era ignorado: la revuelta, la fuga, el carnaval, el rumor, la negociación y otras formas de diálogo como formas originales de estar en el mundo. Se trata, en fin, de alcanzar un ecumenismo sin barbarie.

Alternativas de la forma libre en la poesía mexicana de la década de 1960

GABRIEL RAMOS | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

La forma de la poesía en la década de 1960 en México es libre, abierta, orgánica, espontánea, profusa. El versículo admite la exploración de la imagen; los versos rotos y encabalgados, en cambio, permiten enlazar secuencias breves y depuradas. Se asocia continuamente la enunciación lírica a la respiración, con que se vuelve la vista a la lectura pública y al poema en el presente. Expresa este discurso preocupaciones de integración social y política, exploración religiosa, discurso amoroso. La asociación con el jazz implica la improvisación y la definición irregular del enunciado. Tiene esta poesía mexicana clara influencia de la generación *beat* y, con ellos, de la escuela de William Carlos Williams y la composición por campo. También se perciben ciertas afinidades con el surrealismo.

Palabras clave: poesía mexicana de los años sesenta, verso libre, forma abierta, versículo, poesía y jazz.

Abstract:

Poetic form in 1960's Mexico is free, open, organic, spontaneous, and profuse. Verset allows image exploration according to breath and respiration; on the other hand, broken verses bound by enjambment create brief refined strings of words. Lyric expression is regularly associated to respiration, so that it brings attention to public performance and the present of poetry. The open free lyric discourse carries social and political concerns, religious and sexual exploration. It is commonly linked with jazz music, therefore improvisation and expanded sentences are implied. The poetry of the Beat Generation represents a sheer influence, along with William Carlos Williams and Olson's composition by field. Surrealism also holds certain affinities with the poetry of Mexico in the sixties.

Key words: 1960's Mexican poetry, free verse, open form, verset, poetry and jazz.

Para citar este artículo: Ramos, Gabriel, "Alternativas de la forma libre en la poesía mexicana de la década de 1960", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 13-35.

como si el aire tuviera la forma de nuestro sueño
J. C. Becerra

En la década de 1960, en el panorama de la poesía mexicana, se verifica una evolución sustancial en la manera como se entiende el poema, como se lo crea y experimenta. Desde luego, cualquier día elegido al azar admite distinguir el tránsito y continuidad de estilos; con todo, los cambios de esta década se han catalogado como un hito de rompimiento con corrientes anteriores, el cual a su vez heredaba la ruptura de la vanguardia.[1] Esta idea plantea un estudio de los fenómenos concretos que la justifican, más allá de los aspectos conocidos –nueva vanguardia, crítica del signo, formas no convencionales–, que no deberían ser la sola explicación para cada poemario. Otros fenómenos se encuentran entre las distintas motivaciones discursivas; y, entre ellos, algunos de carácter formal resultan especialmente reveladores, como la construcción del enunciado lírico según una forma abierta, que redefine ritmo e imágenes.

Se puede contar entre los modelos de la época[2] las expresiones de tradición culta o vanguardista (ya asimilada);[3] las que extreman la crítica meta-

[1] Véase Octavio Paz, "La tradición de la ruptura", *OC* 1, pp. 331-345 (dejo abreviados los títulos de sus *Obras completas*; véase la bibliografía). También el prólogo de Paz a *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, selección y notas de Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, México, Siglo XXI, 2007.

[2] Véase Armando González Torres, "Neorromanticismo: los climas de la poesía mexicana hacia las décadas de 1950 y 1960", en Rogelio Guedea (coord.), *Historia crítica de la poesía mexicana*, t. II, México, FCE/CONACULTA, pp. 17-36. Este texto presenta cinco vertientes a partir de las cuales se puede conocer esta poesía: *1)* continuadores de la tradición, *2)* herederos de la vanguardia, *3)* tradición coloquial, *4)* poesía comprometida, *5)* poesía como una forma de vida y rebelión de las costumbres. Mientras que el título del texto es más bien impreciso, esta lista puede ser un punto de referencia para aproximarse a los distintos discursos líricos. Hay más alternativas, como se ve a continuación.

[3] Chumacero: "en tu solar olvida el corazón / su falso testimonio, la serpiente / de luz y aciago fallecer, relámpago vencido / en la límpida zona de laúdes /que a mi maldad despliega tu ternura", del "Responso del peregrino", en *Poesía en movimiento*, p. 218.

poética, que desde la poesía pura se adentra y pierde en el silencio, el vacío y la ausencia del yo;[4] las que tientan en el coloquialismo una comunicación más directa y alguna constancia, o afán, de la sustancia del presente;[5] y las que declaran el apremio político y social.[6] Estas posibilidades son, asimismo, complementarias y se integran con matices o acentos variados; no hace falta simplificar la época en una oposición simple, ni todas las combinaciones en un solo contraste.[7] De hecho, puede esperarse encontrar varias de estas maneras en muchos de los poetas de la época. Becerra, por ejemplo, extiende la crítica de Cuesta a la palabra, mas con estrategia diversa;[8] el surrealista Paz –y el de los himnos– cede el paso a la idea que se disuelve ante la naturaleza y el tiempo de *Ladera este*; Montes de Oca, Aridjis y Mondragón mantienen cierto pulso surrealista; Oliva, como Paz, en la década siguiente, exploran la memoria y la experiencia; Pacheco va de la meditación y la elegía a la irónica inscripción, que con llana claridad acendra su juicio sobre el tiempo y el discurso. Conviene no olvidar que, de una u otra manera, la poesía en plenitud siempre es un modelo del pensamiento sobre el yo, sobre nuestra relación con el tiempo y lo divino[9] y sobre las palabras con que nos aventuramos en una u otra dirección.

Las tentativas de expresión lírica siguen inscritas en las preocupaciones y formas de la modernidad de la literatura hispanoamericana y mundial, que reconsideran el yo y la figura del poeta, y que atestiguan que se desvanece o transfigura *(la máscara, la*

[4] "Por mi parte me fascina la búsqueda del objeto de una dimensión que no arroja sombra alguna", en O. Paz, "Recapitulaciones", *OC* 1, p. 294.

[5] Sabines: "Ven a mi sed. Ahora", de "Mi corazón emprende…"; "Y el café ya no sirve, ni el cigarro, / ni hablar de soledad, de insomnio, de locura", de "Nada. Que no puede decir nada…", de *Horal*, en *Poesía, nuevo recuento de poemas*, México, SEP/Joaquín Mortiz, 1986, pp. 24-25.

[6] Juan Bañuelos: "y nosotros, resueltos ya en ruinas, de esta carroña deliciosa / sabremos ser tierra, sabremos ser fuego –sabré ser pájaro y su vuelo– / y consentiremos en nuestro propio corazón al hombre", de "Esta noche y sus viejos nómadas de blanco", en *La espiga amotinada*, México, FCE, 1960, p. 46.

[7] La fórmula de José Joaquín Blanco (*Crónica de la poesía mexicana*, Culiacán, UAS, 1978, p. 222) fue discutida y refutada por Anthony Stanton, "Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 501, 1991, pp. 101-112. Llama la atención que la premisa de las oposiciones no deja de reiterarse. González Torres (*op. cit*., p. 27) observa y matiza: "Frente a lo que se considera una poesía abstracta y carente de vida se erige una llena de filtraciones de la calle, la vida cotidiana y el ruido político"; contra el "agotamiento de la metáfora" se esgrime la experiencia (p. 28). Es más probable que la tradición y la innovación evidencian su problemática durante cada transición de estilos. Sobre esto, véase Alberto Blanco, "La polaridad", en *La poesía y el presente*, México, AUIEO, 2015, pp. 26-42. Y vuélvase asimismo a Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

[8] "marinería de labios oscuros", dice en "Adiestramientos", J. C. Becerra, *El otoño recorre las islas*, México, SEP / ERA, 1985, p. 73.

[9] Resuelve Guillermo Sucre que el arte contemporáneo sugiere una sucesión de presentes sin contradicción y el tiempo del poema, que no coincide con el de la historia. "En ambos casos se trata del regreso a un tiempo mítico […] Tiempo mítico y tiempo poético son, pues, una y la misma cosa. Este tiempo mítico-poético, cuyo único absoluto es la relatividad del presente, quiere también regir la vida misma. […] Un destino que cambiaría la vida, la historia." En *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, 2001, pp. 335-336.

transparencia); que indagan en la materia del lenguaje poético a la vez que poetizan la idea de una conciencia crítica; que se anima en insaciable búsqueda del presente que se confirma en el cuerpo, muchas veces en un discurso torrencial o en la epifanía en que las palabras son destellos imprevistos.[10] La lectura, recuperación y oposición no cesan. A la influencia de Neruda, Vallejo y Huidobro se suma la de los Contemporáneos y de Octavio Paz; al ascendiente habitual de la poesía francesa se suma el surrealismo hispanoamericano;[11] al modernismo angloparlante se agrega la poesía de los *beats*. Entre todo lo anterior, se define en la década de 1960 la alternativa de una forma más apegada a describir (a buscar ser) una experiencia más inmediata y presente. Sin duda este aspecto se podrá verificar a detalle en muchos poemarios de la época, pero se define mejor en una manera de reformular el ritmo, el principio del enunciado lírico y con ello una extensión del texto no definida por el objetivo convencional del poema (elegía, celebración, meditación). Señalaré más adelante, en poemas de la década de 1960 o algo posteriores, estos fenómenos.

En resumen, en la poesía hispanoamericana, esta etapa corresponde a la de una crítica de la convención poética, social y política, afín a la vanguardia (no retorno paradójico), como a una liberación constante de la forma en favor de una liberación del yo y de la sociedad, y no tanto a una fórmula precisa ni a una consigna política estipulada. Mantiene esta *postvanguardia* la búsqueda expresiva problemática pasada la guerra y ahora bajo la turbación de la Guerra Fría.[12] En particular, más que a una réplica de la vanguardia, asistimos a una nueva lírica: poesía de rebelión y del presente.[13] Su concepción del poema se estima libre y natural, de

[10] El modelo, desde luego, es el de Guillermo Sucre, *op. cit*. La noción de *tradición de la ruptura*, de Paz, condujo a sugerir variaciones de lectura en *Poesía en movimiento*, libro que irónicamente tuvo éxito y permanencia. Entre ambos autores, con todo, se puede reflexionar sobre las preocupaciones expresivas (o de composición) y sobre las alternativas u objetivos de lectura (que también se asumía composición).

[11] Los cuatro nombres clave, y cada uno un foco de irradiación, son: César Moro, Braulio Arenas, Enrique Molina y Octavio Paz.

[12] "Se hunde la espuela / en los ijares vacilantes del cohete", dice Montes de Oca en 1953, en "Ruina de la infame Babilonia", *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)*, México, FCE, 2000.

[13] Detalla Octavio Paz en las líneas finales de "El ocaso de la vanguardia" (*OC* 1, pp. 461-462): "El comienzo: acción clandestina, casi invisible y que muy pocos tomaron en cuenta. En cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje. […] Se sentían atraídos por el surrealismo, movimiento ya en repliegue y al que llegaban tarde. Veían en los poetas angloamericanos posteriores al *modernism* –Lowell, Olson, Bishop, Ginsberg– a sus verdaderos contemporáneos, incluso si (o porque) esos poetas venían de la *otra* vertiente, la opuesta, la de la tradición moderna. […] Un ateísmo religioso, una religiosidad rebelde. Búsqueda de una erótica más que de una poética. […] La poesía de la postvanguardia (no sé si haya que resignarse a este nombre no muy exacto que empiezan a darnos algunos críticos) nació como una rebelión silenciosa de hombres aislados." A la vez, se verifica la frase de Guillermo Sucre (*op. cit*., p. 334) sobre la poesía de su siglo: "no buscaba esa intemporalidad, sino, simplemente, vivir en el presente, en el instante".

manera que el aire y el aliento se vuelven imagen de la libertad y de la expresión lírica, como lo es de la musical. En 1963, *El Corno Emplumado* presenta dos notas gemelas, especie de manifiestos de estos valores, en español e inglés:

> Vivimos una nueva era, la Era del Hombre. Es nueva porque así lo han determinado los procesos cósmicos, pero lo es también porque un hombre nuevo ha aparecido –y está apareciendo– en nosotros. Y los poetas, que son la voz de la tribu, cantan a este hombre nuevo; o mejor: desde este hombre nuevo.
>
> Cantan con ritmo de salmo y palabras de aire, sencillos como el viento, confiados como el agua que sigue su curso. Cantan en todos los tonos, llenos de todos los colores y todas las esperanzas. A veces gritan como niños y sus gritos nos hieren los oídos del viejo hombre, pero todos cantan en el solo acto de testimoniar lo nuevo.
>
> El corno emplumado es un instrumento para transmitir la nueva palabra, que es decir, el nuevo espíritu. EL CORNO EMPLUMADO tiene su parte –pequeña y humilde– en este milagro. EL CORNO EMPLUMADO saluda al hombre de aire.
>
> A poetry new because it is of a new age, made by a new man. A man finding his voice in the new era.
>
> A form emerges. A form with no name. Although his own vision may put him anywhere, today's poet is recognizable from Nicaragua to Kyoto. He no longer dresses himself in classicism. […] He is concerned with a new form, line, space, breath, time – he touches the simple objects in his line of vision – what has a new day done to the tips of his fingers?
>
> […]
>
> The new space. A new language to fill it, pursue it, light it, explore it and feel its infinity. THE PLUMED HORN feels itself an instrument in the diffusion of this word, this new language. It plays a glad and humble part.[14]

En la poesía mexicana, algunos representantes claves de estos fenómenos son Marco Antonio Montes de Oca, José Carlos Becerra, Homero Aridjis, Oscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, Isabel Fraire, Sergio Mondragón. Él describe de manera vivaz el comienzo de esa generación:

> Pero había otro pequeño grupo, o algunas personas que estábamos afuera de ese grupo más estudioso [los escritores en torno a la *Revista de la Universidad*, *Estaciones*, *Revista Mexicana de Literatura*]. A nosotros nos interesaba más el libro de la calle, del parque, de pueblear, de salir al monte, un poco más a la naturaleza, de desvelarse un poco en las noches, leyendo poemas en los parques, a la luz de la luna o a lo mejor de memoria. […] Había entonces dos actitudes. Era un poco la actitud de la academia o del estudio o del escritorio o de la biblioteca. Y el otro, que era un poco el del poeta de la calle. Yo creo que yo me ubico un poco más en éste último. […]
>
> Montes de Oca protagoniza una ruptura con ese tono medio, con ese verso completamente contenido en las formas tradicionales. Pienso que estos personajes literarios o poéticos continúan. En esa atmósfera es que se ubica la poesía que se escribe en los años sesenta Montes de Oca, Aridjis, Zaid, los poetas de *La espiga*

[14] *El Corno Emplumado*, núm. 6, abril de 1963, pp. 5 y 6.

amotinada, Isabel Fraire. Todos ellos pertenecen a esa familia espiritual que rompen, continuando, porque heredan; continúan pero transforman en formas nuevas. Es decir: sobre todo priva el verso libre, la puntuación libre, la estrofa libre; y se construye una poesía [cuya] forma continúa hasta nuestros días.[15]

Surrealismo y *beats*: afluentes de la forma orgánica libre

El resultado de esa libertad en la forma fue el verso libre. El verso ya no se ordena siquiera en conteo impar y ritmo yámbico; ahora, otros principios *abren* la extensión del verso, la estrofa, el poema, la imagen. La forma se confirma en un discurso libre, motivado por un ritmo vital común al individuo, a la naturaleza y a la historia. El poema es el registro de la búsqueda de las imágenes, no su conclusión o condensación; sin una ordenación restrictiva, aparece a veces prolijo. El resultado son poemas con frecuencia extensos y sin final previsible. Esto arroja varias cuestiones: la de la naturaleza de este discurso libre y profuso, la de su extensión y consigna rítmica, y la de sus afluentes.

A *beats* y surrealistas se debe una búsqueda de una forma liberada del poema, que se asociaba al autoconocimiento del individuo y a sus capacidades y acciones sociales. Los antecesores distintivos fueron, para ambos, el romanticismo; después Whitman para los primeros[16] y Rimbaud para los segundos. Uno de los resultados más definidos es el poema extenso como se lo practica en la modernidad. A partir del simbolismo las posibilidades del poema desarrollado se transforman: la continuidad del relato o de la deposición se disgrega en la atomización de temas y emociones: "Un poema simbolista es un archipiélago de fragmentos", dice Paz.[17] Por otra parte, la expresión de Whitman acude a la conciencia del poeta mismo en el instante presente, definido e inscrito en el acto de emisión lírica. Su extensión aparece irregular, palpitante, oral: "El *Canto a mí mismo* no es un relato sino una *expansión* poética".[18] La voz del poeta se extiende a la par del ritmo de su vida, del tiempo y de la naturaleza: "My respiration and inspiration, the beating of my heart, the passing of blood and air through my lungs, […] / The sound of the belch'd words of my voice loos'd to the eddies of the wind" (2, vv. 8 y 12).

La noción de *forma orgánica* ayuda a entender estas posturas sobre la creación poética. De acuerdo con aquélla, el poema se forma según los materiales de que está compuesto; y debe sus peculiaridades a la manera como va revelando esa materia. Se define claramente en la reflexión de Cole-

[15] Sergio Mondragón, entrevista con Miguel Ángel Flores, Archivo e Imagen de Voz de la Poesía Mexicana del Siglo XX, México, UAM-A, 2012, mins. 21, 23 y 33. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=DKCVADdhKoI

[16] Puede leerse, por ejemplo, Allen Ginsberg, "Un supermercado en California" (trad. de Randall y Mondragón), *El Corno Emplumado*, núm. 2, pp. 53-54. Allí se presenta la improbable figura de Whitman (y de Lorca) en un supermercado.

[17] Octavio Paz, "Contar y cantar (Sobre el poema extenso)", *OC* 2, p. 86. pp. 75-88.

[18] *Ibid.*, p. 87.

ridge, quien, opuesto a una *forma mecánica*, dice:

> The organic form on the other hand is innate, it shapes as it develops itself from within, and the fullness of its development is one and the same with the perfection of its outward Form. Such is the Life, such is the form. Nature, the prime genial artist, inexhaustible in diverse powers, is equally inexhaustible in forms.

La forma del poema de Whitman es la revelación del poeta; corre pareja con la articulación continua del texto.[19] En la reflexión de los poetas del Black Mountain College, especialmente de Charles Olson, evoluciona esta idea. De nuestra parte, en Neruda se ofrece una visión honda e integradora del poeta y la naturaleza, atávica y profética, cuyo enunciado es a las veces espontáneo y abundante; de ritmo liberado de convenciones, registros y métricas: "*Yo destruyo la rosa que silba y la ansiedad raptora […] aguardo el tiempo uniforme, sin medida […] He oído relinchar su rojo caballo / desnudo, sin herraduras y radiante*"; y sugerido por los elementos: "percibir, / entonces, como aleteo inmenso, encima, […] / acciones negras descubiertas de repente / como hielos, desorden vasto, / oceánico, para mí que entro cantando /como con una espada entre indefensos".[20]

El surrealismo, se conoce, deja libre y sin control ni sanción el ejercicio asociativo del discurso. Éste elabora una secuencia de imágenes que se van motivando como reacción en cadena; es metafórico, ofrece apariencias a veces contradictorias, siempre polisémico y su objetivo es su misma capacidad de disgregación.[21] Y, a la vez, la libertad de las palabras es un primer acto de libertad política. Los años de su verdadera experiencia en Hispanoamérica corrieron entre 1938 y 1954.[22] En Octavio Paz se puede confirmar la búsqueda del poema y de la libertad, así como la de la imagen sorpresiva e inminente, bien que en la forma de cierta meditación sobre la imagen. En Enrique Molina, en cambio, asistimos a un flujo desbocado de imágenes y versos en *Costumbres errantes o la redondez de la tierra.* Ambos dejan su influencia en los años sesenta.

[19] Para la reflexión sobre este aspecto y su influjo en la poesía norteamericana, particularmente en la meditación de Emerson y Thoreau, y, en los sesentas, de Levertov y Duncan, véase Edward Hirsch, *A Poet's Glossary*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2014, *s. v. Organic form*, pp. 430-431. De allí proviene la cita de Coleridge.

[20] *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 95 y 87-88.

[21] "The composition of a poem is like an upside down pyramid, beginning with a word or metaphor, leading to an image and through conscious or unconscious associations to a series of images. Some of these poems consist of simple series, one image provoking the next one." Anna Balakian, *Surrealism: The Road to the Absolute*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 157.

[22] Sobre este tema, pueden verse dos trabajos recientes: Melanie Nicholson, *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013; y Gabriel Ramos, *La experiencia surrealista en la poesía hispanoamericana. Asimilación, reinvención y alcances*, tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2010. Allí se plantean las fechas propuestas arriba.

Los *beats* recuperaron el poema whitmaniano como exploración y desenvolvimiento del yo, con su aliento y propagación, e inclusive la discusión sobre el concepto de la forma orgánica (Levertov, Duncan). Su tentativa era liberarse de un orden social establecido, perverso o en todo caso disfuncional, y cumplir un ideal romántico, enlazar *el cielo y el infierno*, al uncir por su parte una materia abyecta, transgresora, personal o social, con una exaltada aspiración espiritual.[23] También se evidencia una deuda relativa: el decir surrealista de imágenes desbocadas,[24] la cual sin embargo queda rápidamente matizada frente a la *prosodia espontánea* de Kerouac.[25] Los *beats* acentúan dos aspectos: la liberación del yo y del discurso y, sobre todo, el hecho de que esa liberación sucede como un fenómeno orgánico, respiratorio, que resuelve rítmicamente la tensión del individuo frente a la sociedad. El resultado de ese conocimiento es una especie de beatitud.

La estrategia del discurso *beat* consiste en entender la relación del tiempo, la respiración, las imágenes y la voz, los cuales encuentran inspiración y analogía en el trabajo del jazz. Propone Kerouac:

> PROCEDURE Time being of the essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, *blowing* (as per jazz musician) on subject of image.

Y elabora en *Mexico City Blues*, 241st Chorus, en torno a la figura de Charlie Parker: "Gleefully he Whistled the / perfect / horn […] Charlie Parker, pray for me— / Pray for me and everybody / In the Nirvanas of your brain".[26] La relación de la poesía con el jazz atañe al aliento, al ritmo y, notoriamente, a la improvisación.[27] El solo es una búsqueda que es al mismo tiempo la materia de la obra de arte; es diversa e irregular y nunca será definitiva.

[23] Véase Maria Damon, "Beat poetry", en Roland Greene (ed.) *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 130-131.

[24] Sobre la influencia del Romanticismo en los *beats* y en su época, véase Edward Larrisy, "Modernism and Postmodernity", en Nicholas Roe (ed.), *Romanticism: An Oxford Guide*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 665-674, esp. 672.

[25] Jean-Jacques Lebel explica la relación de ambos recursos: "Comprendre la relation entre l'esprit surréaliste, au sens très large du mot, la technique d'écriture surréaliste, et certaines techniques d'écriture *beat* est essentiel. Ginsberg n'aimait pas qu'on évoque cela. […] Quand Ginsberg affirme que le Kerouac de *Sur la route* pratique la *spontaneous bop prosody*, cela veut dire en réalité qu'il pratique l'écriture automatique, non pas à la Breton bien sûr, mais à la Kerouac : un flux d'écriture par lequel l'inconsciente donne libre cours à ses images, ses fantasmes, ses délires poétiques ; une écriture sans Surmoi qui ne corrige, n'encadre, ne censure". Conversación entre Jean-Jacques Lebel y Olivier Penot-Lacassagne, "Grandeurs et misères de la Beat Generation", en O. Penot-Lacassagne (ed.), *Beat Generation. L'inservitude volontaire*, París, CNRS Éditions, 2018, p. 46.

[26] Véase Ann Charters (ed.), *The Portable Beat Reader*, Nueva York, Penguin, 1992, pp. 57 y 55.

[27] La relación de la poesía y el jazz se articula desde Hart Crane y Langston Hughes. Las lecturas simultáneas ya sucedían en la década de 1950. Sobre las relaciones entre ambas artes, véase Preston Whaley, Jr., *Blows Like a Horn: Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U.S. Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

Otra opción para entender o emprender el verso libre puede aproximarse a la *forma abierta* o *verso proyectivo* de Charles Olson, poeta del Black Mountain College. Esta idea, elaborada a partir de ideas de William Carlos Williams, atiende a una composición por campo (no verso estricto) definida por *las leyes y posibilidades del aliento*. Requiere una postura ante la realidad y un punto de vista renovados que afectan directamente a la forma y a los conceptos de una poética, y conducen a nuevos discursos.[28]

Estas voces y preocupaciones estaban en el ambiente para los poetas mexicanos de los sesenta. Hay algunos fenómenos reveladores sobre las confluencias artísticas y personales. En febrero de 1960,[29] en la Galerie 55 de París, se convocó a una *soirée* denominada: "Poésie et Jazz simultanés". Participan, entre otros, Gregory Corso y Jean-Jacques Lebel con Max Harstein al contrabajo; y estaban entre el público William Burroughs, André Pieyre de Mandiargues y Octavio Paz.[30] Poco antes, en 1959, se encuentran en México Homero Aridjis y Philip Lamantia, surrealista y *beat*[31] que había publicado desde 1943 en *VVV*, la revista neoyorquina de André Breton. Más adelante Aridjis invita a Sergio Mondragón a la tertulia de Lamantia en la Zona Rosa, donde surgió la idea de crear la revista *El Corno Emplumado*, en la que concurrieran las voces y tradiciones sajona e hispánica. Margaret Randall recuerda allí a Juan Bañuelos, Howard Frankl, Juan

[28] Véase Charles Olson, "Projective Verse" (1950) en el sitio web Poetry Foundation, Chicago, disponible en https://www.poetryfoundation.org/articles/69406/projective-verse Dice al inicio: "I want to do two things: first, try to show what projective or open verse is, what it involves, in its act of composition, how, in distinction from the non-projective, it is accomplished; and II, suggest a few ideas about what stance toward reality brings such verse into being, what the stance does, both to the poet and to his reader. (The stance involves, for example, a change beyond, and larger than, the technical, and may, the way things look, lead to a new poetics and to new concepts from which some sort of drama, say, or of epic, perhaps, may emerge.) […] the poem itself must, at all points, be a high-energy construct and, at all points, an energy-discharge."

[29] En enero de 1960, en Concepción, Chile, ya habían coincidido, en un evento organizado por Gonzalo Rojas, Ginsberg y Ferlinghetti con García Terrés. Dentro de lo ocasional, lo poco que no fue inconsecuente resultó impropio y luego arisco. Jaime García Terrés, *Obras*, vol. II: *El teatro de los acontecimientos*, México, FCE, 1997, pp. 622-623.

[30] Véase la entrevista citada a Jean-Jacques Lebel, p. 42. En Paz no parece haber registro de este evento, aunque existe la nota, firmada *París, 1960*, dedicada a Mandiargues: "La metamorfosis de la piedra" (*OC* 2, pp. 256-259). Si bien se ocupa allí de otros temas, hay dos que concuerdan con el ambiente que he descrito: *el ritmo y la iluminación*. Paz vivía "en un pequeño edificio de la rue de Douanier, una calle apartada en un barrio apartado de París" (*OC* 6, p. 261). Entre las notas que Guillermo Sheridan recupera sobre esa etapa, ciertas palabras de una crónica de José Durand señalan su peculiar preocupación sobre el encuentro de la poesía y la música: "lo hallamos junto a grabaciones de música electrónica y concreta (Varèse y compañía). Pasada ésta a una cinta magnetofónica, OP intenta pacientemente montar sobre esa música las palabras de un poema. Quería lograr así la reconciliación de música y poesía […] él sentado en el suelo, trabaja con una grabadora, cintas, tijeras, pegamento". *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México, Era, 2004, p. 470. Pocos años después, en 1967, Paz participa en el Festival de Poesía de Londres, con Pacheco, Aridjis, Tomlinson. Entre otros insignes poetas, están además Ginsberg y Olson (*loc. cit*., p. 484).

[31] Homero Aridjis, "Philip Lamantia: el poeta beatífico", *Revista de la Universidad*, núm. 90 (agosto de 2011), pp. 71-75.

Martínez, Raquel Jodorowsky, Harvey Wollin y Ernesto Cardenal.[32]

En 1961 Cardenal escribe en la *Revista de la Universidad:*

> la actitud vital de los beatniks […] es una rebelión social contra las monstruosidades de la vida moderna norteamericana (y de la vida moderna de todas partes), contra la idolatría del dinero y el culto del confort, contra la superhigiene, los supermercados, las superproducciones de Hollywood.[33]

En una nota aledaña de Gary Snyder se destacan tres factores de esta generación: *1) Búsqueda de visiones de iluminación*, con narcóticos, con disciplinas de la meditación, como el yoga; *2) amor, respeto por la vida, desprendimiento, Whitman, pacifismo, anarquismo, etcétera*; *3) disciplina, estética y tradición*, esto es, sabiduría.[34] En ese verano,[35] Cardenal traduce poemas de Ferlinghetti, Ginsberg, O'Hara, el Hermano Antonio, Lamantia, Ashbery y, de Levertov, "Merritt Parkway":

> Bajo un cielo pálido donde
> mientras se encendían las luces una estrella
> perforaba la niebla y ahora
> mantiene con regularidad
> una constante
> sobre nuestros seis carriles
> un continuo de ensueño… [vv. 4-10]

Entre los abundantes poemas que aparecen en *El Corno Emplumado*, de acuerdo con Davison, los temas recurrentes son la dedicación a la verdad en la vida y en el arte, el problema de la comunicación, el materialismo y la enajenación en el mundo moderno, los tabús y el sexo, y la protesta social. Se dejaba (de nueva cuenta) el verso tradicional atrás, se rompía el límite de la página, se jugaba con la tipografía.[36] Ahora bien, esas preocupaciones pueden asimismo sostenerse en una tensión y flujo explícitos, que son vía y tema de los textos poéticos. La asociación con el jazz, sin ser in-

[32] Además del texto de Aridjis y de la entrevista a Mondragón, ya citados, puede verse *Alforja*, núm. 36 (primavera de 2006), dedicado a *El Corno Emplumado*, con colaboraciones de Margaret Randall, "Así nació *El Corno Emplumado*", y Sergio Mondragón, "*El Corno Emplumado*. Una revista mexicana de poesía con una vocación latinoamericana". Disponibles en http://www.alforjapoesia.com/monografico/mon36.htm Sobre esta revista puede verse además el estudio de Alan R. Davison, *El Corno Emplumado / The Plumed Horn: A Voice of the Sixties*, tesis doctoral, Salt Lake City, The University of Utah, 1993. También, el documental: "El Corno Emplumado – una historia de los sesenta", realizadoras: Nicolenka Beltrán Fierro y Anne Mette Nielsen, México / Dinamarca, Ángulos Producciones / Fonca, 2005, 54', disponible en https://www.youtube.com/watch?v=wc37Nal2EOI

[33] Era la *Revista de la Universidad* dirigida por García Terrés y con Pacheco y Melo en la redacción. Ernesto Cardenal, "Misticismo beatnik", *Revista de la Universidad*, vol. 15, núm. 8, abril de 1961, pp. 12-13. Además, traduce textos de Lawrence Ferlinghetti y de Gary Snyder.

[34] Gary Snyder, "Nota sobre las tendencias religiosas", *Revista de la Universidad*, vol. 15, núm. 8, abril de 1961, p. 14.

[35] "Poesía 'Beat'", traducción de Ernesto Cardenal, *Revista de la Universidad*, vol. 15, núm. 11, julio de 1961, pp. 6-10.

[36] Davison, *op. cit*., p. 63. La colección completa de *El Corno Emplumado* se puede se puede consultar en http://opendoor.northwestern.edu/archive/collections/show/5

dispensable, aparece con frecuencia.[37] Quizás, más que el ejercicio de una poesía que se acompañase de jazz (como *A Coney Island of the Mind* de Ferlinghetti), estos poemas confirman una manera de mirar su propia forma y composición en la actitud de esta música: el ritmo es la respiración frente a las tensiones y distensiones que una sola frase admite. *Corno emplumado* como imagen reúne sendos valores culturales de los Estados Unidos y Mesoamérica: la trompeta y las plumas del quetzal; pero es también, en breve, emblema del poema: aire y revuelo mítico de la voz.

Experiencias de la forma en libertad

En *El Corno Emplumado* 1,[38] aparece el texto "Occidental saxo" de Jaime Augusto Shelley:

> Edgar Blackie, contrabajo negro
> Arriba
> sube los peldaños
> de una escalera interminable en busca de trabajo
> […]
> Edgar baja sube infinitos peldaños
> escaleras desanda pasillos y ascensores
> tropezando siempre con su risa a cinco dedos
> […]
> Mr. Blackie músico y viajante
> tañedor del siglo XX.

El poema reúne la imagen de la búsqueda fatigosa de trabajo a la vez que la escalera sugiere una escala musical *interminable*.[39] Hay otro poema suyo con el mismo título en 1965. De nuevo, la ejecución musical se asimila a pasillos y escalas, a la vez que se alude a una desazón que se equilibra en el instrumento y que concluye en una experiencia a la vez desprovista y desprogramada:

[37] Mondragón (*loc. cit.*) relata detalladamente la escena del jazz a la que los poetas asistían: se escuchaba, se buscaban discos, se asistía a los bares de las colonias Juárez y Cuauhtémoc. Los estadounidenses traen *la atmósfera beat* con música, pintura y poesía; "una variedad de maravillas que enriquecieron el oído mexicano y ampliaron nuestra apreciación del jazz y su empatía natural con la poesía leída en voz alta ante una audiencia". La relación del jazz con esta escena intelectual y la confusión ocasional con los existencialistas se describe en las líneas de José Agustín, citado en Alain Derbez, *El jazz en México. Notas para esta historia*, México, FCE, 2012. Junto a las traducciones de Cardenal en la *Revista de la Universidad* (*op. cit.*) se insertan fotografías y caricaturas del intelectual *beat:* despreocupado, desgarbado y festivo, con barbas de chivo y a la holandesa. En fin, en el número 3 de *El Corno Emplumado* (p. 142) aparece un letrero promocional de un "Beatnik's Cafe", en Av. Universidad 638, que ofrece "jazz y rumba" y que anima: "Descanse del mundo elegante y ridículo".

[38] Enero de 1962, p. 12.

[39] Shelley explica que la preocupación sobre la forma en poesía tenía para él sus raíces en el jazz. Cuenta que escuchaba a un contrabajista en *El Eco*, en México. Lo visitaba con frecuencia y conversaban; en esas noches buscaba las relaciones entre esa musicalidad y el poema. Jaime Augusto Shelley, entrevista con Miguel Ángel Flores, Archivo e Imagen de Voz de la Poesía Mexicana del Siglo XX, México, UAM-A, 2012, min. 16. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=HHXw8EqIiCQ

Entre pasillos atestados de sombras *canales de*
cuerpo azul y sombra
golpes uniformes desde el bajo junto al piano
canales de risa y el brillo dorado del saxo en los
aledaños
del sueño
[…]
cuando las voces alcanzan el silencio es
porque nada hay más que decirse
y el alcohol se balancea ahíto en la alta torre
de miedo
Saxo es el eje de espanto merodeante
Seguro de sí de su tiniebla emerge fogata del
soplo roído
de su corazón […]
Boca de espanto ábrete
silba enfurecida
reine de una vez el azoro y el azote
la tiniebla y el asco de ser vivos
nos conmueva más que la razonada realidad del
crimen […]
y el brillo dorado del saxo gutural y enfermo de
gemidos
descubriéndose imprórvido y sin partitura final[40]

El tiempo presente está implicado en una escena infausta. La percepción del poeta equilibra la conmoción aterradora con la voz, eje de espanto, a la manera de la *poesía negra* surrealista:[41] es la manera de saldar cuentas con la realidad y de liberar el interior. Los golpes, el piano, el saxo, el soplo roído, el silbar furioso, el gemido, son, todos, metáforas del ritmo y de la ejecución del poema. No deja de haber, por otra parte, algunas notas afines a la tradición lírica anterior; con el "Nocturno en que nada se oye" por alusión a la música, al sueño y a la muerte: "sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible", "porque el sueño y la muerte *nada tienen ya que decirse*"; y con "Piedra de sol", por contraste con "el olvidado asombro *de estar vivos*". Con ambas alusiones, se retoma la incursión en el sueño y en la noche. En fin, esta ansiedad creadora asociada a la música se observa también en Óscar Oliva: "Es como si yo escribiera con un oboe metido en la sangre".[42]

En *La espiga amotinada* (1960) se expresa la preocupación por el lugar del hombre y del poeta en una sociedad nueva, incluyente y revindicada.[43] La expresión poética es una consecuencia de esta conciencia que reinstala al hombre en el espacio comunitario: "Paso al sitio de la vigilia eterna,

[40] En *Poesía en movimiento*, pp. 79-80. Mis cursivas. El *azul y sombra* puede aludir a la expresión *black and blue*, por mancha amoratada (moretón, cardenal). Es expresión afín a la música: en 1968 se fundó el sello discográfico francés Black & Blue Records, dedicado al blues y al jazz; en 1976 aparece el álbum así titulado de los Rolling Stones.

[41] Recupero esta reflexión sobre del surrealismo chileno: "El hombre, con desesperación, planea su propia fuga y, de semejante tensión de sus sentidos, deliberada o inconscientemente, nace la llama arrebatadora del dictado profético, es decir, de la poesía. Donde se ve solamente el desborde de la naturaleza interior del hombre o donde se habla de desarraigados internacionales, yo amo a los que el tormento de un enigma obligó a preferir las encantaciones, la poesía o el sobrenatural terror como medios simples para conseguir arribar a los primeros atisbos de su verdadero ser". Braulio Arenas, "Mandrágora, poesía negra", *Mandrágora*, 1, diciembre de 1938, p. 2.

[42] Óscar Oliva, *Estado de sitio*, México, Joaquín Mortiz, 1972, p. 39.

[43] Sobre la noción del "poeta nuevo", véase Alí Hassán Rafael Franco Rodríguez, *Hay que heredar la tierra, hermanos. El poeta y el hombre nuevo en La espiga amotinada*, tesis, México, UAM-A-ELMSXX, 2018.

/ reflejo al viento en los espejos / dejo su sombra en las paredes, / y descubro que no soy / más que una voz desbocada salida de las montañas".[44] En los versículos del poema "Tiempo de la construcción", de Juan Bañuelos, se muestran las expectativas sobre la técnica frente a esa necesidad de incorporación del discurso del poeta. El tiempo de la Historia, aquí, se empareja con el ritmo del poeta:

> Tiempo,
>
> mi lengua arde y estoy cantando aquí, sobre la tierra, de pie en el tronco de amor que me preocupa
>
> […]
>
> ¡Ah pueblo mío! ¡Te reconozco! Te reconozco bajo la sombra de la ausencia.
>
> Levanto mi mano y digo a mi alma: "sal de tu cueva, loba". Y mi alma, soltera vagabunda preñada de mil hijos, sale a gritar, se pone en medio del pecho la palabra y roba pluma al viento.
>
> […]
>
> Entre el sabino y el oyamel ondulante se enreda la hoguera, y el tiempo se presiente como la súbita pulsación de una ola vasta y olorosa a tierra próxima.
>
> […] Y así es como mi alma queda escrita, tatuada y seca como el cuero de un enorme tambor que han de batir mañana.

El poema está distribuido en versículos regidos casi siempre por una frase inicial, por lo común alusiva al *tiempo*, exclamativa o interrogativa. Este versículo con cadencia parece cumplir un propósito forense, lo que se observa en su tema y vocativo, en la arenga, en las preguntas retóricas y en la composición adecuada, próxima a la prosa rítmica, de un poema suelto de ejercicio declamatorio (*solutum carmen*).

En la obra de José Carlos Becerra es muy notable también el empleo del versículo, que alcanza su más clara definición en *Relación de los hechos* (1967). Su poesía es una continua exploración en el misterio del poema (*bajamos la voz por un pozo vacío*[45]), de su ritmo y de la persona erosionada del poeta: máscaras, rostros desleídos, cabezas antiguas. De esa manera, la trayectoria de su poesía es una secuencia de alternativas de la forma. El título "Blues"[46] se explica ya por el sentido de pesar de esa palabra: "la ventana da a la tristeza", "es muy temprano en ese azul sin rostro"; ya por las claves rítmicas sobre la forma libre, la respiración y la fuerza natural: "Navegaba la mar por un rumbo desconocido para mis manos", "sólo queda una brisa sin destino", "labios sobrecogidos de olvido, / pulsaciones de un oleaje de mar ya retirándose, / ruido de nubes que el otoño piensa. / Hay lápices en forma de tiempo".[47]

En "Paisaje en desnudo",[48] la frase sangrada *desnudo de mujer* encabeza secuencias de tres a cinco versos, como en el poema de Bañuelos, con que se aproxima a un campo de composición del verso más

[44] Oliva, "Desde esta orilla", en Bañuelos, Oliva, Shelley, Zepeda, Labastida, *La espiga amotinada*, prólogo de Agustí Bartra, México, FCE, 1960, p. 67.

[45] "Ragtime", de Relación de los hechos, en *El otoño recorre las islas*, p. 133.

[46] *Anuario de la poesía mexicana 1961*, INBA.

[47] Becerra, *El otoño recorre las islas*, pp. 37-38.

[48] *Cuadernos del Viento*, enero-febrero de 1965.

amplio. Para *Relación de los hechos* el versículo claudeliano[49] abre espacios más o menos extendidos para la emisión lírica de cada unidad; al hacerlo, persiste en subrayar la implicación rítmica de esa tentativa: "Ahora esta palabra, / este juego, esta cresta de gallo, esta respiración inconfundible".[50] Frecuentemente la fórmula compositiva en sus poemas consiste en tres o cuatro frases o paralelismos sintácticos que funcionan como punto de partida para un enunciado de extensión irregular y la indagación de la imagen: "Oh imágenes, descubrimientos reservados a la pasión: / entonces la volcadura, el cuerpo donde comienza la exploración del mundo / la invención de los mares […]"; "respirar como si fuera cierto que así respiramos, / como si el aire tuviera la forma de nuestro sueño". El poema explica su consigna rítmica, ensayo de la imagen y de revelación de un discurso en el que se estima precisamente el sentido de la verdad y del tiempo: "La voz de aquellos que llegan a la oscura verdad de las últimas aguas". Las frases así se reiteran o distribuyen, de manera que el poema al término reposa en el vaivén de secuencias anafóricas. Éstas, más de una vez, aluden al tiempo, sea por el empleo de antepresente o sea por el adverbio *ahora*.

Becerra pasa de la influencia de Claudel y Saint-John Perse a la de Lezama; del verso libre a un versículo cada vez más propio y menos constreñido, guiado por su barroco profuso y exacto. Dice en "El tema de la zorra":[51] "bajo la influencia de esta imagen descargando sucesos, palabras o instrumentos que puedan reproducir con exactitud". Al leer a Lezama, expresa:

> Una nueva y maravillosa donación de la poesía y la literatura me fue concedida. Si un escritor es básicamente hombre de palabras, sus fuentes de aprovisionamiento y energías están sobre todo no en la "vida", sino en el lenguaje y en la literatura. Entendí esto y también el esfuerzo y renunciamiento que tal acuerdo presupone. Nuevos artilugios verbales vinieron a poner su peso y movimiento en mis tanteos de estilo. [Lezama,] su obra representa esa experiencia última sin la cual yo no podría indagar y *ver* en el lenguaje, no en la "realidad".

En el prólogo a *El otoño recorre las islas* (1973), Octavio Paz valora las influencias y hallazgos de Becerra, su capacidad de ir superando los modelos que se había impuesto. Y sugiere una alternativa formal al discurso profuso del versículo; al hacerlo, describe la forma opuesta: un verso, aún libre, más ligero e intuitivo, depurado, que resolviera su diversidad en la polisemia y la superposición:

[49] "la obra de Claudel llegó un día para revelarme el poder totalitario no de un poema sino de cada verso donde el sentido francés del orden, merced a una especie de braceo muy terrenal, casi fisiológico hasta lo divino, adquiría una imantación y un cauce revelación amplia y espumante, y con ello, una prosodia pesada y luminosa, de lógica tan increíble que me dejó atónito." José Carlos Becerra, carta a José Lezama Lima, 3 de enero de 1970, en *El otoño recorre las islas*, pp. 303-304.

[50] "Adiestramiento", de *Relación de los hechos*, en *El otoño recorre las islas*, p. 74.

[51] *El otoño recorre las islas*, p. 169.

> El versículo claudeliano era demasiado amplio y pesado para lo que quería Becerra: su experiencia de joven en la gran ciudad. Tal vez debería haber escogido un verso más corto y nervioso, menos atado por la elocuencia, menos discursivo. Un verso que, como los trozos de la culebra, hubiese podido saltar, unirse a los otros fragmentos y volver a separarse. Una composición poética hecha de superposición y el enfrentamiento de imágenes y frases. Coexistencia de realidades y visiones contrarias en un fragmento de tiempo y en el breve espacio de una página. Becerra buscó esa nueva forma [en *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*]. El verso se hace más corto y los temas colindan con esa zona donde el absurdo se alía a lo sórdido y lo fantástico a lo atroz.[52]

Esta reflexión de Paz resulta relevante para el verso libre no versicular de la época, y notoriamente para los versos del propio *Blanco* (1966), cuyos fragmentos pueden separarse o reunirse para proponer lecturas distintas. (Con todo, muchos de esos versos mantienen un conteo silábico impar.[53]) En esos años, también la poesía de Octavio Paz había experimentado una transformación. Se anunciaba en la culminación de *La estación violenta*. "Piedra de sol", a diferencia del resto de himnos y cavilaciones del libro, no tiene una estructura de alternaciones y avance meditativo, sino una recapitulación circular que sugiere la conciliación del tiempo histórico y mítico. Los versos se engarzan en la silva, pero, más que estrofas, hay tiradas de extensión irregular, con lo cual desglosan las imágenes, azarosas, de la experiencia vital del poeta.

Para *Ladera este* el verso medido desaparece; con todo, hay una preocupación sostenida sobre la posibilidad de las palabras ante los instantes supremos de la percepción de la naturaleza y de lo divino. En "Felicidad en Herat" se reformula un principio de composición:

> Vine aquí
> como escribo estas líneas,
> sin idea fija […]
> Murmullos en el llano,
> apariciones
> desapariciones,
> ocres torbellinos
> insubstanciales como mis pensamientos[54]

El poemario presenta las tentativas del pensamiento para contemplar el instante de la revelación en el entorno de la naturaleza exuberante, sagrada y casi intolerable. La conciencia, al no poder captar por completo estos fenómenos, enfrenta el divagar sin idea fija o la apuesta rimbaldiana de fijar vértigos. En el libro, la experiencia fundamental del poeta es atestiguar lo indescifrable y la tentación vertiginosa de decirlo. El poema se entiende como una tentativa

[52] Octavio Paz, "Los dedos en la llama", prólogo a *El otoño recorre las islas*, p. 16.

[53] Mientras que un estudio sobre *Blanco* y otros textos afines requiere de páginas más detenidas, sirve volver la vista a poemas de Lamantia, que requirieron la disposición horizontal de la página: "Contra Satanus", "Peroxide Subway" y "Crab", *El Corno Emplumado*, núm. 1, enero de 1962, pp. 27-29.

[54] *OC* 11, pp. 364-365. "Al pintor Swaminathan", donde igual se problematiza *la idea fija*, aparece en *El Corno Emplumado*, 18, abril de 1966, p. 12.

frágil ante el torbellino del exterior; es el registro del instante inaprensible y del ir siempre a la zaga de su disipación.

Del lenguaje se intuye también el distanciamiento del uno con lo externo, el más allá de uno mismo. Y la intuición de ser más allá da pie y espacio a las palabras, a una situación por ser (del uno y del lenguaje), que es la posibilidad de decir la propia trascendencia. En el poema está esa búsqueda tanto como la conciencia de que el tiempo no la permitirá del todo. El final de "Tumba de Amir Khusrú" resume bien la situación del poema, cruce de la trascendencia y del tiempo: "Sílabas, incendios errantes, / vagabundas arquitecturas: / todo poema es tiempo y arde". Asimismo, el lenguaje poético es fijeza y movimiento: arquitectura errante, incandescencia y tiempo. En "Vrindaban" se expresa su diversidad, figuración y evanescencia; sobre estas circunstancias de la contemplación y la acción verbal reposa la poesía:

yo corría
tras de mis pensamientos
míos y de los otros
Reminiscencias supervivencias figuraciones
nombres

[…]

fiebre de formas
fiebre del tiempo
en sus combinaciones extasiado
Cola de pavo real el universo entero
miríadas de ojos
en otros ojos reflejados
modulaciones reverberaciones de un ojo único
un solitario sol
oculto
tras su manto de trasparencias
su marea de maravillas

En *Ladera este* Paz elabora la forma que sugería a Becerra: un verso más breve, espontáneo, dispuesto a expresar visiones sagradas y a enfrentar la realidad, el tiempo y el yo. Sus contrastes podrán ser irónicos o humorísticos, como en "White Huntress". Los versos no son extensos pero se relacionan por versos rotos que plantean un encabalgamiento reiterado. Los poemas más breves, como "Exclamación", donde se describe la quietud asombrosa del colibrí, muestran un trabajo depurado y concreto, como en haikú; y muchos momentos de poemas extensos en el mismo libro así aparecen también, por ejemplo, en "Cerca del cabo Comorín": "El Martín pescador es un topacio / instantáneo". De esta manera, los poemas largos son secuencias de imágenes enlazadas.

Isabel Fraire confirma las ideas de Paz: versos breves –a veces cortados–, estrofas breves, mayor peso en la imagen y menos proliferación dentro del campo del verso o versículo. Trasluce en su obra la influencia del imaginismo de Pound y de la composición por campo de Williams y, con ellos, de la forma abierta. Notablemente, varias composiciones de *Sólo esta luz* (1969) se articulan con estrofas de dos o tres versos que obedecen a una poética de la brevedad, de una estrofa a otra como de un haikú a otro:

como un inmenso pétalo de magnolia
se despliega la luz de la mañana

no hay casas no hay pájaros
no hay bosques

el mundo
ha quedado vacío
hay solamente luz[55]

El poema es depuración y a la vez que contundencia del instante. A veces una secuencia sucinta de versos adquiere impulso y pasa del tetrasílabo hasta las dieciocho sílabas para volver a abreviarse:

como piel
era el vuelo del arbotante
con su fruto lunar suspenso en alto, cayendo, prometido
era el árbol que crece como años[56]

Su poesía así sugiere una técnica que define con expresión mínima una imagen; su elaboración determina la ampliación o abreviación del verso:

El viento acaricia las dunas
forma olas, forma cordilleras, forma rostros
borra olas, borra cordilleras, borra rostros

Sergio Mondragón, uno de los fundadores de *El Corno Emplumado*, reúne en su obra poética varias de las alternativas hasta aquí señaladas: influencia del surrealismo, del jazz, de los *beats*; empleo del versículo y del verso libre, forma abierta, búsqueda de lo sagrado. "Kundalini" y "Coatlicue", de *Yo soy el otro* (1965) y de *El aprendiz de brujo* (1969), están controlados por una anáfora, a partir de la cual sobreviene una secuencia en prosa o una breve tirada de versos (como en Bañuelos y Becerra); ambos poemas describen la apariencia de lo divino para al final sugerir la incursión en ese espacio: "kundalini, madre y doncella que guardas ataviada con tu falda de soles en el muladar de mi esperanza: / voy a besar mi piragua porque voy a tu encuentro"; "coatlicue para descender contigo a los infiernos / coatlicue tomo tu mano de piedra y me despido con la señal de la cruz".[57] Ese es el sentido primordial del poema. En otros textos, la preocupación por lo divino y por las fórmulas de un discurso sagrado o mágico se resuelve entre el surrealismo y el jazz:

mujeres del mar
[…]
amontonen el lujo sobre nuestras cabezas
y préndale fuego a nuestros sueños
De "Sirenas"

trompeta triste trompeta alegre
trompeta que subes la escalera llegas hasta
mi estancia
hasta la nostalgia de mi máquina de escribir
De "*Kind of Blue*"

los espejos del cerebro seleccionan las notas
premonitorias distantes

[55] *El Corno Emplumado*, núm. 18, abril de 1966, p. 50.
[56] Isabel Fraire, *Kaleidoscopio insomne. Poesía reunida*, México, FCE, 2004, p. 35.
[57] Sergio Mondragón, *El aprendiz de brujo y otros poemas*, México, SEP / Siglo XXI, pp. 87 y 74.

de una música baja que trepa la escalera de
hierba
rozada por el invierno
hay en el sótano ruidos de cuerpos que caen
al agua
ruidos de pasos leves pero firmes
vibra mi índice con una sensación de libertad
presiono las letras de tu nombre
y ese tañido de campana que me habla de ol
vidadas ojivas
de tubos que desembocan delirantes realidades
y de ritmos que se desbaratan al solo contacto
de los dedos
De "Contacto de los dedos"[58]

El ritmo, las escaleras, el mecerse del mar y de los fenómenos naturales, el viento, la respiración, son todos metáforas de la emisión del discurso lírico; y hacen eco del golpe de dedos de Rimbaud: "Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie".[59]

Quizás una de las aventuras más radicales en cuanto a la forma abierta son los libros de Homero Aridjis. *Mirándola dormir* es un largo poema en prosa, en versículos y en verso. Las claves anafóricas reiteradas son la frase "Y Berenice dijo", el empleo (de nuevo) del antepresente, pronombres, adverbios, preposiciones. La desmesura es aquí el recurso: no se puede estimar que enunciado alguno sea finito ni definitivo, sino que el discurso es la invitación a participar en una marea. De hecho, el título expresa la sobrecarga imperfectiva al formarlo con dos verboides: *mirándola dormir*. Mientras tanto, *Pavana por la amada presente* sostiene casi por completo la conjugación presente. El poema expresa la aventura de la percepción, de la introspección y del erotismo. Las vías son típicamente surrealistas: la mirada y el sueño:

Ahí sobre el puro minuto: musicadora de una melodía superficial.

B. la respira, le da pechos telúricos, inalcanzables formas, forcejeos que no olvidan más que lo que ya pulsaron, sorpresas en lo yermo y súbitos instantes fermentados […] Aunque la niña loca sea una niña loca, y se duerma con los brazos cruzados para anudar las fugas del sueño que la sueña.

Entramos adentro del origen, con el *de* y el *cómo* y el *hasta siempre*.

[…] dócil miras tu desnudez […] se te oye respirar, mirar ser tú; no argumentas, recomienzas enervada […]

Afuera llueve.

La danza continúa, y tú adentro de ella, huyes a través del sueño, como si nunca pudieras alcanzarte, ser tú, en lo alto de un segundo, fascinada[60]

[58] Poemas de *El aprendiz de brujo*. Reflexiona el poeta: "*El aprendiz de brujo* es un libro de extrema libertad en la forma, no sólo en la forma del poema, de la puntuación, de la estrofa, sino de la imagen misma. El descubrimiento para mí de la interrelación que hay entre todos los fenómenos de la Naturaleza, entre todas las cosas del exterior y del interior de la persona, una idea que vislumbré en los textos budistas que por aquella época descubrí". Entrevista citada con M. Á. Flores, min. 40.

[59] "À une raison". Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, prefacio de René Char, ed. de Louis Forestier, París, Gallimard, 2012, p. 217.

[60] Homero Aridjis, *Mirándola dormir. Perséfone*, México, CONACULTA, 2003, p. 19, 20, 35.

En *Antes del reino* (1963) el poeta, con eco de Éluard y de Chumacero, elabora un discurso amoroso que es al mismo tiempo retorno e incursión al tiempo mítico: "Antes del reino / ya eras tú primera sombra / el presagio desatándose".[61] La certidumbre del ser antes de la historia es el principio del poema, cuya naturaleza es profética.

Mondragón inscribe la figura de Aridjis en la época de ruptura de la poesía mexicana:

> Se daba una renovación no sólo en la forma del verso y de la prosa, sino en la concepción de la escritura también (un desdibujarse de los géneros literarios, una corriente de viento que instrumentaba en sus ondulaciones y quiebres el deslizarse del pensamiento escritural) […] *Mirándola dormir. Perséfone* es la expresión perfecta de la supremacía del verso libre como herramienta de expresión de la vida moderna, del suceder incesante que se concibe como transformación perpetua, la creación depurada del verso sin ataduras. Es el ritmo de la respiración literaria liberada y vital […].[62]

A manera de colofón, quisiera mencionar una forma, y parte de su fortuna, de los años setenta. Es otra variante del discurso extendido, que se define en el poema de la experiencia, de ascendencia romántica, que se adentra en la memoria para tratar de entender la formación del poeta. "Pasado en claro" (1975) es el poema de Paz que muestra en secuencia de imágenes las escenas del pasado del poeta a la manera de *The Prelude* de Wordsworth. Es ajuste de cuentas a la vez que una nueva vigilia (como las de *La estación violenta*), como si se dijese *noche en claro*. La rememoración y la meditación lírica sobre las percepciones del poeta conducen a un enunciado espontáneo,[63] tiradas fluidas y transigentes con la aparición del recuerdo –ya había dicho: *corredores sin fin de la memoria*–, bien que vuelve a la convención de la silva.[64] La imagen, por otra parte, en la mente y en el interior recóndito del tiempo, es evanescente; encarna a la familia de fantasmas que son las personas, que son palabras, en el poema. Y la manera como se disipan afecta y determina claramente al discurso:

> –allá dentro el espacio
> es una mano abierta y una frente
> que no piensa ideas sino formas
> que respiran, caminan, hablan, cambian
> y silenciosamente se evaporan[65]

En segundo término, en 1979 Óscar Oliva hace una recapitulación afín en "Al

[61] Homero Aridjis, *Antología poética [1960-1994]*, México, FCE, 1996, p. 31.

[62] Sergio Mondragón, "La poesía de Aridjis: ver para crear", en Thomas Stauder, *"La luz queda en el aire". Estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*, Fráncfort, Vervuert, 2005, pp. 83 y 86. pp. 83-93.

[63] Wordsworth: "Spontaneous overflow of powerful feelings", del prefacio a las *Lyrical Ballads*.

[64] Sobre este poema, véase, por ejemplo: John M. Fein, "*Pasado en claro*. The Poem Itself", en *Toward Octavio Paz: A Reading of His Major Poems. 1957-1976*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1986, pp. 120-144; y Pere Gimferrer, "Lectura de 'Pasado en claro'", en *Lecturas de Octavio Paz*, Anagrama, Barcelona, 1980, pp. 73-83.

[65] *OC* 12, p. 79.

volante de un automóvil, por la carretera panamericana de Tuxtla a la ciudad de México".[66] El autor, más que la forma, explica el retorno en las visiones: "los cambios de tiempo son rapidísimos. La puntuación […] es caótica en su movimiento. El ritmo es como el corazón de un hombre que corre desbarrancándose".[67] El verso libre aquí no se extiende ni desglosa, sino que es la tirada de versos, apoyada con anáfora, la que se extiende libremente, como aquella carretera, o *los corredores sin fin* de Paz o la autopista de Merritt de Levertov. La asociación de poema y camino es un motivo regular.

En cambio, las imágenes sugieren heterogeneidad y cotidianidad que contrastan con la búsqueda del poema, en el pasado, y con la ejecución del poema en el presente. En cuanto a la naturaleza del discurso lírico, se sugieren números recónditos e incontables y las dificultadas de integrar las palabras a esa profusión de la vida. De esa manera se enlaza y equilibra la idea de la vida incalculable y de las imágenes raudas y huidizas:

> De Tuxtla a la ciudad de México
> hay más de mil kilómetros de distancia
> […]
> más los árboles,
> que no se pueden medir, ni contar,
> […]
> ese cambio de velocidades, el esfuerzo del
> automóvil
> al subir una montaña, entrar a ese nudo de
> [raíces,
> el leve mareo al descender
> y la velocidad que nos hace tragar el paisaje
> o nuestras palabras;
> […]
> edad que ha pasado vertiginosamente,
> tal como el descenso por las montañas de
> [Oaxaca

Aquí, junto a las palabras de Paz y Levertov, vienen a la mente las frases del libro central de la generación *beat*, que describen el viaje formativo, el tránsito de la revelación y la beatitud, y un camino de vaivenes verticales hacia la ciudad de México:

> Dean drove on with his mouth hanging in awe, ten miles an hour, desirous to see every possible human being on the road. We climbed and climbed. […] We came into the dizzying heights of the Sierra Madre Oriental. […] The end of our journey impended. Great fields stretched on both sides of us; a noble wind blew across the occasional immense tree groves and over old missions turning salmon pink in the late sun. The clouds were close and huge and rose. "Mexico City by dusk!" We'd made it, a total of nineteen hundred miles from the afternoon yards of Denver to these vast and Biblical areas of the world, and now we were about to reach the end of the road.[68]

La forma de la poesía en la década de 1960 en México es libre, abierta, orgánica, espontánea, profusa. El versículo admite la

[66] Óscar Oliva, *Trabajo ilegal*, México, Papeles Privados, 1994, pp. 20-25.

[67] Entrevista a Óscar Oliva por Marco Antonio Campos, *El poeta en un poema*, México, UNAM, 1998, p. 227.

[68] Jack Kerouac, *On the Road*, Nueva York, Viking, 2001, pp. 171-173.

exploración de la imagen; los versos rotos y encabalgados en cambio permiten enlazar secuencias breves y depuradas. Se asocia continuamente la enunciación lírica a la respiración, con que se vuelve la vista a la lectura pública y al poema en el presente. Expresa este discurso preocupaciones de integración social y política, exploración religiosa, discurso amoroso. La asociación con el jazz implica la improvisación y la definición irregular del enunciado. Tiene esta poesía mexicana clara influencia de la generación *beat* y, con ellos, de la escuela de William Carlos Williams y la composición por campo. También se perciben ciertas afinidades con el surrealismo.

Adelante de esa década siguen apareciendo formas extensas y más o menos convencionales. Una variante del discurso libre, más bien posterior, es la del neobarroco. El entusiasmo de Becerra por la obra de Lezama lo anuncia. Conviene además tener en cuenta la evolución de *El libro del emigrante* de Manuel Calvillo, y las obras de años más tarde de David Huerta, Coral Bracho y Jaime Reyes. Igualmente vale reconocer que a la par del verso libre, escribieron autores con versos medidos o sueltos en una regularidad yámbica. Es el caso, en parte, de Pacheco y Lizalde. Ambos emplearon formas más cerradas, como la canción, la elegía, el epigrama y la inscripción. Inclusive, en sendos libros de 1966, *Cada cosa es Babel* y *El reposo del fuego*, componen discursos meditativos en los que, si bien son extensos, su consigna rítmica y programa permanecen estables. Ameritan nueva reflexión esos discursos, a los que por igual preocupan la circunstancia política y el lenguaje; e interesan asimismo las consecuencias que la forma libre tuvo en poemarios de años adelante.

Bibliografía

Arenas, Braulio, "Mandrágora, poesía negra", *Mandrágora*, núm. 1, diciembre de 1938, p. 2.

Aridjis, Homero, "Philip Lamantia: el poeta beatífico", *Revista de la Universidad*, núm. 90 (agosto de 2011), pp. 71-75.

_____, *Antología poética [1960-1994]*, México, FCE, 1996.

_____, *Mirándola dormir. Perséfone*, México, CONACULTA, 2003.

Balakian, Anna, *Surrealism: The Road to the Absolute*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

Bañuelos, Oliva, Shelley, Zepeda, Labastida, *La espiga amotinada*, prólogo de Agustí Bartra, México, FCE, 1960.

Becerra, José Carlos, *El otoño recorre las islas*, México, SEP/ERA, 1985.

Beltrán Fierro, Nicolenka y Anne Mette Nielsen (realizadoras), "El Corno Emplumado – una historia de los sesenta", documental en video, México / Dinamarca, Ángulos Producciones / Fonca, 2005, 54'. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=wc37Nal2EOI

Blanco, Alberto, *La poesía y el presente*, México, AUIEO, 2015.

Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, Culiacán, UAS, 1978.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Cardenal, E., "Poesía 'Beat'", traducciones, *Revista de la Universidad*, vol. 15, núm. 11, julio de 1961, pp. 6-10.

_____, "Misticismo beatnik", *Revista de la Universidad*, vol. 15, núm. 8, abril de 1961, pp. 12-13.

Charters, Ann (ed.), *The Portable Beat Reader*, Nueva York, Penguin, 1992.

Damon, Maria, "Beat poetry", en Roland Greene (ed.) *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 130-131.

Davison, Alan R., *El Corno Emplumado/The Plumed Horn: A Voice of the Sixties*, tesis doctoral, Salt Lake City, The University of Utah, 1993.

Derbez, Alain, *El jazz en México. Notas para esta historia*, México, FCE, 2012.

El Corno Emplumado, una revista de la ciudad de México, 1962-1969, colección completa disponible en http://opendoor.northwestern.edu/archive/collections/show/5

Fein, John M., "*Pasado en claro*. The Poem Itself", en *Toward Octavio Paz: A Reading of His Major Poems. 1957-1976*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1986, pp. 120-144.

Fraire, Isabel, *Kaleidoscopio insomne. Poesía reunida*, México, FCE, 2004.

Franco Rodríguez, Alí Hassán Rafael, *Hay que heredar la tierra, hermanos. El poeta y el hombre nuevo en La espiga amotinada*, tesis, México, UAM-A-ELMSXX, 2018.

García Terrés, Jaime, *Obras*, vol. II: *El teatro de los acontecimientos*, México, FCE, 1997.

Gimferrer, Pere, "Lectura de 'Pasado en claro'", en *Lecturas de Octavio Paz*, Anagrama, Barcelona, 1980, pp. 73-83.

González Torres, Armando, "Neorromanticismo: los climas de la poesía mexicana hacia las décadas de 1950 y 1960", en Rogelio Guedea (coord.), *Historia crítica de la poesía mexicana*, t. II, México, FCE/CONACULTA, pp. 17-36.

Hirsch, Edward, *A Poet's Glossary*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2014, *s. v. Organic form*, pp. 430-431.

Lamantia, que requirieron la disposición horizontal de la página: "Contra Satanus", "Peroxide Subway" y "Crab", *El Corno Emplumado*, núm. 1, enero de 1962, pp. 27-29.

Larrisy, Edward, "Modernism and Postmodernity", en Nicholas Roe (ed.), *Romanticism: An Oxford Guide*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 665-674, esp. 672.

Lebel, Jean-Jacques, conversación con Olivier Penot-Lacassagne, "Grandeurs et misères de la Beat Generation", en O. Penot-Lacassagne (ed.), *Beat Generation. L'inservitude volontaire*, París, CNRS Éditions, 2018, pp. 37-52.

Mondragón, Sergio, "*El Corno Emplumado*. Una revista mexicana de poesía con una vocación latinoamericana". Disponible en http://www.alforjapoesia.com/monografico/mon36.htm

_____, "La poesía de Aridjis: ver para crear", en Thomas Stauder, *"La luz queda en el aire". Estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*, Fráncfort, Vervuert, 2005, pp. 83-93.

_____, *El aprendiz de brujo y otros poemas*, México, SEP/Siglo XXI.

_____, entrevista con Miguel Ángel Flores, Archivo e Imagen de Voz de la Poesía Mexicana del Siglo XX, México, UAM-A, 2012. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=DKCVADdhKoI

Montes de Oca, Marco Antonio, *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)*, México, FCE, 2000.

Neruda, Pablo, *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1999.

Nicholson, Melanie, *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013.

Oliva, Óscar, entrevista con Marco Antonio Campos, *El poeta en un poema*, México, UNAM, 1998.

_____, *Estado de sitio*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

_____, *Trabajo ilegal*, México, Papeles Privados, 1994.

Olson, Charles "Projective Verse" (1950), en el sitio web Poetry Foundation, Chicago, disponible en https://www.poetryfoundation.org/articles/69406/projective-verse

Paz, Octavio, *Obras completas*, vol. 1: *La casa de la presencia*, México, FCE, 1994.

_____, *Obras completas*, vol. 2: *Excursiones/Incursiones. Domino extranjero*, México, FCE, 1994.

_____, *Obras completas*, vol. 6: *Los privilegios de la vista*. *Arte moderno universal*, México, FCE, 2004.

_____, *Obras completas*, vol. 11: *Obra poética I (1935-1970)*, México, FCE, 1997.

_____, *Obras completas*, vol. 12: *Obra poética II (1969-1998)*, México, FCE, 2004.

_____, prólogo a *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, selección y notas de Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, México, Siglo XXI, 2007.

Ramos, Gabriel, *La experiencia surrealista en la poesía hispanoamericana. Asimilación, reinvención y alcances*, tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2010.

Randall, Margaret "Así nació *El Corno Emplumado*", *Alforja*, núm. 36 (primavera de 2006), dedicado a *El Corno Emplumado*, Disponible en http://www.alforjapoesia.com/monografico/mon36.htm

Rimbaud, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, prefacio de René Char, ed. de Louis Forestier, París, Gallimard, 2012.

Sabines, *Poesía, nuevo recuento de poemas*, México, SEP / Joaquín Mortiz, 1986.

Shelley, Jaime Augusto, entrevista con Miguel Ángel Flores, Archivo e Imagen de Voz de la Poesía Mexicana del Siglo XX, México, UAM-A, 2012, min. 16. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=HHXw8EqIiCQ

Sheridan, Guillermo, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México, Era, 2004.

Snyder, Gary, "Nota sobre las tendencias religiosas", *Revista de la Universidad*, vol. 15, núm. 8, abril de 1961, p. 14.

Stanton, Anthony, "Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 501, 1991, pp. 101-112.

Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, 2001.

Whaley, Preston, Jr., *Blows Like a Horn: Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U.S. Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

Inicios e indicios de la poesía erótica mexicana del siglo XX

KARINA N. GONZÁLEZ ZAVALA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, IZTAPALAPA

Resumen

Podemos preguntarnos si realmente el pensamiento erótico encuentra lugar en la mentalidad del siglo XX y en qué medida se plasmó en su producción literaria y con qué libertad. Vale la pena plantearnos dichas interrogantes en el escenario que nos ha revelado la historia; son propios de estos años las revueltas, la inestabilidad en todos sus sentidos y un afán vehemente de conformarnos como nación. Después de los aires cenizos de la Revolución, se dice, empezó entre 1920 a 1940 una reconstrucción nacional, que traería (ilusoriamente) un progreso y tranquilidad a la población. Entonces, ¿cabe aquí el tema erótico? El presente trabajo argumenta una respuesta afirmativa ante dicha interrogante, principalmente, focalizando la mira en cuatro personalidades del silgo XX: José Juan Tablada, Ramón López Velarde, José María Facha y Efrén Rebolledo.

Abstract

We can ask ourselves if erotic thought really finds its place in the mentality of the 20th century and to what extent it was embodied in its literary production and with what freedom. It is worth asking these questions in the scenario that history has revealed to us; they are typical of these years the revolts, the instability in all its senses and a vehement desire to conform as a nation. After the centennial winds of the Revolution, it is said, a national reconstruction began between 1920 and 1940, which would bring (illusively) progress and tranquility to the population. So, does the erotic theme fit here? The present work argues an affirmative answer before this question, mainly, focusing the sight on four personalities of the twentieth century: José Juan Tablada, Ramón López Velarde, José María Facha and Efrén Rebolledo.

Palabras clave: lírica, erotismo, siglo XX, poesía mexicana, Modernismo.

Keys words: lyric, eroticism, twentieth century, mexican poetry, Modernism.

Para citar este artículo: González Zavala, Karina N., "Inicios e indicios de la poesía erótica mexicana del siglo xx", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 37-45.

Las cuatro antologías de poesía erótica mexicana: *Con olor a tiempo. Poesía erótica mexicana (siglo XIX y primera mitad del siglo XX)*;[1] *Poesía erótica mexicana, 1889-1980*;[2] *Cupido de lujuria. El erotismo en la joven poesía de México*;[3] *El erotismo en los poetas*,[4] y el libro *Poemas en rojo. El erotismo en la poesía mexicana del siglo XX*,[5] confirman una carencia profunda de textos críticos y monográficos sobre literatura erótica de nuestro país. En comparación, proliferan estudios ensayísticos, analíticos o historiográficos sobre la lírica mexicana del siglo XX, que la mayoría de las veces encontramos en forma de preludios en las bastas antologías sobre la poesía mexicana de ese periodo.[6] En este sentido, uno de los objetivos de este trabajo es pensar y conocer a los autores consagrados de la época desde otra faceta, el lenguaje erótico.

Carlos Monsiváis, en su comentario preliminar a su antología *La poesía mexicana del siglo XX*, hace un estudio crítico sobre los poetas que considera significativos para nuestras letras, aquellos quienes inician una nueva tradición literaria, sin dejar de lado el contexto político y social: "si se desea entender el *proceso* de la poesía mexicana, los temas que silencia o magnifica, […] los estímulos y las corrientes […]; para, en síntesis, entender la atmósfera que rodea y determina la poesía nacional, sí es preciso entender al país que la produce y sus luchas, sus aspiraciones frustradas y cumplidas […]".[7] Por lo que hace a este

[1] Alejandra Silva (comp.), *Con olor a tiempo. Poesía erótica mexicana (siglo XIX y primera mitad del siglo XX)*.
[2] Enrique Jaramillo, (comp.), *Poesía erótica mexicana.*
[3] Xorge del Campo (comp.), *Cupido de lujuria. El erotismo en la joven poesía de México*.
[4] Alejandro Montaño (comp.), *El erotismo en los poetas.*
[5] Ma. Ema Llorente, *Poemas en rojo. El erotismo en la poesía mexicana del siglo XX.*
[6] V. José Emilio Pacheco (comp.), *Antología del Modernismo (1884-1921)* y Carlos Monsiváis (comp.), *La poesía mexicana del siglo XX.*
[7] Carlos Monsiváis (comp.), *Ibid*, p. 17.

siglo, Monsiváis no parece tener una buena impresión y opina que los escritores reflejan un compromiso con la Historia de México en un intento (fallido) de conformar una identidad nacional; algunos tienen, a pesar de vivir en el siglo XX, un pensamiento retrógrado por pertenecer espiritualmente a décadas pasadas. Para Monsiváis, los primeros escritores que rompen con la tradición literaria de la época y reflejan un pensamiento verdaderamente contemporáneo son José Juan Tablada y Ramón López Velarde: "primeros habitantes del México moderno"[8]. Con ellos se inaugura el siglo XX.

Si bien podemos ser testigos de una extensa producción literaria decimonónica, este juicio no aplica en la difusión y apreciación de la lírica erótica. No hay una proporción equivalente si se le compara con las creaciones de Los Contemporáneos o Los Estridentistas, por ejemplo. El tema erótico no era la tinta común de los poetas de este tiempo, pero sí existió un cultivo del género, si bien no hubo un interés en consumar lo erótico en la totalidad de sus obras (existieron excepciones, pues lo sensual sí predomino en los textos de algunos escritores sobre los que volveré más adelante), sí como un referente al que recurrían con costumbre. Este fue un fenómeno que recorrió todo el silgo XX y que vemos extendido e intensificado hasta el siglo XXI.

Se pueden dar una serie de justificaciones a la posición soslayada que tuvo el erotismo de aquellos años. Enrique Jaramillo Levi[9] las formula en los siguientes términos: influencia del pensamiento religioso de la época, los juicios morales y sanciones de orden espiritual, la educación social que incitaba al rechazo de la expresión erótica y su representación artística. Citando un ejemplo concreto recordemos el caso de Tablada con su poema "Misa negra" (1893) que escandalizó a la sociedad del momento y fue censurado por Carmen Romero, esposa de Porfirio Díaz.[10]

Cuatro poetas de principios del siglo XX

Carlos Monsiváis distingue a dos poetas: "Tablada y López Velarde: la revolución poética"[11], y los posiciona como los verdaderos escritores de ruptura, únicos en lograr una fidedigna innovación en cuanto a los aspectos formales-estructurales de un poema, respecto al contenido y a la influencia que ejercen en las letras mexicanas. A esto hay que agregar que fueron figuras clave en el género erótico en nuestra tradición literaria. Es decir, son poetas de ruptura por incorporar esta sensibilidad atrevida a su arte. Ema Llorente,[12] al considerar a lo erótico como una variante literaria, sostiene que este género sería trasgresor en sí mismo ya que en el acto de verbalizar aquello que pertenece al ámbito de lo privado, de la imaginación personal, y pasar a ser de conocimiento público, existe una ruptura violenta al exteriorizar una ensoñación.[13] El atrevimiento de

[8] *Ibid*., p. 21.
[9] Citado por Ma. Ema Llorente, *op. cit*., p. 8.
[10] Citado por Alejandra Silva, *op. cit*., p. 111.
[11] Carlos Monsiváis, *op. cit*., p. 27.
[12] Ma. Ema Llorente, *op. cit.,* pp. 26-27.
[13] Según Ema Llorente "un poema erótico podrá ser considerado como tal si presenta, además del tema

ambos poetas constituyó una violación a los estándares sociales y literarios.

Sin embargo, para indagar en las primicias del lenguaje erótico en el siglo XX, los límites temporales se mueven un poco, puesto que la referencia al deseo carnal, antecede a Tablada y Velarde. Pensemos en algunos textos de Manuel M. Flores ("En el baño", "Nupcial", "Orgía"), Salvador D. Mirón ("Deseos, "Cleopatra"), Luis G. Urbina ("El baño del centauro", "El poema del lago"), entre otros. Pero no es sino hasta inicios del siglo XX que tales asuntos emergen con mayor insistencia y vivacidad; como argumenta José Emilio Pacheco, antes del triunfo del Modernismo la poesía "parece un cementerio poblado por los fantasmas de la cursilería y el ripio"[14], por lo que escasamente se encontrarán elementos nítidos sobre el amor sexual.

Ignacio Betancourt[15] descubre, a través del estudio de publicaciones periodísticas de la época, al poeta modernista potosino José María Facha, que publica únicamente un libro, aunque su producción literaria queda esparcida en trabajos hemerográficos. *Idilio bucólico* aparece en abril de 1900 y Betancourt lo considera el primer poemario erótico editado en la época. Por lo que desmitifica, de alguna manera, que los textos de Efrén Rebolledo que aparecen en *Cuarzos* (1901), sean los primeros poemas eróticos por excelencia de la poesía mexicana y especialmente *Caro Victrix (1916). Idilio Salvaje* es un "conjunto de veintinueve sonetos en los cuales se recrea el encuentro sexual y erótico entre una doncella, su joven amante y el entorno natural"[16]. Habría que pensar cómo resultó, en aquellos años, la recepción de un librito de poemas cuya trama se centraba en sensuales amoríos.

Algunos versos esparcidos en *Idilio Bucólico* nos confirman que José María Facha ya había descubierto la estética de la carne, de la voluptuosidad y de la lengua: "y en las noches de insomnio me acaricias", "el frufrú de mis besos estivales/ y de tus carnes –floración de males–", "y en tanto que anheloso el mar convexo/ contraía sus músculos de atleta,/ me hipnoticé en el hachís de tu sexo", "al calor de tus ojos siderales/ probé tus senos –opulentas pomas–", "el eco se asomaba entre las rocas/ como una ingente lengua en muchas bocas". O la delicadeza del poema "Triunfo", cuya primera estrofa invita al lector a imaginar un acto sexual tras telones:

> Entre los arabescos del follaje,
> tenuemente alumbrado por la luna,
> mi mano ajó tu cabellera bruna,
> fundida en el misterio del paisaje

erótico o sexual, uno o varios de estos rasgos característicos, entre los que se encuentran la indeterminación o vaguedad léxica; la presencia constante de eufemismos y metáforas; la usencia de elementos fundamentales y la suspensión de su sintaxis (que traduce en un discurso irracional, entrecortado y delirante); la expresión del deseo como un forma de fantasía e irrealidad; la construcción del poema erótico como escena real, así como determinadas concepciones del cuerpo, la sensualidad y la identidad". *Op. cit.*, p. 10.

[14] Citado por Alejandra Silva, *ibid.,* p. 9.

[15] Ignacio Betancourt, "El modernismo desconocido: José María Facha, erotismo y revolución", en *Contextos. Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales.*

[16] *Ibid.,* p. 80.

Desde 1899, Facha publica un poema titulado "Habla la novicia" donde se vaticinaba esta ferviente mano erótica, autora posterior de los idilios. Sin embargo, la exclusión de este poeta se debió, según Betancourt, a dos motivos; primero, por convicciones políticas y, segundo, por razones morales: "el tratamiento explícito de la sexualidad que resultaba inadmisible en la sociedad de ese tiempo"[17]. Pero hay que pensar en otras causas que impulsaron el olvido del poeta, puesto que los textos de Rebolledo fueron coetáneos y gozaron de mayor difusión y aceptación. Otra razón que rescata Betancourt, fue la escasa atención a las publicaciones del poeta por parte de la crítica local de San Luis Potosí. Cuenta un historiador potosino que en 1902, Facha fue apresado por sus ideales antiporfiristas, en consecuencia, adoptó una actitud cauta en su quehacer político y poético.[18]

Otro poeta de la época, elogiado por innovar la lírica mexicana, es José Juan Tablada. Monsiváis aplaude su "afán de novedad, la insistencia en la experimentación" que convierte a su poesía en "escuela y testimonio".[19] No sólo influyó a sus contemporáneos, sino en la creación literaria de posteriores generaciones. Asimismo hay que recordarlo como uno de los iniciadores del tema erótico. Si bien no se consagró al género, desde sus poemas de juventud (1892-1900) hasta la producción en la época media (1901-1918), son evidentes las constantes referencias que hace a Venus, la diosa del amor, y al sensualismo, sobre todo, de la figura femenina. Léanse sus poemas "Ojos en blanco", "Quinta avenida" y "La Venus china", sin omitir "Misa negra".

Se sabe que Tablada y Ramón López Velarde (poeta sobre el que volveré más adelante) establecieron una relación de admiración mutua y profunda. En este sentido, resulta sugestivo resaltar la similitud entre el erotismo literario de Tablada y Velarde. Por mencionar unos casos, la lectura paralela de "Misa Negra" y "Mi prima Águeda" dibuja la seductora imagen de la mujer enlutada, así como entre los versos de "La bella Otero" y "Anna Pavlowa" se mueven las piernas palpitantes de una bailarina.

Considero que la raíz de la lírica erótica mexicana del siglo XX se encuentra a principios del mismo siglo con las contribuciones de Facha y Tablada. A la vez, tenemos que reconocer que los sonetos idílicos de Facha se recopilan con la plena intención de organizar un conjunto de textos de corte erótico que dan unidad temática a su obra.

Por otra parte, se tiene como referente principal en el género erótico a Efrén Rebolledo. Esto se debe, en gran medida, a la publicación de *Caro Victrix (1916)*, pero su inclinación por este pensamiento lo arrastra desde *Cuarzos* (1901), libro en el que encontramos poemas como "Hacia el ideal" u otros versos publicados en el mismo año pertenecientes a sus *Poemas no coleccionados,* tales como "Magna Voluptas". El punto álgido de su escritura llega a través de sus sonetos de "Carne victoriosa" donde la experiencia erótica observa la puerta precisa para salir al público de una manera resplandeciente, vívida y libre. En *Caro Victrix*

[17] *Ibid.*, p. 79.
[18] *Ibid*.
[19] Carlos Monsiváis, *op. cit.,* p. 28.

hay referencias explicitas al deseo carnal: el gemido femenil, el seno oprimido por la mano, el himen de ambrosía; incluyendo, por ejemplo, el acto sexual lésbico: los pezones que se embisten, las rosas de capullos entre los muslos que se enlazan, etc. Decía Alfonso Reyes que "los 'besos' de Flores, cuyo chasquido ponía nervioso a don Marcelino Menéndez y Pelayo, se vuelven simplemente 'mordiscos´ en Efrén Rebolledo"[20]. A pesar de la expresión desinhibida de la sexualidad en *Caro Victrix,* nunca pasa a ser escritura pornográfica. Es posible notar una diferencia en cuanto al estilo o lenguaje que va a cultivar Rebolledo en oposición a sus antecesores, ya que toma mayor distancia del Modernismo. Esta cualidad léxica permite aproximarnos a un erotismo más realista, a una esfera tangible y cálida del deleite carnal.

Monsiváis comparte la idea de que Rebolledo es

> el primero en penetrar la esencia del erotismo […]. La sensualidad de Rebolledo fue avivada y estimulada por las literaturas y la vida de Oriente (en especial el Japón), pero a diferencia de José Juan Tablada, extrae de esa relación con el Oriente no 'las visiones plásticas' sino la revelación del cuerpo femenino como objeto de arte y el afinamiento de los sentidos.[21]

Opinión que van a compartir críticos de diversas épocas: Xavier Villaurrutia, Luis Mario Schneider, José Emilio Pacheco y Carlos Montemayor. Jorge Cuesta, por ejemplo, afirmó que la poesía de Efrén Rebolledo era la primera y la mejor muestra de amor sexual entre nosotros.[22]

Uno de los mejores atributos de Rebolledo es que fue fiel a su visión poética. Cultivó el erotismo desde la aparición de *Cuarzos* hasta el fin de su obra poética. Se inventa, detrás de cada poema, un hombre completamente embelesado y tembloroso por los encantos mujeriles: los senos voluptuosos, los ojos, las manos, la frente, las caderas, los cabellos, el cuello, lo hombros, la boca, la silueta completa de una mujer pura, blanca, tímida y blonda. El cuerpo de la mujer es un banquete de sensualidades para Rebolledo.

Sobre *Caro Victrix,* Montemayor comenta que su tejido temático gira en torno a la "memoria del deseo, la descripción de caricias y besos, la coincidencia mística y sensual, cierto masoquismo, la separación de los amantes, amor de la mujer lesbiana, amor de la mujer religiosa, adoración constante del cuerpo carnal y considerar al amor sexual como gozo contemplativo, como destrucción y como experiencia que conduce a la propia revelación"[23]. Para este escritor, la aportación de Rebolledo resulta ser aún más elogiable por escribir en moldes clásicos, parnasianos: los poemas de Rebolledo quedaron "como una llama, en un monumento firme y sólido, en versos pétreos, cincelados"[24].

Una porción significativa de los críticos apuntan un estrecho parentesco entre Rebolledo y López Velarde, tal como sucede

[20] Citado por Carlos Montemayor, "La poesía erótica de Efrén Rebolledo (1877-1929)", en *Revista de la Universidad de México*, p. 6.
[21] Carlos Monsiváis, *op. cit*., p. 16.
[22] Citado por Ignacio Betancourt, art. cit., p. 81.
[23] Carlos Montemayor, art. cit., pp. 12-13.
[24] *Ibid*., p. 5.

con su aproximación con Tablada. José Emilio Pacheco hace una observación posiblemente certera al argumentar que los sonetos de Rebolledo ayudan a que Velarde se desinhiba en su escritura,[25] o mejor dicho, en la publicación de su escritura. Recordemos que su libro *Sangre devota* se edita en 1916, aunque Velarde había comenzado a escribirlo años antes.

Sobre Ramón López Velarde se puede decir mucho. Señala Alejandra Silva en el prólogo de su antología que "si hay alguien que tiene algo que decir sobre erotismo, es López Velarde". Sentencia muy cierta, no obstante, incompatible si nos quedamos con los clichés creados alrededor del poeta al considerarlo provinciano y religioso. Es cierto que su conciencia devota determina su creación literaria, él mismo se afirmaba como un creyente fiel, pero fue consciente del conflicto entre estos juicos moralistas y su gusto por la figura femenina, pues es a través ella por donde se devela el mundo poético.

El conflicto interior entre la reflexión espiritual religiosa y el deleite de la presencia femenina es lo que complejiza y singulariza el erotismo de López Velarde. Veamos un fragmento del poema "A las vírgenes":

> ¡Hermanas mías, todas,
> las que, contentas con el limpio daño
> de la virginidad, vais en las bodas
> celestes, por llevar sobre las finas
> y litúrgicas palmas y en el paño
> de la eterna Pasión, clavos y espinas;
> y vosotras también, las de la hoguera
> carnal en la vendimia y el chubasco,
> en el invierno y en la primavera;
> las del nítido viaje de Damasco
> y las que en la renuncia llana y lisa
> de la tarde, salís a los balcones
> a que beban la brisa
> los sexos, cual sañudos escorpiones!

La Inclinación por las ceremonias religiosas influyó en la vida de Velarde y fue el motivo que permitió expresar la experiencia íntima de poeta. Beatriz Espejo y Juan José Arreola nos comparten que el poeta "acompañado de sus amigos recorría las iglesias de los barrios viejos de México. La liturgia religiosa lo embelesaba y el manípulo, el cíngulo, los purificadores, el misal y los cálices, todos los ornamentos cristianos y los vasos sagrados que se emplean en la consumación de las ceremonias religiosas, dieron lugar a inauditas y eróticas metáforas"[26].

Al reparar en el cuerpo femenil y contemplarla, somos partícipes de una experiencia placentera. El acto de mirar cobra importancia relevante en el juego erótico de Velarde. Los lectores pueden detenerse en la integridad de poemas como "A tus pies", "Para tus dedos ágiles y finos", "Tus hombros como una ara" o "Boca flexible, ávida".

Es necesario referirnos a estos cuatro escritores del siglo XX como pilares ineludibles de la poesía erótica mexicana: José María Facha, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo y

[25] *Ibid.*, p. 11.

[26] J. José Arreola y Beatriz Espejo, "Fuensanta, amor y muerte", en Emmanuel Carballo (comp.), *Visiones y versiones. López Velarde y sus críticos. 1914-1987*, p. 273.

Ramón López Velarde. Todos ellos pertenecientes, a mi juicio y siguiendo las palabras de Monsiváis, en tiempo y espíritu al pensamiento moderno. Son grandes innovadores en nuestras letras mexicanas gracias a los méritos que regularmente se les adjudican, pero también por ser pioneros en hacer del deleite carnal, motivo estético en la poesía.

Reflexión sobre la poesía erótica de años posteriores

Aquí se bosquejaron los asomos del erotismo decimonónico a principios de siglo, pero el interés de los escritores por alimentar este género no acabó en los años veintes o treintas, antes bien, se intensificó en décadas posteriores. La literatura erótica se posicionó y difundió con menor censura.

Una de las reflexiones iniciales fue pensar en cómo la expresión literaria sobre temas sexuales ha cambiado con el tiempo. Al inicio, tenía la convicción de que cada vez se hacían más explícitas las referencias sobre el tema, cosa que no resultó cierta del todo, ya que los poemas eróticos escritos a partir de 1950 en adelante son sutiles en el tratamiento del tema, quizá esto se deba a la naturaleza propia del género. Pero, paralelamente, el lenguaje empleado ha permitido mayor claridad y atrevimiento al escribir sobre la sexualidad.

Para indagar la poesía erótica producida por autores posteriores a los que referí, se pueden consultar las antologías de Enrique Jaramillo Levi, Alejandro Montaño y Xorge del Campo, y constatar, de manera exploratoria, que la proliferación de poetas que cultivan el género, posteriores a Ramón López Velarde, se multiplican cada vez más al aproximarnos al siglo XXI. La recopilación de Xorge del Campo es una excelente y disfrutable selección de lo que él mismo asienta al inicio de su libro: "Claro está que hoy algunos poetas expresan de una manera más sabrosa los prodigiosos dones del amor físico."[27]

Obras consultadas

Arreola, J. José y Beatriz Espejo, "Fuensanta, amor y muerte", en Emmanuel Carballo (comp.), *Visiones y versiones. López Velarde y sus críticos. 1914-1987*, México, Gobierno de Zacatecas-Universidad Autónoma de Zacatecas-Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

Betancourt, Ignacio, "El modernismo desconocido: José María Facha, erotismo y revolución", en *Contextos. Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*. Núm. 13, 2005, pp. 75-86.

Del campo, Xorge (comp.), *Cupido de lujuria. El erotismo en la joven poesía de México*, México, Signos, 1983.

Facha, José María, *Idilio bucólico y otros textos*, México, Factoría Ediciones, 2000.

Jaramillo, Enrique (comp.), *Poesía erótica mexicana, 1889-1980*, México, Domés, 1982.

Llorente, Ma. Ema, *Poemas en rojo. El erotismo en la poesía mexicana del siglo XX*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2006.

López Velarde, Ramón, *La suave patria y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Monsiváis, Carlos (comp.), *La poesía mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1966.

[27] Xorge del Campo, *Ibid.*, p. 9.

Montaño, Alejandro (comp.), *El erotismo en los poetas,* México, Posada, 1972.

Montemayor, Carlos, "La poesía erótica de Efrén Rebolledo (1877-1929)", en *Revista de la Universidad de México.* Núm. 615, 2001 [Separata de la revista], pp.1-15.

Pacheco, J. Emilio (comp.), *Antología del modernismo (1884-1921),* México, UNAM/Ediciones Era, 1990.

Rebolledo, Efrén, *Obras completas,* México, INBA, Departamento de Literatura, 1968.

Silva, Alejandra (comp.), *Con olor a tiempo. Poesía erótica mexicana (siglo XIX y primera mitad del siglo XX)*, México, Ediciones Eón, 2010.

Tablada, J. Juan, *Obras: I-Poesía*, México, UNAM, Centro de estudios Literarios, 1991.

Josefina Vicens: quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose

Marina González Martínez | universidad autónoma metropolitana, azcapotzalco

Resumen

En este artículo se propone a la novela *Los años falsos* (1982) de la escritora mexicana Josefina Vicens como una obra que es hito de la Literatura mexicana del siglo XX. Si bien, toda la obra de la tabasqueña –novelas, cuentos, poesía y guiones cinematográficos, reseñas taurinas y artículos políticos–, así como su misma vida profesional y personal son un *ex curso* que rompe con los convencionalismos del México de mediados del siglo XX; especialmente se analizan tres aspectos de esta pequeña novela que son ejemplo de su relevancia: narrador, temporalidad y poeticidad.

Abstract

This article propose the novel, *Los años falsos* (1982) by the Mexican writer Josefina Vicens, as a work that is a landmark of twentieth-century Mexican literature. Although, all the work of her work –novels, stories, poetry and film scripts, bullfighting reviews and political articles–, as well as his own professional and personal life are an ex-course that breaks with the conventions of mid-twentieth-century Mexico; especially three aspects of this small novel that are an example of its relevance: narrator, temporality and poeticity are analyzed.

Palabras clave: Josefina Vicens, identidad, estrategias discursivas.

Key words: Josefina Vicens, identity, discursive strategies.

Para citar este artículo: González Martínez, Marina, "Josefina Vicens: quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 47-56.

Josefina Vicens es el caso de la escritora poco leída por el público en general y casi desconocida por la crítica extranjera; su producción narrativa ha tenido apenas algunas reediciones. Menos conocidas son sus crónicas taurinas firmadas con el seudónimo de Pepe Faroles, al igual que sus artículos políticos firmados como Diógenes García. Se desconoce su vida pública en la Comisión Nacional Campesina y en el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, en los que inició su trayectoria desde puestos inferiores hasta ocupar altas comisiones. Sin embargo, es indiscutiblemente reconocida por la crítica y los estudios literarios desde que inició su producción hasta nuestros días.

Josefina Vicens es considerada como un hito en el canon literario mexicano, no obstante, la crítica habla de *qué* dicen sus obras, pero poco se dice de *cómo* lo dicen y, lo más importante, de lo que ese *cómo* provoca. Desde nuestro punto de vista, precisamente el *cómo* es lo que logra llamar la atención de escritores tan importantes como Octavio Paz y Juan Rulfo; y es también por ese *cómo* que todavía hoy penetra la emoción de cuantos la leen.

Josefina Vicens publicó sólo dos novelas: en 1958, *El libro vacío*, que sorprendió al público por ganar el premio Xavier Villaurrutia; y, hasta 24 años después, en 1982, otra pequeña novela: *Los años falsos*, que obtuvo el premio Juchimán de Plata.

En el presente artículo nos centraremos en la lectura de *Los años falsos* con el fin de develar las estrategias discursivas que conforman la aportación de Josefina Vicens a la literatura mexicana contemporánea.

El texto narrativo es esencialmente el relato de un narrador que sabe y da cuenta del mundo por medio de la reconfiguración de un discurso. El texto narrativo está constituido indisolublemente por lo que se dice –diégesis– y la enunciación o más propiamente proceso de discurso de esa diégesis, pues el enunciar se da en una cierta secuencia. Cuando el lector no considera co mo elemento esencial de la obra la manera en que se estructura ésta, se queda solamente con la anécdota y pierde sustancialmente su calidad literaria. En la literatura contemporánea cada día es más significativa la configuración del proceso de discurso, pues cada vez se toma más conciencia de que forma es contenido.

En términos únicamente de la anécdota, *Los años falsos* trata de la vida de Luis Alfonso Fernández, desde que a sus quince años de edad muere su padre y tiene que asumir su lugar, hasta cuatro años más tarde. Sobre la anécdota se ha dicho que se refiere a la configuración de la identidad masculina o del machismo mexicano. Con el pretexto de la historia de Luis Alfonso, la novela también aborda el tema del peculiar sistema político mexicano y de la conformación de la sociedad mexicana de mediados del siglo pasado. Pero estas interpretaciones, por ciertas y profundas que sean, pasan por alto la configuración del relato que dice más.

Narrador

Paul Ricoeur afirma que la primera función del lenguaje no es la comunicativa, sino que éste tiene una función ontológica: no usamos el lenguaje, somos lenguaje. La realidad que somos se manifiesta a través del habla más allá de nuestra conciencia. En este orden de ideas, la elección que hace el autor de quién emite el discurso se torna altamente significativa. En la novela *Los años falsos* la historia es relatada por el propio protagonista. Se diría entonces que el narrador es primera persona autodiegético, pero no es por lo que dice de sí mismo por lo que lo conocemos, sino por lo que no dice, o más propiamente por lo que su habla dice de sí mismo, más allá de lo que puede ser autoconsciente. Por ello, el conocimiento del narrador es deficiente con respecto a sí mismo como personaje.

Se ha dicho que se trata del monólogo que lleva a cabo Luis Alfonso en el cuarto aniversario de la muerte de su padre; se ha dicho también que es un diálogo con su padre muerto. Pero si nos detenemos a analizar la voz del narrador, es posible apreciar que no se trata de monólogo ni de diálogo, ni siquiera del narrador tradicional en primera persona. La primera elocución con la que inicia la novela dice:

> Todos *hemos* venido a *verme* […]. *Vengo* a *verme*, *me recibo* en silencio y *me agradezco* las flores que *traje*: hortensias, *mis* predilectas. […] Tres eficaces y activas amas de casa *arrancándome* las hojas secas, que son precisamente las que *me gustan*, y *podándome* la bugambilia para que no tape *nuestro nombre* y no trepe por la cruz y la oculte. […]. Hace unos días *vine* a *vernos*, solo. (227-231)[1]

Las palabras marcadas muestran una evidente incorrección gramatical y semántica. El discurso enuncia desde la primera persona del singular y del plural, pero recursivamente se dirige al otro como sí mismo: *hemos venido-verme*, *vengo-verme*, *me agradezco-traje*, *vine-vernos*. Si se tratara de un monólogo o de un diálogo, el *yo* gramatical estaría claramente definido y diferenciado del *tú* dirigido al padre o del él refiriéndolo. No obstante, el *yo* gramatical del emisor no se distingue del *tú* gramatical del otro, como si dos identidades se fundieran en una. Sin decirlo consciente y explícitamente, el habla del narrador evidencia su identidad, o más bien su trastorno de identidad. Aunque

[1] Todas las citas refieren a *Los años falsos* de Josefina Vicens, 2008.

algunos críticos han atendido a este narrador tan extraño, lo que deseamos resaltar es que además de la anécdota o diégesis de la vida de Luis Alfonso, hay una diégesis que es la historia de la voz del narrador y su transformación. Si se da seguimiento a esta voz que nombra y al hacerlo, se nombra, se puede apreciar una evolución que va de la imprecisión de la identidad narrativa a la posibilidad de decirse *yo* y, simultáneamente, decir *tú*.

El discurso en la novela es una especie de logoterapia: conforme el narrador narra su historia, va tomando conciencia de sí y se va distanciando del otro, lo cual implica que va adquiriendo la posibilidad de decir *tú* y por ello *yo.* Después de la palabra silenciada debido a la imposición de la palabra ajena, poco a poco el narrador va pudiendo decir:

> …Estoy hablando también de mí, con mi pequeña cruz, mi lápida sobria, mi buganbilia y mi reja de alambrón. No de ti, porque tú no sabes lo que es el silencio. No lo has guardado nunca, ni antes ni ahora.
>
> Yo sí sé lo que significa el no pronunciar las palabras que me devolverían la vida. Las tengo ensayadas, desesperantemente ensayadas. En el momento en que me decidiera surgirían fluidas y rotundas. Inapelables. Son redondas, pulidas. La frase completa es como una joya. La tengo, es mía. La veo brillar en medio del silencio. Con sólo pronunciarla todo me sería devuelto. Pero allí permanece, al borde de mis labios, como al borde de un río crecido, imposible de cruzar.
>
> ¿Sabes lo que es quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose? (275)

Al final del proceso del discurso el narrador puede decir:

> …hasta que *yo* quiera *matarte*, papá, porque si *vives* aún es porque *yo* así lo dispongo, así *te lo ordeno*. Eso *quiero* que lo *entiendas* bien. No *soy* tu esclavo, *soy* tu dueño, y *puedo* quitar*te* o dar*te* la vida. […]
>
> Pero *¿sabes papá*?, *te lo digo* quedito, al oído, sin que *me veas*, sin que nadie nos oiga. Lo que *yo* quisiera es: no ser el marido y el hijo de mi mamá; ni el padre y el hermano de mis hermanas; ni, por ser hijo tuyo, el amigo de tus amigos; ni el protegido y ayudante de un político: ni tu rival y tu cómplice; *ni yo-tú*, *ni tú-yo*; ni el amante a medias de Elena. (229-230)

En las conjugaciones verbales marcadas se aprecia claramente que ya no hay la distorsión gramatical que se pronunciaba al inicio de la novela. La relevancia de Josefina Vicens es que integró el habla trastocada de la voz narrativa a la configuración de la identidad desfigurada del personaje principal: el lenguaje no es usado por el narrador-protagonista para emitir su discurso, sino que el habla es el personaje principal. Siendo *narrador* y *personaje* dos funciones distintas en el texto literario, en la novela de la autora, el habla del narrador está cabalmente integrada a la identidad del personaje. En la disfuncionalidad lingüística apreciamos la profundidad y gravedad de la distorsión que vive Luis Alfonso.

Temporalidad

El texto narrativo es el proceso de discurso de una diégesis, lo cual implica el encuentro de al menos dos temporalidades: el tiempo de la diégesis y el tiempo del acto de emitir el discurso. Esto se hace más evidente cuando el narrador es a su vez personaje. A diferencia del narrador tradicional tercera persona omnisciente, que al estar fuera de la historia es atemporal y trascendental, el narrador-personaje está encarnado y por ello es parte del tiempo y el espacio. Nuevamente, si sólo nos quedamos con lo que el texto dice a nivel de la diégesis y pasamos por alto la estructura del proceso de discurso, nos quedamos con la exterioridad y hasta con una pretendida objetividad. *Los años falsos* no es la historia de la vida de Luis Alfonso desde que pierde a su padre hasta el cuarto aniversario de su fallecimiento. La novela es la "crónica de un 'instante'"[2] que se da en la mente del protagonista, en donde se encuentra la yuxtaposición de temporalidades en un lapso cronológico de un par de horas, que es lo que duran la madre y las hermanas gemelas limpiando la tumba y rezando por el padre, en su cuarto aniversario. Esta precisión es sumamente significativa, en conjunción con la precisión hecha del habla del narrador, pues la reconfiguración de la realidad lograda por Vicens permite ir más allá de la exterioridad de los hechos para adentrarnos y vivenciar la interioridad del protagonista quién los padece, y es ahí donde descubrimos su profundidad existencial.

El pretexto de la visita a la tumba del padre en su cuarto aniversario, sirve como catalizador proustiano para que emerjan a la conciencia del personaje episodios significativos en su vida sin cronología racional; es así como se expande en su mente lo que conforma su existencia desde que era un niño que idolatraba a su padre como figura de autoridad, el momento de su muerte, su entierro, y la posterior obligación de asumir su identidad, hasta la posible configuración de su identidad narrativa y adquisición de su propio *yo.* Adicional a la yuxtaposición de temporalidades pasadas, la temporalidad del acto de discurso, es decir, la temporalidad de la reflexión da cabida a la posibilidad de establecer distancia de los sucesos acontecidos y, con ello, de sí mismo. Evidentemente, el proceso de narrar*se* permite el desdoblamiento de sí: sí mismo como mismidad y sí mismo como ipseidad: sí mismo como el que permanece en el tiempo y sí mismo como el que experimenta una transformación. Es entonces que el proceso de narrar la propia vida constituye la configuración de su identidad.

Existe otro aspecto que es propiciado por la estructura de este proceso de discurso: Atendiendo únicamente a la diégesis sin tomar en cuenta que la novela trata de un proceso de discurso, y tomando solo locuciones aisladas, es posible encontrar aseveraciones del narrador-personaje en las que alardea de su machismo, lo cual ha sido interpretado como una crítica llana al patriarcado mexicano. Concediendo que hay una crítica

[2] La frase "crónica de un instante" recuerda el subtítulo de otra novela mexicana: *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo, en la que se aprecia el mismo fenómeno de condensación de yuxtaposición de temporalidades en un breve instante.

a este respecto, nos parece que ésta se da en otro sentido más profundo y entrañable. Gracias a la elección del habla de la voz narrativa y a la yuxtaposición de temporalidades, si se aprecia el proceso de discurso en su transcurrir y en la distancia de la temporalidad de la enunciación con respecto a la temporalidad de lo enunciado, es posible apreciar el juicio crítico que el narrador emite sobre lo vivido y sobre sus propias reacciones ante las exigencias del entorno, es decir, el narrador recuerda lo vivido hacia el exterior e inmediatamente después lo acota con el comentario de lo que realmente experimentó al "representarlo". Numerosos son los casos en los que se da esta tensión entre lo exteriorizado y el padecimiento interior. Por ejemplo, cuando le relata al padre las primeras aventuras que tiene con sus amigos en las cantinas:

> No sé si el sentirme por primera vez en una cantina y con tu pistola estorbándome terriblemente en la cintura, me dio valor para protestar: […]
>
> –Me llamo Luis Alfonso y así quiero que me digan. […]
>
> A esa frase bravucona debo el haber conservado, por lo menos, mi nombre. […]
>
> …Así pude enterarme de que habías sido "un amigo a toda madre y más reata que la chingada".
>
> Yo sentía una especie de náusea y un casi incontenible deseo de golpearlos y salir corriendo de allí. […]
>
> …Tenía miedo de confesar que no entendía na-da de lo que hablaban y que lo único que quería era salir corriendo o gritar o morirme. […]
>
> …pude llorar desconsoladamente en aquel escusado sucio, maloliente, cuyas paredes estaban llenas de letreros y dibujos procaces. (267-269)

O cuando va a visitar a Carlos, su amigo de la secundaria:

> …Colocaba la camioneta del Diputado en la puerta de la escuela y esperaba. Mientras tanto me asaltaban los pensamientos más contradictorios: yo quería ser aquel estudiante que reía y lanzaba piropos y albures a las muchachas que pasaban a su lado; o el que se improvisaba una voluminosa barriga metiéndose los libros bajo el suéter para sostener en las manos una coca-cola y una gigantesca torta que devoraba con avidez. […] Quería ser un estudiante, como cualquiera de ellos, pero me impresionaba ser lo que era: un joven extraño que alternaba con políticos, que iba a las cantinas con hombres que le doblaban o triplicaban la edad, que usaba pistola. […] Mis dudas duraban el tiempo de la espera, porque era tal la excitación de mi amigo al verme en la lujosa camioneta último modelo, al examinar tu Cult pavonada calibre 38, y al enterarse de que andaba muy metido en la cuestión política, que de momento quedaba yo convencido de mi importancia y me daba cuenta de que mi compañero estaba sintiendo por mí la misma admiración que yo sentía por ti. […] ¿Por qué me ponía a llorar desesperadamente después de dejar a mi amigo en la puerta de la vecindad donde vivía y de la que salían en tropel todos los vecinos para admirar la camioneta? No sé, pero apenas me encontraba solo nuevamente, sentía que algo se desprendía de mí, algo que no debía desprenderse porque sin ello, que no sabía lo que era, me sentía indefenso.

> Al mismo tiempo experimentaba un gran remordimiento por haberlo engañado con frases ajenas, y una especie de nostalgia por las cosas que no le había dicho a pesar de que eran, precisamente, la que quería decirle y las que me impulsaban a buscarlo:
>
> –Me siento muy raro, Carlos, como si no fuera yo…
>
> ¿Por qué no se lo decía inmediatamente, antes de que él empezara a elogiar la camioneta y a desear "una pistola tan padre" como la que yo traía? (276-278)

En las dos citas anteriores se aprecia la simultaneidad de la temporalidad del hecho relatado (la convivencia con los amigos en la cantina y el encuentro con el amigo) y la temporalidad de la reflexión en el momento presente de la enunciación (sus más íntimas emociones). Resalta entonces el sufrimiento interior que padece Luis Alfonso como víctima por su condición de barón primogénito en una sociedad machista.

Esta estrategia discursiva se repite en todos los encuentros que tiene el protagonista en su constelación social: con su madre y hermanas, su jefe el Diputado, y sobre todo con su amante, heredada de su padre: Elena.

Es posible afirmar que la elección del habla de la voz gramatical y la yuxtaposición de las temporalidades de la diégesis y del proceso de discurso otorgan a la novela una profundidad que la enriquece significativamente. Gracias a estos dos elementos, el acto de lectura permite apreciar tanto la existencia de Luis Alfonso hacia el exterior, como su problemática interna. Reiteramos, no se trata de un retrato superficial y por ello maniqueo y tendencioso del machismo mexicano, se trata de la dimensión más profunda que esta condición social produce en su primera víctima, el hombre mismo.

Poeticidad

Josefina Vicens escribió tan solo algunos poemas, uno de ellos es el epígrafe con el que inicia *Los años falsos* y que anuncia la relación mortuoria ente Luis Alfonso y su padre:

> *Este vivir no es vivir,*
> *es tan sólo un existir*
> *sin lo que el vivir reclama:*
> *el hoy, el aquí, el mañana.*
> *Vivo a distancia de ti,*
> *de tu voz, de tu presencia,*
> *y por esta cruel ausencia*
> *vivo a distancia de mí.*
> *Vivir así, de esta suerte,*
> *no* sé si es vida o es muerte.

Pero la poeticidad del texto narrativo no se encuentra sólo en este epígrafe. Las características esenciales del lenguaje poético son la musicalidad y el aumento icónico que produce la metáfora. Josefina Vicens escribió dos novelas que apenas sobrepasan las trescientas páginas, pero esa escueta producción literaria cuenta con la condensación semiótica propia de la poesía. Su escritura se caracteriza por la alocución de breves sentencias que potencian un universo narrativo cargado de índices simbólicos: la pistola que da valor y dio muerte, la cadena, el traje, la camioneta, el mitin político, la cantina, el burdel, la casa de la amante, la tumba, la bugambilia, la reja de alambrón –el mundo público en que viven los hombres–; la casa

familiar, templo de pureza, la cocina, la tela para hacer las cortinas –el mundo privado del que no salen las mujeres–.

Desde que el narrador-personaje inicia la narración al describir el momento presente en que su madre, hermanas y él visitan la tumba del padre, lo hace con escuetas pero contundentes palabras:

> Ellas –mi madre y mis dos hermanas, gemelas de trece años y *desesperadamente iguales*– son las que hacen *lo habitual* en esos casos: […] Yo las observo. […] Una tumba no es una cocina, pero ellas la arreglan y la frotan y la pintan como si lo fuera. Tres *eficaces* y *activas amas de casa* arrancándome las hojas secas… (227-228)

Y es cuando se dirige a su padre, que alcanza su máxima expresividad:

> Yo podría hablarte de lo que es estar allá abajo, contigo, en tu aparente muerte, y de lo que es estar aquí arriba, conmigo, en mi aparente vida. Un día cualquiera, por algo que sucede o por alguien que lo ordena, uno deja de ser lo que era. Deja de respirar o sigue respirando. Es igual. Otros miden el cuerpo, lo colocan en una caja negra con forros de raso blanco, lo meten en una fosa honda y lo cubren de tierra. O miden el cuerpo, lo visten con un traje de luto, lo llevan a un sitio extraño y ahí lo dejan, a la intemperie. Allá abajo el cuerpo espera quieto y a su tiempo empieza a vivir su trasformación. Acá se queda quieto también, sorprendido, atemorizado, invadido, pero no se transforma ni se aniquila: permanece igual y ya no es igual. (241)
> No era ponerme tu ropa, era vestirme de ti. (242)

Reiteramos, el uso de sentencias cortas y contundentes produce el aumento icónico en la percepción de la realidad y penetra en la profundidad del dolor existencial que vive Luis Alfonso.

> Me devolvieron la pistola […]. Desde entonces la llevo conmigo, bajo la camisa, pegada a la piel. Es una forma de no olvidar lo que me hiciste; de volver a esa línea divisoria, a esa frontera donde cambiamos los trajes y ordenaste que me aprehendieran. En ese momento se inició el proceso. Después las rejas. Luego vino el silencio. (244)

> En ese instante, como si le hubiera abierto la puerta, entró el dolor. (249)

> ¿Sabes lo que es quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose? (275)

> Yo estaba allí, inmóvil, mudo, atrapado en esa risa, igual que si estuviera envuelto en llamas. Y sentí claramente que cuando ellos terminaran de reír no quedaría de mí sino un pequeño montón de cenizas.
>
> Pero fue al llegar a la casa cuando comprendí que eso era yo en todas partes: un montón de cenizas. (291-292)

Es a partir de este reconocimiento de ser como un montón de cenizas, cuando la reflexión interior cobra mayor fuerza. El narrador-personaje advierte el papel que ha jugado su madre en la configuración de su identidad, descubre que no solo él ha muerto, también ella y sus hermanas han dejado de serlo para convertirse en su esposa e hijas. La reflexión que ha tenido –a partir del

catalizador del aniversario de su padre– sobre el enfrentamiento entre las dos identidades que le invaden, da cabida a la toma de conciencia de su ser y a una tercera identidad, síntesis de la tensión vivida:

> Quedé así como dividido en tres: el heredero de ti, el huérfano de ti, y el encargado de acompañarme y consolarme. (300)

Si en un principio esta tercera identidad apenas tenía aliento y estaba sometida aún a la potencia dominante del padre, poco a poco va cobrando fuerza, gracias al poder que le otorga a Luis Alfonso el narrarse. El cenit de la tensión vivida se da en la relación íntima con la amante de su padre, ahora suya. Había dejado de ser el hijo de su madre –a la que le reprocha fuertemente que lo hubiera abandonado y obligado a sus hermanas a tratarlo como a un padre–, había tenido que mostrarse servil con el Diputado jefe de su padre, y había tenido que seguirle el juego a los amigos que le imponían actitudes y roles que no sabía seguir; pero la relación íntima con Elena lo hizo salir de sí: no sabía si ella estaba con él porque era *como* su padre o porque era él, pero por su parte, tampoco sabía si deseaba a Elena como Elena o porque también era otra herencia más. Le reclama al padre:

> Y entonces, al olvidarla, tú y yo nos separaríamos… que es justamente lo que voy a hacer, pero lo voy a hacer yo, no tú, porque ya estoy harto de ti, harto, harto. Yo también te odio, y Elena y todos. […] ¡Poncho Fernández! Me estoy riendo de ti, ante tu propia tumba, me carcajeo, ¿me oyes, me oyes? No, papá, no es cierto, palabra que no es cierto. (314)

Luis Alfonso padece una especie de manía ciclo depresiva, de la que sólo puede salir gracias a la autonarración que le permite la autodesignación:

> Y la verdad es que *yo*, sin que Elena pudiera defenderse ni explicárselo, la hice caer en *tu* fosa y en *tu* cama, y que en ambas nos amamos, nos torturamos y nos gozamos los dos, los tres, intensamente, desesperadamente inseparables… hasta que *yo* quiera matar*te*, *papá*, porque si vive*s* aún es porque *yo* así lo dispongo, sí *te* lo ordeno. Eso *quiero* que lo entiendas bien. *No soy tu* esclavo, soy tu dueño, y puedo quitarte la vida. Soy Dios. (328-329)

¿Quién soy yo? Lo estoy averiguando

En un intento por acercarse a las escritoras mexicanas del siglo XX, Josefina Vicens ha sido reconsiderada por la crítica literaria –curiosamente han sido mujeres las que han hecho este rescate–. Llama la atención a las estudiosas de su obra que haya elegido a narradores-personajes masculinos en sus dos novelas y a esto se han ofrecido distintas interpretaciones que van desde la negación de la identidad de Josefina, hasta la crítica por su parte a la identidad machista. Este artículo no suscribe posturas dicotómicas de la condición genérica. Precisamente consideramos a Josefina Vicens como un hito en la literatura mexicana del siglo XX porque en

la segunda mitad de éste, fue un *excurso* de la configuración de la identidad como mujer que fue y como escritora. Josefina no se ciñó a lo convencionalmente establecido, al contrario, rompió todos los paradigmas que pudiesen constreñir su ser. Esta búsqueda existencial se reflejó en una escritura de la identidad auténtica y fiel a su condición, y así no *quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose*.

Bibliografía

Castro, Maricruz, Aline Pettersson (editoras), *Josefina Vicens. Un vació siempre lleno*, México, CONACULTA-FONCA-Tecnológico de Monterrey, 2006.

Vicens, Josefina, *El libro vacío* y *Los años falsos*, México, primera reimpresión en Fondo de Cultura Económica, 2008.

Juan Pérez Jolote: el acierto técnico de Ricardo Pozas

ANTONIO DURÁN RUIZ Y JOSÉ MARTÍNEZ TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

Resumen

En este artículo se observa cómo Ricardo Pozas Arciniega empleó los recursos de la narrativa autobiográfica para contar la historia de un indio de San Juan Chamula, en Los Altos de Chiapas. Se ofrecen algunos datos generales de la brillante trayectoria académica del autor, quien vivió largos períodos en el pueblo mencionado. Sobre todo, se llama la atención al hecho de que supo aprovechar los recursos de la antropología para dar al lector una enorme cantidad de pruebas de verosimilitud a lo largo del libro que tituló con el nombre de su protagonista y al que agregó el epíteto *Biografía de un tzotzil*.

Abstract

This article shows how Ricardo Pozas Arciniega used the resources of the autobiographical narrative to tell the story of an indian from San Juan Chamula, a town located in Los Altos de Chiapas. Some general data of the brilliant academic trajectory of the autor, who lived long periods in the town mentioned, are offered. Especially, attention is drawn to the fact that he was able to take advantage of the resources of anthropology to give the reader an enormous amount of verisimilitude proofs throughout the book, which he titled with the name of its protagonist and to which he added the epithet *Biography of a Tzotzil*.

Palabras clave: etnografía, literatura indigenista, relato biográfico.

Keys words: ethnography, indigenist literature, biographical story.

Para citar este artículo: Durán Ruiz, Antonio y José Martínez Torres, "*Juan Pérez Jolote*: el acierto técnico de Ricardo Pozas", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 57-65.

Escrito como un testimonio en primera persona, *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil* aprovechó las ventajas técnicas y estructurales de la literatura confesional para poner al servicio de los tzotziles de San Juan los utensilios del relato. Las dos cualidades que lo hacen un gran libro son las siguientes: en primer lugar, es el resultado de conocer directa y minuciosamente los materiales con los que se realiza la obra; en segundo, está la cualidad de elegir el procedimiento técnico idóneo: la autobiografía, que le permite adoptar una objetividad naturalista, con una destreza notable para los diálogos, así como para los innumerables detalles que acompañan las acciones.

Junto con lo anterior, las opiniones y reflexiones personales de Pozas, sus elucubraciones, se eliminan del todo para que los hechos queden explicados por sí mismos, incluidos los ritos indígenas, como cuando Juan Pérez Jolote relata el movimiento de su madre al amanecer:

> …el día empezó a aclarar, el sol se apareció detrás de los montes. Mi madre puso unas brasas en el incensario de barro y salió a recibir los primeros rayos del sol; echó copal al brasero, se hincó, besó la tierra y pidió al sol salud y protección para todos.[1]

También están los ritos que aparecen al final del libro y que se llevan a cabo en el Carnaval Chamula durante el mes al que ellos mismos designan como Febrero loco, o las escenas sexuales, como cuando el protagonista se vuelve el amante de una mujer vieja.[2]

Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil es muy breve; su sentido de la economía narrativa no le permite elaborar metáforas y descripciones. Puede verse como una especie de novela de formación en la que el narrador va de una peripecia a otra sin abandonar la relación cronológica de los hechos de una vida, que parten de la infancia y cierran en la edad adulta, cuando su hijo y su mujer le suplican: "Ya no tomes más, me dicen mi Lorenzo y mi Dominga, pero yo no puedo dejar de tomar. Hace días que ya no como… Así murió mi papá. Pero yo no quiero morirme. Yo quiero vivir." Es la última frase del libro.

[1] Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, p. 54.
[2] *Ibid*., pp. 43-44.

Pozas requirió de cerca de 100 notas para explicar ciertos términos que utiliza el personaje, así como algunas situaciones y objetos ajenos al universo ladino, lo que funciona a la perfección como datos que aportan verosimiltud al relato, lo mismo que se logra con los nombres: Petra Pérez Culish, Salvador Hernández Lampoy, Domingo Heredia Mokojol, Pacual Pérez Unintuluk, Pascuala Collazo Mechij, una mezcla de nombres ladinos e indígenas –debe recordarse que, al nacer, los últimos se designan con su chulel o nagual.

De este modo, al adoptar la voz de Juan Pérez Jolote, un tzotzil que ha sido informante, narrador y testigo de la vida de San Juan Chamula, se puede hablar con autoridad de los ritos y de los hábitos; se puede hacer una relación de los santos católicos y su adaptación a la mitología tzotzil, la cual le ha asignado funciones y oficios, como en este pasaje donde se señala:

> …San Miguel, el patrón de los músicos, él ayuda y da bendición a los músicos. Es el jefe de las guitarras y de las harpas; a él vienen las que tienen cargo de músicos, porque ellos se pasan los días y las noches tocando en fiestas y funerales, y él les quita el sueño. A él le piden que cuide a sus mujeres. […] Éste es San Nicolás, es el patrón de las gallinas; lleva sus bateas para poner el maíz y dar de comer a las gallinas.[3]

Dice Juan Pérez Jolote que anhelaba tener algún cargo en la estructura social de San Juan, pues "oía cómo saludaban a los que habían sido autoridades: ´Adiós, pasado alcalde', 'Adiós, pasado alférez', 'Adiós, pasado martomo', que son nombres de respeto"[4]. Entonces tuvo un sueño:

> …vi que venía un hombre, no sé quién sería, tal vez sería el Dios; pero se parecía mucho a Domingo de la Cruz Chato. Lo vi que se me acercaba y me decía al oído todo lo que ahora digo en la fiesta del carnaval[5].

En *Los grandes momentos del indigenismo en México*, Luis Villoro[6], apunta que el mundo indígena es una gran oportunidad de trascendencia que dejamos pasar de lado porque alberga una realidad oculta, desconocida y misteriosa, cuya presencia puede constituir un campo de fascinación y de puertas que nos liberen de cárceles ideológicas. Estas páginas de Ricardo Pozas Arciniega auxilian significativamente en el proceso de comprensión de la vida indígena.

Juan Pérez Jolote. Biografia de un tzozil, publicada en 1948, es –como se dijo– el fruto de una vasta investigación de campo, de la observación directa de la sociedad de San Juan Chamula, al mismo tiempo que está expuesta con los instrumentos narrativos que más le convenían al tema.

Se ha reeditado varias veces a partir de su aparición; ha sido traducido a diversos idiomas e incluso inspiró la producción de una película. El Jolote, como se refería Pozas al libro, marcó el inicio de un nuevo sesgo,

[3] *Ibid*., p. 100.

[4] *Ibid*., p. 78.

[5] *Ibid*., p. 103.

[6] Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México,* pp. 241-242.

no sólo en la antropología, sino también en la historia de la literatura mexicana.

Pozas Arciniega es autor de una considerable obra académica; además, en 1953 fue director del Centro Coordinador Indigenista Tzeltal-Tzotzil, conocido como La Cabaña, instalado por el Instituto Nacional Indigenista (INI) en San Cristóbal de las Casas en 1950, institución donde colaboraron escritores como Juan Rulfo, antropólogos como Alfonso Caso y artistas plásticos como Alberto Beltrán, que ilustra también el libro en cuestión.

Además, Pozas realizó números y prolongadas estancias en el campo mexicano, lo que marcó el sentido de su pensamiento y de su trabajo. Estaba seguro de que la tarea del maestro no era solamente enseñar a leer y a escribir dentro de la escuela, sino que había también que organizar a los campesinos, participar con ellos en la solución de sus problemas. Por esto, Pozas formó parte de algunos levantamientos sociales, siempre apoyando a la clase desprotegida.

Decidió adherirse a los campesinos cuando estuvo trabajando por última vez como maestro rural en Qurétaro, su estado natal, en el pueblo de San Sebastián de las Barrancas. Era el período presidencial del general Lázaro Cárdenas. La clase obrera y campesina estaba viviendo una situación decisiva y era respaldada por el presidente del país. Hubo una alianza entre la organización obrera y el gobierno. Paralelamente, se dio una estrecha relación entre los trabajadores urbanos y rurales para solucionar los problemas que también agobiaban a éstos.

Cárdenas llevó a cabo la repartición de tierras en favor de los campesinos pobres; Pozas apoyó la iniciativa; consideraba que el educador debía enfrentarse a la realidad de los marginados: salir también de las aulas e insertarse en el campo para conocer sus padecimientos, los obstáculos que enfrentan.

Después de trabajar en el norte del país, volvió a la Ciudad de México e ingresó en la Escuela Nacional de Antropología, donde conoció a los profesores Miguel Othón de Mendizábal y Paul Kirchhoff, quienes influyeron en su formación. Este último lo inició en el estudio y en la interpretación marxista de la antropología.

Independientemente de la teoría impartida en la escuela, lo que más llamaba la atención de Pozas era la antropología aplicada; es decir, la teoría aunada a la práctica social.

Realizó investigaciones de campo con Salomón Tax, catedrático de la Universidad de Chicago, quien llevó a un grupo de estudiantes destacados a realizar prácticas a Zinacantán, en los Altos de Chiapas. Este acercamiento a los pueblos tzotziles le despertó gran interés. Era un mundo nuevo aunque no del todo ajeno, pues ya había conocido pueblos otomíes en regiones donde impartió clases. Al terminar la primera práctica, estudió a los habitantes de San Juan Chamula, en 1940, y logró introducirse de lleno en su mundo, ayudado por Salomón Tax.

Once años después de la publicación de *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, presentó un trabajo de mucha utilidad para la antropología y la sociedad mexicanas: *Chamula, un pueblo indio de los Altos de Chiapas* (1959).

La novela indigenista como ésta a la que nos venimos refiriendo, tuvo su auge en los años cuarenta del siglo XX. Entre otros re-

latos aparecieron *Nayar* de Miguel Ángel Méndez (1941), *Los peregrinos inmóviles* de Gregorio Fuentes y Mares (1944), *Lola Casanova* de Francisco Rojas González (1947), *Donde crecen los tepozanes* de Miguel N. Lira (1947), *El callado dolor de los tzotziles* de Ramón Rubín (1949), como señala Sara Sefchovich[7].

Anteriormente, el indígena aparecía como un personje romántico, si no idealizado, poco observado. En el mismo sitio, Sefchovich también escribe que *Juan Pérez Jolote* es el relato más excepcional que se escribió en esta tendencia porque rompió con los lugares comunes y la buena fe de los novelistas. No se trata de mostrar las supersticiones indígenas, sus hábitos o modos de vida con afanes de reforma social, ni de miradas complacientes o paternalistas. Lo que Pozas logra de un modo tanto científico como artístico es la objetividad con que observa el universo indígena.

Según Enrique Anderson Imbert,[8] la literatura de tema indigenista es una especie de servicio que se hace a los indios para que expresen su visión de las cosas. Es decir, al menos en el caso de este libro, se ha utilizado el instrumento occidental del relato realista para dar expresión a un personaje de las comunidades marginadas del país.

Resulta significativo que uno de los mejores relatos mexicanos no haya sido obra de un novelista propiamente dicho, sino de un antropólogo que aprovechó la forma literaria de la autobiografía. *Juan Pérez Jolote* es un estudio antropológico que se parece demasiado a la literatura, o bien, una novela que se parece demasiado a la antropología, ya que toma sus materiales de la experiencia directa, mediante diarios de campo y métodos propios de esa disciplina. Así, un indio chamula es el narrador-protagonista que con sus palabras revela el modo de vida de todo un pueblo.

Juan Pérez Jolote fue en su origen un trabajo de intención antropológica, una denuncia de las dolorosas situaciones a las que se somete un campesino indio y las limitaciones que impone un ambiente dominado por el alcoholismo, la opresión y la marginación social y jurídica, como se observa en las palabras del propio Ricardo Pozas en una entrevista con el investigador Luis Vázquez León, que registra Lancelot Cowie[9]:

> —¿Se puede considerar entonces a *Juan Pérez Jolote* como una denuncia de esta situación de explotación?
>
> —Sí, ése fue el propósito fundamental. Claro, lo que a mí me interesaba no era escribir estudios para las bibliotecas, o para las gentes que estaban dedicadas al estudio de la antropología, sino escribía cosas que llegaran al público más amplio, que todo el mundo se diera cuenta de las condiciones en que viven los grupos indígenas, algo que pudieran leer ellos, que pudiera servir como denuncia, que hubiera una comprensión mayor de esos grupos y por eso escribí el Jolote.

[7] Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas*, p. 132.

[8] Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, volumen II, p. 236.

[9] Lancelot Cowie, *El indio en la narrativa contemporánea.*

Juan Pérez Jolote se ha considerado primordialmente como lo que es: una magnífica obra literaria. Con su publicación, Pozas deseaba, ante todo, revelar al hombre tzotzil y lo logró, aunque tal vez por el camino que menos esperaba, el de la novela. Sin traicionar la descripción que de sí mismo hace el personaje, se buscaba que fuera universalmente comprensible. El impacto que produjo la obra fue sorprendente. Las traducciones a otras lenguas (inglés, francés, alemán, polaco, mixteco, japonés y tzotzil)[10] y su positiva recepción en el plano internacional demuestran sus alcances.

Fue una de las obras de mayor influencia en los campos antropológico y literario; otorgó al autor fama internacional. A mitad de siglo, el indio tzotzil era escuchado por primera vez a gran escala. Pozas dio voz a un chamula para que, mediante la narración de su vida, el lector apreciara la visión india del mundo, un ámbito en donde la sobrevivencia es una pelea cotidiana. El lector, al mismo tiempo que va conociendo las aventuras y desventuras del personaje, se adentra en la realidad, no sólo de ese pueblo sino del país entero.

Aquí se narra la historia de un individuo representativo de la comunidad chamula. Mediante un relato en primera persona del singular, como se ha observado antes, se favorece la verosimilitud y se logra mantener el interés en la suerte que le depara el azar cuando se encuentra en medio de la Revolución, donde fue huertista, carrancista y villista sin proponérselo.

[10] Se tradujo al tzotzil después de la muerte de Ricardo Pozas.

Como toda obra que cuenta sus desgracias con este principio de la autobiografía, el Jolote pertenece al género testimonial y se desarrolla como la novela picaresca, mediante episodios apenas enlazados con la voz que los refiere. Aunque Pozas registre los acontecimientos desde una práctica ceñida al quehacer antropológico, al trasladar el discurso indígena a la escritura, el sujeto de la enunciación no se limita a reproducir el discurso oral tal y como fue pronunciado, sino que se realiza un trabajo muy minucioso de recreación de lo dicho por el informante. Es decir, se lleva a cabo una elaboración artificiosa que la convierte en una obra de ficción, porque este cruce entre testimonio y ficción es, desde luego, inevitable.

Juan Pérez Jolote atrapa al lector por la inocencia y franqueza del narrador, por la extravagancia del mundo que ofrece y por transgredir las fronteras de los géneros literarios, dentro de las cuales no solían estar los discursos de las periferias culturales. El libro marca una significativa diferencia en relación con los discursos hegemónicos y propicia, con su emergencia, la legitimación de los sujetos no dominantes; enfrenta al lector a un conocimiento que deja en suspenso categorías legitimadas por lo ya visto.

Este narrador, que refiere su vida en lengua española, despoja los hechos narrados de su ritmo en lengua tzotzil, para mostrarse en la lengua dominante. Sin embargo, el lector se fija más en la personalidad india del informante que habla de su vida pasada; se halla ante una conciencia de los pueblos originarios, ante una voz que narra, con sencillez aparente, una intensa y profunda histo-

ria personal y, al mismo tiempo, arroja luces sobre su pueblo:

> La tierra de mis antepasados está cerca del Gran Pueblo en el paraje de Cuchulumtic [...] todo está igual como la vi cuando era niño; nada ha cambiado. Cuando yo muera y venga mi ánima, encontrará los mismos senderos por donde anduve en vida, y reconocerá mi casa.[11]

En este breve fragmento puede verse cómo el relato está cargado de significación humana, de dolor y sentimiento causados por la incertidumbre de la vida. Los tiempos verbales que se utilizan en la narración están en pasado, como conviene a la narracion clásica. Se trata de la vida de un individuo que se muestra a través del recuerdo; es la evocación de sucesos que conformaron su ser. La memoria está al servicio de un sujeto y de su comunidad, puesto que se busca testificar ciertas prácticas ancestrales de las tradiciones colectivas mediante un botón de muestra.

El relato se desarrolla en una sociedad marginada, pero se da a conocer a través de un sujeto del sector letrado, el antropólogo Ricardo Pozas Arciniega, que opera como el escriba de su informante, como el mediador que tiene un proyecto ideológico definido, de modo que *Juan Pérez Jolote* es la versión indígena de la historia mexicana reciente, de las vivencias personales de un individuo de la comunidad chamula.

El protagonista vive en la confluencia de dos culturas: participa activamente de la experiencia de la biculturalidad, se mueve entre dos tipos de sistema que tienen diferentes códigos, y puede ver a ambos lados de la frontera. Juan Pérez Jolote es un personaje que vive en la hendidura de dos culturas. Nació chamula, pero su infancia transcurrió al garete entre indígenas y ladinos; luego sólo entre ladinos, como simple instrumento de los vaivenes de la Revolución Mexicana que decidían el rumbo de su vida. Y regresa a ser chamula.

Juan Pérez Jolote siempre estuvo sometido a un extraño proceso, participando en un mundo ajeno, donde no dialogaban indígenas y ladinos porque no se entendían, o ninguna de las partes se interesaba por la otra. Para sobrevivir en ese mundo que le era ajeno, se apropió poco a poco de la herramienta principal, el idioma:

> Cuando llegué a la cárcel yo entendía bien la castilla pero no sabía cómo decir las palabras; aprendí a hacer las cosas sin hablar, porque no había nadie que supiera mi lengua, y poco a poco empecé a hablar castilla.[12]

Sin embargo, al mismo tiempo que aprendía español, Juan Pérez Jolote perdía aspectos centrales de su cultura: "A mí se me había olvidado hablar la lengua, poco era lo que entendía."[13] Al volver a su comunidad, volvió a entrar en contacto con sus padres, pero la comunicación no era ya la misma: "Me dieron una silla; me senté. Me les quedé viendo... No pude platicar con

[11] Ricardo Pozas, *op. cit.,* p. 15.

[12] *Ibid*., pp. 33-34.

[13] *Ibid*., p. 52.

ellos, ya no podía hablar bien el idioma."[14] La adaptación se dio finalmente, aunque no fue fácil:

> Yo les hablaba palabras en castilla y palabras en lengua, porque no podía decirlo todo en lengua. Ellos se reían de mi porque no decía bien las cosas en lengua. Y aquí me quedé, a vivir otra vez en mi pueblo. [...] me quitaron mis trapos y me dieron un chamarro de lana que me cinché al cuerpo con un cinturón de gamuza, sobre mi calzón y mi camisa de manta. Ya era de nuevo chamula [...] yo estaba triste; ya no sabía vivir como chamula. Y entonces pensé: "¿Para qué vine a mi pueblo? ¿Qué me hizo venir? Si no pude estar aquí cuando era chico... Ahora que todo lo veo tan raro, que no puedo hablar como la gente y que se me han olvidado las costumbres".[15]

Juan Pérez Jolote enalteció la literatura indigenista mexicana, dignificó al protagonista indio y lo llenó de vivacidad mediante un lenguaje que parece muy natural, lleno de localismos no exentos de humor y hondura, con los que establece rápidamente una relación de empatía con el lector. Además de esto, *Juan Pérez Jolote* prefigura trabajos de gran importancia para Chiapas: *Balún Canán*, *Oficio de tinieblas* y ciertos relatos breves de Rosario Castellanos, así como otros libros de alta calidad menos conocidos, por ejemplo, el libro de Ámbar Past *Conjuros y ebriedades* (1984), una obra colectiva del Taller Leñateros, que da voz a las oraciones y a los conjuros tradicionales de las mujeres mayas de los Altos, una labor que se llevó a cabo durante muchos años.

También está la novela *Los arrieros del agua* de Carlos Navarrete (1984), que se hermana con *Juan Pérez Jolote* en más de un aspecto; entre otros podemos referirnos al personaje de Doña Idolina, un varón que se transforma en bruja y se viste de mujer, no porque así manifieste una supuesta homosexualidad, sino por hacer un homenaje a su padre, que siempre quiso tener una hija. Este personaje de la novela de Navarrete quizás tenga su antecedente en la novela de Pozas, la señora Nana María Cocorina, hombre vestido de mujer, "que lleva un brasero con copal y acompaña a los grandes funcionarios religiosos" durante el Carnaval Chamula.

En el marco de la novela indigenista, recientemente apareció publicada por la Universidad Autónoma de Chiapas la traducción de *Febrero loco*. *Muerte y vida en los Altos de Chiapas* de Carter Wilson, quien estuvo en la comunidad de San Juan Chamula hacia los años sesenta y fue recibido para aprender el idioma y estudiar la sociedad. Vivió con la familia del escribano del pueblo, quien se encargó de guiarlo y de mostrarle el complejo universo de la cultura indígena: "él me llevaba a ceremonias en las que participaba en Zinacantán. A la luz de la luna nos deslizábamos borrachos por precipicios, por caminos resbaladizos, llevando a su hijo más pequeño dormido en sus brazos".

El papel del indígena ha sido invariablemente el de la víctima. El protagonista de *Juan Pérez Jolote* asume esta circunstancia. En la narración se observa al personaje niño huyendo de los malos tratos de su padre;

[14] *Ibid*.
[15] Ricardo Pozas, *op. cit.,* p. 54.

después sabemos que es llevado por la leva y se convierte en soldado. Vuelve a su pueblo, contrae matrimonio y, sin abandonar nunca su impulso de vivir, ocupa cargos: mayordomo, sacristán, alférez, maestro de castellano y borracho vendedor de aguardiente.

Entre los méritos de *Juan Pérez Jolote* está –con su aparición– el hecho de que el indígena pasó, en la literatura mexicana, de sujeto pasivo a narrador. Esta obra se ha difundido en varios países; también han accedido a su lectura miembros de las sociedades presentes en el relato: indígenas y ladinos. Distintos grupos indígenas pueden verse expresados en la obra de Pozas; toman conciencia de lo que viven. La obra se torna fuente de inspiración para el cambio social. Mediante el tratamiento biográfico del protagonista, se observa la cultura indígena en proceso de cambio debido al inevitable contacto con la civilización occidental o ladina. Constituye, en tanto que historia humana que va más allá del retrato costumbrista, una parte fundamental del rescate de la diversidad cultural del país.

Junto con ello, los trabajos de Ricardo Pozas Arciniega son fundamentales para la integración de la sociedad mexicana, porque concibió a los indígenas no como "ellos", sino como "nosotros". Antropólogo de gran sensibilidad y hábil narrador, jugó su papel de intérprete mediante un texto sencillo y preciso, de excelente ejecución artística, que lleva al lector a enfrentarse con un mundo lleno de magia, de misterio, de algo que lo sobrepasa.

Bibliografía

Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, volumen II, México, FCE, 1980.

Cowie, Lancelot, *El indio en la narrativa contemporánea*, México, INI, 1990.

Pozas, Ricardo, *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, México, FCE, 1973.

Sefchovich, Sara, *México: país de ideas, país de novelas*, México, Grijalbo, 1990.

Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, FCE, 1987.

Wilson, Carter, *Febrero loco. Muerte y vida en los Altos de Chiapas,* México, 2017.

De la compleja constitución de un hito literario en México: *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*

ALBERTO TORRES DÍAZ | DOCTORANTE EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS, UNAM
SONIA MORETT ÁLVAREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

El presente documento recoge pasajes biográficos de dos parejas de antropólogos cuya trayectoria vital tuvo un encuentro muy agraciado en torno a los pueblos mayas, en particular el tzotzil. Los orígenes, militancias y esfuerzos orientados a difundir la vida y cosmovisión de los indígenas de los Altos de Chiapas serían recogidos por Ricardo Pozas en *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, obra que habría de experimentar un largo proceso de transfiguración, y que habría de ser reconocida como precursora de un género –el testimonio– que revolucionó las aproximaciones teórico-críticas tanto como la elaboración literaria misma en América Latina.

Abstract

This document gathers biographical passages of two anthropological couples whose life career path had a very fortunate encounter around the Mayan peoples, specially the Tzotzil. The origins, militancies and efforts oriented to the diffusion of the indigenous people from Los Altos de Chiapas ways of life and of their world view would be gathered in Juan Pérez Jolote. Biography of a Tzotzil by Ricardo Pozas. This book was to undergo a long process of transfiguration, and was to be recognized as a precursor of

a genre, the testimonio, which revolutionized both theoretical-critical approaches and literary elaboration itself in Latin America.

Palabras clave: Testimonio, indigenismo, estudio antropológico, Ricardo Pozas, Calixta Guiteras.

Key words: indigenism, anthropological study, Ricardo Pozas, Calixta Guiteras.

Para citar este artículo: Torres Díaz, Alberto y Sonia Morett Álvarez, "De la compleja constitución de un hito literario en México: *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 67-87.

Ricardo Pozas, la antropología y el indigenismo militante

La tarea estatal de "recuperar" al indio concitó en México, hacia los años 30 del siglo XX, los esfuerzos de amplios grupos que desde muy variadas formaciones profesionales y experiencias lo mismo laborales que político-militantes, elaboraban y promovían una conciencia cívica nacional e, incluso, nacionalista marcada a fuego por los sismas que habían venido sacudiendo y definiendo la amalgama étnico-cultural megadiversa. Tras la propia conquista-colonización, las guerras de Independencia (1810), Reforma (1858) y luego de la Revolución (1910), estos grupos porfiaban en el intento de cristalizar el utópico paradigma de un Estado-nación cuya solidez se asoció con una exigencia de homogeneidad. De tales confluencias aún hacen remembranza algunos de sus protagonistas, por lo que acudimos a una fuente viva de aquellas andanzas indigenistas: Adolfo Mexiac.

En la presente investigación, centrada en los orígenes y factores histórico-contextuales que influyeron la elaboración de la *Biografía de un tzotzil*, nos aproximaremos a las trayectorias vitales-militantes de las parejas conformadas por el autor de *Juan Pérez Jolote*, Ricardo Pozas Arciniega y su esposa, Isabel Horcasitas Muñoz, y la constituida por Calixta Guiteras Holmes y Alberto Ruz Lhuillier, puesto que el cruce de sus vidas en torno a la antropología y a los indígenas de Chiapas ofrece un horizonte digno de nuevas aproximaciones. Más evidente y apremiante se tornó la necesidad de cambio en las injustas condiciones de vida de los pueblos indios de México al ser conocidas, analizadas y difundidas a través del instrumental teórico, de la mayor calidad posible, auna-

do a la experiencia y sensibilidad militantes que dispensaron los integrantes de ambas parejas a cada uno de sus trabajos.

Cuando los actos heroicos –en particular, los juveniles– eran tan normales que se reiteraban en todos los ámbitos de la vida, desde la formación profesional hasta la militancia política o la organización de los gremios laborales; cuando la justicia era menos difusa y evasiva, así como escasos los intentos de convertir en norma la traición, el desapego, la delación, la autocensura, el miedo; cuando los proyectos de justicia social implicaban a jóvenes profesores ávidos de continuar formándose, lo mismo que a maestras normalistas que fundaban escuelas nocturnas para trabajadores; cuando esos planes eran compartidos lo mismo por parejas de enamorados que por los más altos cargos públicos, o por docentes e investigadores dispuestos a fundar y hacerse parte de Escuelas e Institutos Nacionales, como los de Antropología e Historia, entonces eran frecuentes –incluso comunes– los estados oníricos de pasión que asediaban y estallaban, que hacían gran contagio de ideas, técnicas, métodos encaminados a la realización de derechos que habían costado ya demasiada sangre.

La Revolución Mexicana abriría en Latinoamérica una efímera época de realizaciones justicieras, particularmente visibles a partir de la segunda mitad de la década de los años 30 del siglo XX; casi al mismo tiempo, la Revolución Cubana era brevemente postergada, al cerrar un nuevo ciclo preparatorio con el derrocamiento de un tirano (Gerardo Machado), un gobierno popular de sólo 100 días y el arribo de un nuevo *gorilato* (Fulgencio Batista), certificado por el imperialista y común vecino norteño.

Los elementos indígenas en la construcción de los imaginarios sociales latinoamericanos han sido poco atendidos, cuando no francamente devaluados. Las ideas de lo indígena enfrentan la complejidad de una presencia negada, con frecuencia invisibilizada, no obstante el aporte de "lo originario" a una historia y una cultura tanto nacional (mexicana) como regional (latinoamericana). En México abundaban, pues, ya para los años 60 del siglo XX, las *reivindicaciones estético-literarias* así como estudios *tanto filosóficos como antropológicos* de enfoques diversos, al igual que *políticas públicas* indigenistas.

Los avatares de *Juan Pérez Jolote* dan muestra de esta complejidad. La obra del etnólogo mexicano Ricardo Pozas –recuerda el destacado crítico literario cubano Ambrosio Fornet[1]– data de 1948, aunque su primera edición en el Fondo de Cultura Económica, donde alcanzará su mayor difusión, es de 1952, dos años posterior a que Luis Villoro, animado por Guillermo Bonfil Batalla, publicara *Los grandes momentos del*

[1] Ambrosio Fornet, "El testimonio hispanoamericano: orígenes y transfiguración de un género", en: *La coartada perpetua*, México, Siglo XXI, 2005, pp. 113-144. Carlo Antonio Castro precisa que la obra comenzó a circular, durante el primer trimestre de 1949, en la librería de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en la Ciudad de México, al tiempo que "la Sociedad de Alumnos la enviaba a los suscriptores de *Acta Anthropologica* en el país y fuera de él".: Ver: "Ricardo Pozas Arciniega y el Universo Tzotzil", en revista *La Palabra y el Hombre*, núm. 91, julio-septiembre 1994, México, Universidad Veracruzana, pp. 5-19.

indigenismo en México[2], con el propósito de "comprender la historia y la cultura nacionales con categorías filosóficas propias" y "forjar conceptos nuevos que sirvieran para comprender mejor su tema". Sin embargo, insistimos, el trabajo de Pozas vio luz pública un año antes de que Villoro recogiera, en 1949, las preocupaciones del grupo Hiperión.

Tanto los orígenes como la composición étnico-cultural y, aun con sus sesgos, la promoción política estatal de lo indígena varía considerablemente entre México y otros países latinoamericanos, como Guatemala. Mientras la pugna pervivía y llegaba a expresarse, en aquel país, entre las coordenadas del racismo y los diversos lastres coloniales, añadiendo al europeo y el estadounidense el colonialismo interno, enunciado por Villoro hasta 1987[3] e incorporado durante la segunda mitad de los años sesenta por Pablo González Casanova[4].

[2] Villoro explica en la segunda edición de su obra, 37 años después: "El indigenismo se presenta como un proceso histórico *en la conciencia*, en el cual el indígena es *comprendido y juzgado* ('revelado') por el no indígena (la 'instancia revelante'). Ese proceso es manifestación de otro que se da en la *realidad social*, en el cual el indígena es *dominado y explotado* por el no indígena". Ver: "Prólogo a la segunda edición", en: Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, El Colegio de México-El Colegio Nacional-FCE, 1987, pp. 7-12.

[3] Villoro asevera que no logró "mostrar con claridad el carácter *ideológico* de las concepciones indigenistas." La "dialéctica de la conciencia indigenista se expresa mediante dos parejas de conceptos: 'ser ante sí' y 'ser ante la historia' es la primera, el 'yo' y el 'otro', la segunda". El primer par "traduce la contraposición entre un pueblo considerado como sujeto libre de su propia historia y cultura, y el mismo pueblo como dominado y enajenado por otro sujeto histórico; traspone así a un lenguaje filosófico la dialéctica real del colonialismo externo, primero, del colonialismo interno, después. La segunda pareja de conceptos traduce la contraposición entre la clase o grupo social que comprende y juzga a los indígenas ('yo') y esos indígenas juzgados por él ('otro')." *Ibid*., pp. 9-10.

[4] Ver: *De la sociología del poder a la sociología de la explotación. Pensar América Latina en el siglo XXI* (Bogotá: Siglo del Hombre Editores y Clacso, 2009). Pese al desarrollo continuo en sus planteamientos, como apunta Marcos Roitman: "El mismo rigor que Pablo González Casanova reclama para todo el quehacer sociológico, lo aplica a su praxis teórica […]. A la definición de *colonialismo interno* expuesta en *La democracia en México* (1965), le sigue su concreción en *Sociología de la explotación* (1969), donde desarrolla su contenido". Destaca el tono tajante en una afirmación que data, justo es decir, de hace más de medio siglo, sobre un tema aún lacerante en México: "Hoy el problema indígena es abordado como un problema cultural. Ningún investigador o dirigente nacional de México piensa –por fortuna– que sea un problema racial innato. […] *Un hombre de raza indígena con cultura nacional no resiente la menor discriminación por su raza: puede resentirla por su estatus económico, por su papel ocupacional o político. Nada más*. Los hechos anteriores han llevado a la antropología mexicana a afirmar que el problema indígena es un problema cultural. Esta afirmación representa un avance ideológico ante el racismo predominante de la ciencia social porfiriana…" (*Ibid*., p. 95. Cursivas nuestras). Fenómenos infelizmente frecuentes evidencian que *la discriminación racial no se ha superado*, quizá incluso hayamos experimentado retrocesos que, en lo nacional y en lo global, invitan más a considerar y acometer, desde todas las aristas posibles, su discusión pública, su estudio y el desarrollo de reflexiones y tentativas fundadas para erradicarla (baste recordar las declaraciones del presidente del Instituto Nacional Electoral, Lorenzo Córdova, el 19 de mayo de 2015, profusamente ventiladas en su momento, por ejemplo, en el noticiero conducido por la periodista Carmen Aristegui para la cadena estadounidense CNN en español: <https://youtu.be/GpNWlRSqtVk>.

En México, el indigenismo paternalista de la posrevolución predisponía a los "verdaderos revolucionarios", los socialistas, que pasaban tabla rasa en código clasista –frecuentemente de manual–, y no abrieron posibilidad de diálogo entre su esquema y realidades, cosmovisiones, socialidades a las que literalmente arribaron en sus incursiones al "mundo campesino". Tampoco hubo receptividad hacia iniciativas socialistas antecedentes, como la indoamericana del peruano José Carlos Mariátiegui.[5]

Cabe resaltar la complementación y los abundantes vasos comunicantes entre estudiosos de sucesivas generaciones –al menos de los años 30 a los 70–, así como la efectiva pluralidad de los indigenismos que, desde diversas disciplinas y profesionalizaciones, así como allende las fronteras mexicanas, abrían una época privilegiada para el tema indígena. Mientras Villoro reconoce el aporte latente en la obra de Ricardo Pozas[6], González Casanova utiliza dos estudios de Pozas Arciniega y dos más de Calixta Guiteras Holmes en su exposición crítica sobre la democracia y el colonialismo interno en México.

En entrevista, especialmente concedida para el presente trabajo, el artista plástico Adolfo Mexiac relata intereses y andanzas de *ese* indigenismo que lo haría confluir con Ricardo Pozas y con una pléyade vasta cuan diversa, incluyente de presencias tan estimables y extraordinarias como las de Calixta Guiteras, Isabel Horcasitas, los Albertos Beltrán y Ruz Lhuillier, Juan Rulfo[7].

Sumado a la acuciosa investigación antropológica y a la producción documental sobre temas indígenas,[8] Pozas Arciniega no inhibía las juveniles iniciativas del equipo que encabezaba en el Centro Coordinador del Instituto Nacional Indigenista:

> Ricardo Pozas fue muy importante para Adolfo porque cuando él [Mexiac] estuvo en el Centro Coordinador Indigenista Tzeltal-Tzotzil, Pozas era el director, el que los instruyó a todos, y, bueno, eso ya lo contará Adolfo: que se iban a pegar… eh: que imprimían –¡en la imprenta del INI, sin que nadie se enterara! –, y luego colgaban cosas…

cuenta Patricia Salas.

[5] Ver: *José Carlos Mariátegui. El precursor, el anticipador, el suscitador*, de Benjamín Carrión (México, Sepsetentas-SEP, 1976), o bien, directamente los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, del propio Mariátegui (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007).

[6] "El libro se terminó de escribir un año después de la fundación del Instituto Nacional Indigenista. No pudo considerar los escritos de Alfonso Caso posteriores a 1949, la obra de particular valía de Gonzalo Aguirre Beltrán y otras contribuciones teóricas al tema, como las de Julio de la Fuente y Ricardo Pozas…" Villoro, *op. cit.*, p. 12.

[7] Ver: "Juan Rulfo entre antropólogos", artículo de Judith Amador Tello, en Agencia Proceso, *APRO*, disponible en línea: https://www.proceso.com.mx/488200/juan-rulfo-antropologos.

[8] Carlo Antonio Castro (*loc. cit.*) data "la primera ficha bibliográfica antropológica de Ricardo Pozas" en 1945, con "El fraccionamiento de la tierra por el mecanismo de la herencia en Chamula", estudio aparecido en la *Revista mexicana de estudios Antropológicos* al que reconoce, asimismo, como "contribución inicial al conocimiento de la cultura tzotzil." No obstante, los aportes de Pozas no se concentraron solo a una zona o grupo étnico en Chiapas, ni se limitaron a México, como expone con abundancia el propio trabajo de Castro.

El activismo, que llegó a merecerles el mote de "los comunistas del INI", incluyó la denuncia propagandística de los abusos perpetrados por terratenientes de añeja estirpe; la organización de compra, transporte y distribución de granos a bajo costo, o la defensa propia y de los indígenas a puñetazos.

"Pegábamos en las calles, pues, ¿cómo no se iban a enterar los de San Cristóbal que era el INI?, pues si el profesor [Pozas Arciniega] se quedaba en el coche mientras nosotros pegábamos, ¿pues cómo no?: nos decían "los comunistas del INI", describe apasionado Adolfo Mexiac en nuestra entrevista[9], mientras exhibe una parte de las ediciones originales producidas por los Centros Coordinadores del INI en los que participó, materiales de alfabetización en lenguas como el purépecha o el yaqui, ilustrados por él, amén del tzotzil y el tzeltal.

Inquirido sobre lo que pegaban, el maestro abunda:

> Hojas volantes para denunciar a los acaparadores. En fin… Eran mis grabados y se imprimían ahí en el INI. No había muchas imprentas, creo que había una en San Cristóbal, aparte de la del INI que era manual. ¡Pues sí!, estábamos súper-súper-súper localizados.

Las acciones de denuncia las realizaban Mexiac y Pozas junto a "compañeros trabajadores, también del INI", entre los cuales destaca "un ingeniero agrónomo que había estudiado en Ciudad Juárez", memorable por su constancia en las pegas y por su relevancia en la resolución de

> conflictos con los jóvenes de la preparatoria, principalmente ahí de San Cristóbal, porque pues nos echaban brava y, pues había que llegar a los puños… ¡Sí! […] Era la defensa de los indios ¡hasta con los puños!.

El recuerdo del agrónomo se explica "porque había sido campeón de box" en Juárez, y en una función sabatina de ese deporte "el reto fue sobre el ring", y peleó el agrónomo con un rival de la preparatoria de San Cristóbal. "¡No, pues lo hizo pedazos!". Otra presencia imborrable es la de un antropólogo que, pese a no recordar su nombre, compartió con Mexiac pasajes de revitalizadora evocación:

> un día íbamos pasando y nos echaron brava […], entonces se regresó el antropólogo, que había sido aficionado a la lucha libre en [la Ciudad de] México, cuando era estudiante, ¡no!: se le vino un grandote; lo agarró, lo levantó y se los aventó, ¡y se los aventó! Entonces ya nos tenían respeto. Yo no me peleé ni una vez, pero era ese tipo de trato en 1953-54.

Conviene introducir una nota que actualiza nuestro tema. El 18 abril de 2014, el programa de televisión *Fort Apache*, dirigido por Pablo Iglesias[10] tituló su emisión

[9] Concertado por nuestro amigo común Alberto Híjar, el encuentro nos reunió, el sábado 2 de junio de 2018, al propio Híjar, Adolfo Mexiac y su esposa, Patricia Salas, Sonia Morett y Alberto Torres.

[10] Diputado español, Secretario general del partido Podemos y profesor en la Universidad Complutense de Madrid.

"EZLN: 20 años tras el pasamontañas"[11]. Allí, dos analistas invitados señalaron lo que en este trabajo llamamos "onirismo", elemento cultural que, a la luz de las proyecciones de justicia social postuladas por el zapatismo-maya a partir de 1994 y de las concreciones autonómicas nombradas Caracoles, hallará un digno parangón en el impulso revolucionario que traza líneas de continuidad entre los movimientos cubanos de los años 30 y 50 del siglo XX, así como puentes éticos y estéticos entre sentimientos e idearios de las revoluciones triunfantes en Cuba y México.

Vale la pena citar las participaciones antes aludidas. Para J. Luis Fernández Casadevante, presentado como "experto en zapatismo":

> La idea de autonomía que ponen encima de la mesa [los zapatistas, es] *esa idea de anticipar el futuro que se quiere vivir*, es decir, la Revolución podía ser muchas cosas, pero *el zapatismo viene a reivindicar que, entre que vamos llegando a donde queremos ir, hay que ir viviendo como queremos vivir*… Y entonces, esa filosofía la tratan de meter bajo el paraguas de la noción de autonomía, y yo creo que es una propuesta y una palabra que sí que ha tenido muchas resonancias en otros movimientos a lo largo y ancho de todo el planeta: la autonomía como proceso de construcción y la autonomía en sí, como fin en sí mismo, es decir, es un medio y un fin a la vez. Y yo creo que ahora mismo nadie se plantea *un cambio*, ya sea a nivel institucional o a través también de la toma del poder vía electoral, sin contar con que hay una autonomía de lo social que tiene vida propia y que se tiene que respetar esa vida propia... [Cursivas nuestras]

Entretanto, Lola Sepúlveda, Coordinadora del Centro de Documentación Sobre Zapatismo, llama la atención sobre "el sujeto de ese cambio":

> Si la toma del poder significa un cambio de las relaciones sociales, lo que los zapatistas ponen encima de la mesa es que ese cambio de las relaciones sociales va desde abajo, es decir, es la misma gente la que cambia sus relaciones sociales, y así va subiendo hasta ejercer el poder. El tema, primero de los municipios autónomos, en Chiapas, en la zona zapatista; después de las Juntas de Buen Gobierno es todo eso: un ejercicio de un gobierno, en definitiva, pero hecho desde abajo, desde la gente de abajo que va asumiendo su realidad, su vida, y va construyendo esa vida. *Ellos dicen que cuando ellos imaginan algo, es como si ya existiera, y entonces hacen como que eso ya existe y viven como que eso ya existe*, y eso es muy interesante… [Cursivas nuestras]

Por su parte, el relato autobiográfico de Juan Pérez Jolote subraya la relevancia del sueño para los tzotziles, en tanto que se inserta en una constante observada en las narraciones históricas, testimoniales o literarias; de protagonistas, espectadores, cronistas o re-creadores de biografías, movimientos, militancias, o de pequeñas monografías de toda una cultura. Son tres los sueños a los que se refiere el chamula en su narración[12].

[11] Difundido por el canal iraní *HispanTV*, el capítulo está disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=L1cPRTMBk9w&t=223s

[12] Pérez Jolote accederá al significado de uno de sus sueños ("después supe lo que quería decir este sueño"),

El rastreo en la vida de Ricardo Pozas Arciniega puede iniciarse en su pueblo natal, cabecera del municipio de nombre náhuatl Amealco ("en el manantial"), ubicado en el estado de Querétaro. Venido al mundo el "sábado 4 de mayo de 1912, en el seno de una familia de trabajadores de primera enseñanza", ese carácter de su hogar probablemente influyó para que Pozas buscara integrarse a la Escuela Normal Rural de San Juan, "cuyos inspiradores coahuilenses ofrecían becas, de cincuenta pesos al mes, durante los dos años que requería la preparación", al cabo de los cuales, hacia 1927, obtuvo "un puesto de maestro rural en la árida y marmórea zona norteña del estado, en Vizarrón de Montes, presidio o puesto militar de la Colonia, fundado para detener las incursiones de los indómitos pames, indios que lo destruyeron dos veces antes del asentamiento persistente de 1748"[13].

Decidido a continuar su formación, se trasladó a la capital nacional, donde entabló contacto, en la Secretaria de Educación Pública (SEP), con Moisés Sáenz Garza[14], organizador de la Casa del Estudiante Indígena y autor de *El sistema de escuelas rurales en México* (1927). Además, Pozas consiguió nombramiento como profesor en una Escuela Nocturna de Tepito, cursó íntegros estudios en la Secundaria Número 7, al tiempo de participar en luchas sindicales, magisteriales y estudiantiles, y compartir militancia con José Revueltas en la Federación de Estudiantes Revolucionarios, de la que llevaría una filial a la Normal, su siguiente plantel educativo entre 1933 y 1935.

En esas lides normalistas conocería Pozas Arciniega a una "concienzuda activista [que] fomentaba los estudios formales entre los sindicalistas y organizaría en breve la Escuela Nocturna para Obreros 'Julio Antonio Mella'": Isabel Horcasitas Muñoz, con quien se casaría en 1937, año en que ambos laboraron en una Secundaria para Hijos de Trabajadores de Zamora, Michoacán, donde también asesoraron a un sindicato de albañiles.

Tras una breve estancia en Culiacán, Sinaloa, la pareja decide asentarse en la Ciudad de México, donde Ricardo ingresa al Instituto Federal de Capacitación del Magisterio y luego, en 1938, a la germinal Escuela Nacional de Antropología, que transitaba a

lo que le dará la pauta sobre acciones que precisará realizar para enrumbar su vida hacia un determinado propósito: en dos casos se tratará de ejercer un cargo público (pese a no ser remunerado); en el tercer caso, será mediante el sueño que al *hábito* Juan le serán reveladas –por parte del anterior y difunto ocupante del cargo– las arengas que deberá pronunciar durante las festividades del Carnaval. Ver: Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, pp. 78, 103 y 111.

[13] Carlo Antonio Castro, "Ricardo Pozas Arciniega y el Universo Tzotzil", *loc. cit*., pp. 8-10.

[14] Antropólogo, pedagogo, promotor de la instrucción pública, se doctoró en Ciencias en la Universidad de Columbia, EE.UU. En 1925 impulsó la formalización de la escuela secundaria mediante decretos del entonces presidente Plutarco Elías Calles. "En sus visitas a escuelas rurales, como subsecretario de educación, constató el efecto devastador de la incomunicación entre los maestros castellano-parlantes y las familias de habla vernácula"; ponderó entonces la importancia de usar las lenguas indígenas en el "proceso de integración social del país". De la Peña, "La antropología, el indigenismo y la diversificación del patrimonio cultural mexicano", en *La antropología y el patrimonio cultural de México*, t. III, México, CONACULTA, 2011, pp. 74-75.

tal procedente del Departamento de Antropología, creado como especialidad ese mismo año en la Escuela de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional. Ya en 1939, al crearse el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), "que absorbió el Museo Nacional y concentró todas las funciones docentes en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH)"[15], también se incorporó a ella Isabel Horcasitas.

En 1941, Pozas fue nombrado ayudante de Etnología en el INAH; dedicó dos meses al estudio de la alfarería en Patamban, Michoacán, para arribar un año más tarde a Zinacantán, Chiapas, donde realizó una pesquisa supervisada por Sol Tax, antropólogo de la Universidad de Chicago enviado por Robert Redfield, otra pieza clave de la antropología estadounidense. Sería el proyecto "Mayas de Yucatán y mayances de Los Altos de Chiapas"[16] el que articularía un nodo vital, histórico, de singular atractivo al incluir también la participación de Calixta Guiteras Holmes (1905-1988), "investigadora de enorme importancia para la etnografía tzotzil".[17]

Los Guiteras

Las documentadas consideraciones de Carlo Antonio Castro apuntan a una fecunda confluencia de intereses y esfuerzos, en torno al "universo tzotzil", entre Ricardo Pozas Arciniega y Calixta Guiteras, al punto de aseverar, sin ambages, que la "obra magnífica [de Pozas] y la magnífica obra de Calixta Guiteras Holmes se complementan"[18].

Calixta Guiteras visitó, en reiteradas ocasiones, diferentes comunidades de Los Altos de Chiapas. Resultado de esos acercamientos y de los intereses que movían a quien llegará a llamar "la compañera cubana", Castro ofrece un recuento que se complementará con el par de estudios en los que Pablo González Casanova apoya sus investigaciones contenidas en "I De la sociología del poder a la sociología de la explotación"[19]:

[15] Guillermo de la Peña, "La antropología social y cultural en México". Documento preparado para el seminario "Anthropology in Europe", Madrid, septiembre de 2008, pp. 7-8.

[16] Carlo Antonio Castro agrega: "Elegido por Tax para esa investigación, estuvo Ricardo seis meses del mismo año [1942] investigando la economía de Chamula y recogiendo datos culturales. […] la experiencia adquirida, condensada en su *Diario de Campo*, fue definitiva, y poco más de tres lustros después publicó su obra magna, *Chamula. Un pueblo indio de los Altos de Chiapas*, Memorias del INI, vol. 8, México, 1959, dos años después de graduarse como antropólogo con la tesis *La organización social de Chamula*, ENAH, 1957". Castro, *loc. cit*., p. 13.

[17] *Ibid*., p. 13. En 1952, al aparecer la *Biografía de un Tzotzil* en el FCE, Redfield encarga a Guiteras "un estudio de la visión del mundo de un indígena adulto", encomienda que, tras un intento frustrado entre los tzeltales de Cancuc, se concretó en la comunidad tzotzil de Chenalhó, dando como resultado *Perils of the Soul. The World View of a Tzotzil Indian* (The Free Press of Glencoe, Inc., New York), obra original de 1961 cuya traducción al español publicaría el Fondo de Cultura en 1965. Ver: Castro, *ibid*., p. 17 y ss.

[18] Carlo Antonio Castro, *ibid*., p. 19.

[19] Pablo González Casanova, *op. cit*., pp. 73-181. Los trabajos de Calixta Guiteras que cita don Pablo son: "Organización social de tzeltales y tzotziles", en *América Indígena*, t. VIII, Núm. 1, México, 1948, pp. 45-48, y *Sayula*, México, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1952.

> Se conservan los textos mecanográficos de su *Diario del proyecto de Chiapas*, 1943-44, y de su *Diario de San Pablo Chalchihuitán*, 1946. En la Microfilm Collection on Middle American Cultural Antropology figuran su *Informe de Cancuc*, 1946, carrete 8, y el *Informe de San Pedro Chenalhó*, 1946, carrete 14. Publicó oportunamente "Clanes y sistema de parentesco de Cancuc", *Acta Americana*, V, pp. 1-17, México, 1947; "Organización social de tzeltales y tzotziles", *América Indígena*, VIII, pp. 46-62, Instituto Indigenista Interamericano, México, 1948; "Sistema de parentesco huasteco", *Acta Americana*, VI, pp. 152-172, México, 1948 (que menciono aquí por tratarse de una etnia mayance) y "El calpulli de San Pablo Chalchihuitán", *Homenaje a Alfonso Caso*, pp. 199-206, México, 1951.[20]

No es menos intensa la historia previa de Guiteras, cuando probablemente no se imaginaba siquiera convivir e investigar a tzeltales y tzotziles. A decir de Paco Ignacio Taibo II, ella hace parte de una historia de "personajes maravillosos" sobre la cual, reconoce, "debería escribirse una novela, pero salió una historia narrativa"[21].

Tras establecer la vida del hermano menor de Calixta como eje rector de su empeño histórico-novelesco, Taibo II añade: "El mejor prólogo a esta historia [de 2008] lo habría de escribir Pablo de la Torriente Brau en Nueva York unos meses después de la muerte de [Tony] Guiteras"[22], el 8 de mayo de 1935. Según Pablo:

> la revolución fue como una fiebre en la imaginación de este hombre. Y por eso tuvo delirios terribles, alucinaciones potentes, hermosas fantasías y sueños maravillosos e irrealizables para él. *Era como un hombre que, despierto, quisiera realizar lo que había concebido soñando* […]. Y tenía el secreto de la fe en la victoria final.[23]

Descrito por la revista *Time* como "el más antinorteamericano y el más antiimperialista" dirigente cubano de su momento, Antonio Guiteras Holmes también es referido como el líder de la Revolución del 33, "a quien se ha considerado el antecesor ideológico de Fidel Castro"[24], mientras para Taibo II fue:

> Un revolucionario que siendo ministro de Gobernación expropió las empresas eléctricas norteamericanas a punta de decreto y pistola, promulgó el salario mínimo, la jornada de ocho horas, trató de quitar los panteones a la Iglesia y nombró a las primeras mujeres alcaldesas de América Latina […]. Un hombre que hizo una lectura no bolchevique de la Revolución Rusa y mezcló las lecciones de Bakunin y Durruti con la

[20] Carlo Antonio Castro, *loc. cit*., p. 14.

[21] *Tony Guiteras. Un hombre* guapo *y otros personajes singulares de la revolución cubana de 1933*, México, Planeta, 2008, p.13.

[22] *Ibid.*, p. 14.

[23] *Ibid*., p. 12. Las cursivas son nuestras.

[24] Ana Luisa Izquierdo y de la Cueva y Elaine Day Schele, "Alberto Ruz Lhuillier más allá del descubrimiento de la Tumba del Templo de las Inscripciones de Palenque. Militancia política y arqueología maya", en *Estudios de Cultura Maya*, vol. XLVI, 2015, p. 15.

> lógica de los socialdemócratas adlerianos y las enseñanzas del Stalin-Kamo expropiador.[25]

Nacidos en Estados Unidos, Calixta (10/02/1905) y Tony (22/11/1906) Guiteras Holmes arribarán a Cuba, la tierra paterna, en 1913. Serán compañeros de juegos y se buscarán *toda la vida* para hablar en secreto. Al cerrar 1931, en medio de una represión feroz y una resistencia beligerante, Taibo II registra: "La comisión de acción del Directorio [Estudiantil Universitario (DEU)] alquila una casa" en la que se establecen Calixta Guiteras, Zoila Mulet, Ramiro Valdés y Willy Barrientos, quienes se harían pasar por hijos de un millonario para intentar "perforar y luego hacer un túnel que llegara al centro de la calle por donde solía pasar Machado en un carro blindado"[26]. La operación enfrenta obstáculos y llega a converger con los planes de otros complotados para ajusticiar al dictador de turno.

Pío Álvarez hará que los esfuerzos del Directorio se combinen con los del ABC; empero, la policía localiza a uno de los conspiradores, Félix Alpízar, quien se bate a tiros, logra fugarse herido, es detenido, torturado, rematado –por el teniente Rafael Carrerá, jefe de la policía de La Habana–, sepultado por los verdugos "y pasará oficialmente como desaparecido"[27]. Entonces de nuevo Calixta, junto a Ramiro Valdés, firma un manifiesto del DEU para exigir la presentación de Alpízar.

Ante los contratiempos, se trueca el plan de *tiranicidio* por una operación contra el capitán Miguel Calvo Herrera, cabeza de la represión como jefe de la Sección de Expertos de la policía. Concretada con éxito parcial, de la acción escapa Calvo pero no otros dos expertos. A ella sigue una escalada represiva en la que Calixta es apresada. Ana Luisa Izquierdo y Elaine Day Schele consignan:

> La represión y una crisis económica originada por los estadounidenses produjeron la movilización social, principalmente estudiantil, que se articuló en el "Directorio Estudiantil Universitario" […]. A Calixta la procesaron por haber participado en un plan para ejecutar al dictador Machado y fue sentenciada a ocho años de prisión. Recordaría años después cómo, al vivir con su familia, Ruz apoyaba sus ideales. // La excarcelaron por padecer una enfermedad pulmonar, y la primera opción de la pareja fue irse a París, donde permanecieron un año de 1932 a 1933…[28]

Tony había sido apresado antes que Calixta Guiteras; al salir de la cárcel descubrió que lo habían echado del trabajo. Consiguió otro que lo alejaba de la capital, pero "al enterarse del arresto de su hermana regresó a toda velocidad a La Habana y antes de que se iniciara el juicio" contra Calixta, mas la consigna del régimen era sentar un precedente y, junto a trece mujeres más, recibió la ya citada condena a ocho años de prisión.

[25] Paco Ignacio Taibo II, *op. cit.*, p. 12.
[26] *Ibid*., p. 94.
[27] *Ibid*., p. 95.
[28] Ana Luisa Izquierdo y de la Cueva y Elaine Day Schele, *loc. cit.*, p. 15.

> Enfurecido y más radicalizado aún, si se puede, Tony Guiteras comenzó a vivir una doble vida sabiéndose vigilado y bordeando la clandestinidad […]. Su intención era reunir a los militantes y grupos desencantados con los políticos tradicionales […]. Tony está desesperado.[29]

Vale decir que el seguimiento a las actividades de Calixta tiene que hacerse a través de trabajos centrados en los hombres de su entorno, algo que se percibe también en el caso de Isabel Horcasitas. Las huellas de Calixta conducen a Alberto Ruz Lhuillier, quien vuelto de Francia a Cuba, en condiciones muy similares a las de los Guiteras Holmes, se integró tanto al DEU como "a la familia Guiteras, viviendo en una comunidad dedicada a la lucha política"[30].

Tras el presidio y excarcelación condicionada al exilio en Francia, la pareja regresa en septiembre de 1933 a Cuba y participa en el Gobierno de los Cien Días, en el que Tony se desempeña como Secretario de Gobernación, Guerra y Marina[31], en una fugaz administración que va de septiembre de 1933 a enero de 1934, luego de la cual Antonio Guiteras vuelve a la clandestinidad y, después, en mayo de 1935, será asesinado junto a varios colaboradores.[32]

Lanzados de nuevo al exilio, Alberto y Calixta se refugian ese mismo año en México, país que durante la presidencia del General Lázaro Cárdenas (1934-1940) alcanzará el clímax en la realización de los ideales revolucionarios. Allí

> optaron por estudiar antropología y dedicarse a la academia; mientras tanto, vivían de dar clases, de inglés ella, y de francés él. En cuanto se fundó la carrera de Antropología en el Instituto Politécnico Nacional (1938), los dos se inscribieron[33].

A casi una década de creada la ENAH y de la convergencia en ella de Guiteras, Ruz, Horcasitas y Pozas, este último habría de

[29] Taibo II, *op. cit*., pp. 101-102.

[30] El matrimonio de Alberto y Calixta compartía "una cuidadosa educación en la cultura universal. Se manifestaban, hacían panfletos, reunían armas y conspiraban. Fueron repetidamente perseguidos y encarcelados con otros activistas." Ana Luisa Izquierdo y de la Cueva y Elaine Day Schele, *loc. cit*., p. 15. Amén de exploraciones y descubrimientos arqueológicos, Ruz Lhuillier realizó sugerentes análisis e interpretaciones en temas tan relevantes como la muerte y las costumbres funerarias mayas; asimismo, defendió sin tregua el patrimonio arqueológico nacional, ámbito en el cual, cuentan Izquierdo y Day Schele (*ibid.*, p. 32), "no sólo escribió para denunciar el saqueo, sino que logró detener a los depredadores y hasta entró en pugna con autoridades estatales, que culminaron en un gran encono hacia su persona por parte del gobernador de Yucatán, Agustín Franco Aguilar".

[31] Véase la entrada "Antonio Guiteras Holmes" en la enciclopedia digital cubana *EcuRed*, en: https://www.ecured.cu/Antonio_Guiteras_Holmes.

[32] Cabe cuestionar la versión de Izquierdo y Day Schele en torno a que "Estando encarcelados supieron del asesinato de Antonio Guiteras", pues Taibo documenta que, alertadas en La Habana sobre el hecho, Calixta y su madre se desplazaron hasta El Morrillo, fuerte en torno al cual se desarrolló el desigual combate en que Tony fue abatido junto al internacionalista venezolano Carlos Aponte; ellas impidieron que se les sepultara en una fosa común. En palabras de la propia Calixta: "Fue terrible, Morillas o algún compañero de Matanzas fue a una funeraria y compró dos cajas por veinticuatro pesos. Eso costaron las dos, doce pesos cada una. No teníamos dinero." Paco Ignacio Taibo II, *op. cit*., p. 432.

[33] Izquierdo y Day Schele, *loc. cit*., p. 16.

concluir y dar a publicación su *Juan Pérez Jolote*, luego de dedicar ocho meses de 1947 a un estudio en Costa Rica –encargo de la "hija del pétreo presidente de la ingrata United Fruit Company"[34], Doris Stone, a Paul Kirchhoff[35]– que, por la traducción de su título, "Yo voy a decir", guarda resonancias con testimonios facturados y circulados alrededor de treinta años después, cuando ganarían notoriedad en nuestra América, ellos en particular[36] y la vasta cauda adscrita al género al que abriría paso el galardón creado y promovido por la Casa de las Américas.

A su regreso de Costa Rica, Pozas se dedicará a "redondear una historia de vida que le interesaba mucho"[37]. Su amigo Carlo Antonio Castro reconoce ignorar si entre las lecturas antropológicas de Pozas figuró cualquier "autobiografía o biografía de algún miembro de etnia del continente americano u otras tierras; o si tan solo aplicó de suyo la técnica de investigación que con el devenir de la existencia de una persona ejemplifica el proceso de endoculturación y los avatares que sufre en el seno de su comunidad y en la situación intercultural..."[38]

El paso a la literatura

Enriquecidas por las técnicas de la antropología y el periodismo, las obras testimoniales creadas con dedicación e inventiva, en las mejores condiciones, o bien con el fruto de tiempo y esfuerzos robados al sueño, tanto como a las tareas más urgentes y no por ello menos relevantes, en medio de procesos organizativos desarrollados al interior de sociedades sacudidas por la incontenible necesidad de transformación social –otrora identificada como Revolución, al menos en nuestro ámbito latinoamericano–, tales realizaciones literarias habrían de ser apreciadas a la luz de miradas necesariamente nuevas, con auxilio de herramientas e instrumentales categoriales también renovados; con ánimos, intereses, expectativas más próximas a los ejemplos patentes y abundantes a lo largo de una historia *de lucha* que atraviesa transversalmente una cultura común[39],

[34] Castro, *loc*. *cit*., p. 14.

[35] Casi a la par de Guiteras y Ruz, en 1936 el antropólogo de origen alemán Paul Kirchhoff Wenprup se afincó en México, donde sería referencia indispensable para la etnología y la etnohistoria que se producirían en el país durante no menos de 35 años. Aunado a su disposición innovadora, tanto en la metodología para el manejo de fuentes como en la propuesta de análisis para temas como los clanes estratificados o el área cultural mesoamericana, fue promotor entre sus alumnos del estudio de los trabajos marxianos "sobre los orígenes del estado y las clases sociales". Ver: Guillermo de la Peña, "La antropología social y cultural en México", p. 8 y ss.

[36] Pensamos, concretamente, en *"Si me permiten hablar…" Testimonio de Domitila. Una mujer de las minas de Bolivia* (México, Siglo XXI, 1977), y en esa misma línea están: *Huillca: habla un campesino peruano* (La Habana, Casa de las Américas, 1974), o *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (La Habana, Casa de las Américas, 1983).

[37] Castro, *loc. cit*., p. 14.

[38] Castro, *ibid*., p. 15. La nota editorial a *Juan Pérez Jolote / Biografía de un Tzotzil* (México, *Acta Anthropologica*, volumen III, ENAH, 1948) expone: "Una vez más ACTA ANTHROPOLOGICA se precia de ofrecer a sus suscriptores y favorecedores un trabajo original que tiene precedentes solamente en la literatura etnográfica de Estados Unidos en que se han publicado biografías de indígenas como los Navajo, Hopi, Crow y otros".

[39] Ver: Roberto Fernández Retamar, "Caliban" y "Para una teoría de la literatura hispanoamericana", en *Lo*

consolidada "tozuda campesinamente" (como diría Roque Dalton, otro caro colaborador en la senda latinoamericana trazada para la literatura testimonial).

Juan Pérez Jolote aparece como "un estudio etnográfico" editado por la Escuela Nacional de Antropología e Historia en 1948, año de creación del Instituto Nacional Indigenista. Empero, la edición que le dará circulación masiva será, por intervención de José Luis Martínez, la del Fondo de Cultura Económica (1952), cuyo Catálogo General 1934-1954 refiere "enorme éxito de crítica y público":

> Ricardo Pozas descubre ante el lector la vida de un hombre representativo de su comunidad sin recurrir para ello a nada que no corresponda estrictamente a la realidad ahí observada. El resultado es esta obra certera, que ha merecido general elogio *por sus naturales cualidades literarias*; en efecto: la destreza con que se expresa el argumento y, más aún, el interés que provoca su lectura son suficientes *para considerar esta novela entre las más bellas muestras que la literatura de tema indígena ha producido* en los últimos años. *Cabe subrayar que el autor la escribió como un documento antropológico*.[40]

Aparte de tirajes mucho mayores y de los circuitos de distribución más extensos, la paradoja entre "las naturales cualidades literarias" que convertirán el "documento antropológico" en una "novela entre las más bellas […] de tema indígena…"[41], habrá de conferir hartos atractivos para que la crítica literaria latinoamericana posara la vista en la biografía de Pérez Jolote.

Para Nayeli García Sánchez, la distinción fundamental entre las ediciones de la ENAH y del FCE, "fue su contexto de enunciación":

> La inclusión de *Jolote* en un fondo dedicado a la promoción de textos literarios invitaba a hacer otro tipo de lectura, aunque conservaba su relación documental con discursos apegados a la búsqueda de la objetividad y el registro fiel desde una perspectiva científica, preservando así un pacto de veracidad con los hechos narrados. Es decir, invitaba a hacer una lectura desapropiada.[42]

Si leemos esta "desapropiación" como un mérito de la popularización que –aunado a los aciertos del escritor Pozas– contribuye a dotar la obra, cual carta de naturalización, de ese carácter literario, convendría considerar dos cuestiones más en el proceso de cristalización de nuestro hito literario. Primeramente, el tiempo indispensable para

que va dictando el fuego, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2008, pp. 5-93.

[40] Ver: Carlo Antonio Castro, *loc. cit*., p. 17. Las cursivas son nuestras.

[41] *Ibid*., p. 17.

[42] Nayeli García Sánchez, "Comunidad y comunalidad. Claves para una lectura de la narrativa documental", en *Acta Poética* 39-1, enero-junio de 2018. García Sánchez ha explicado previamente: "la comunalidad tiene que ver con ciertos procesos de escritura cuando hay un interés manifiesto por ofrecer en forma de *tequio* el texto mismo. La literatura es un trabajo colectivo y, si se tiene conciencia de su proceso comunitario de elaboración, es servicio gratuito a una comunidad lectora. Esta toma de conciencia tiene una expresión material y se comunica por medio de herramientas textuales. A esto, Rivera Garza le llama desapropiación". Las citas pertenecen a las pp. 55-57.

que un público amplio conociera la *Biografía de un tzotzil* dentro y fuera de las fronteras mexicanas (dentro, por la labor del FCE, y fuera, por la distribución que le procuró la ENAH), no obstante el trabajo arduo de Pozas y Guiteras, Horcasitas, Ruz, Mexiac, Beltrán y un largo etcétera, implicó el agotamiento del "modelo mexicano de desarrollo"[43], producido a la par de un desgaste ideológico capaz de sumar a los notorios indicios de insuficiencia, talentos y voluntades que comenzarían a evidenciar cómo *esa* revolución había sido "congelada", "interrumpida" y aún más, traicionada[44]. En segundo término, así como Pozas arriesgaba el lanzamiento de su *Pérez Jolote* para una "lectura desapropiada" –tras incorporar "algunos detalles"[45] faltantes a la narrativa del estudio antropológico–, lo mismo el creciente número de lectores comunes que de estudiosos, especialistas y críticos, accedían mayoritariamente con miradas desprendidas de credos más o menos rancios, y establecían debates, intercambios, diálogos democratizantes –por lo menos tendencialmente– entre su realidad cotidiana particular y las obras por escrito que circulaban con profusión, ya para solaz, por cultura general, o ya para acceder al conocimiento básico de uno de los componentes de la megadiversidad étnica y cultural que enriquece el amplio abanico mexicano.

Entre las miradas especializadas y renovadas de la literatura latinoamericana, destaca el sistemático trabajo de instituciones culturales como la Casa de las Américas

[43] Un nuevo periodo de diez años (1952-1961) atestiguaría el encumbramiento de la Revolución Cubana, con "el renacimiento de las esperanzas por un cambio más radical que el que había logrado la Revolución Mexicana" como efecto colateral. Las intervenciones estadounidenses, destacadamente en Guatemala, Cuba y Vietnam provocarían animadversión hacia los antropólogos estadounidenses. Guillermo de la Peña añade, sobre el espíritu de esa época:

> El modelo mexicano de desarrollo empezaba a mostrar agotamiento; la población rural crecía y no había más tierra cultivable para repartir; la reforma agraria se había tornado en un instrumento burocrático de control partidista; la gente emigraba a ciudades donde tampoco había muchas posibilidades de empleo; en el campo y en la ciudad había descontento por la pobreza y por la rigidez del sistema político; surgían movimientos sociales que enfrentaban represión […] El indigenismo no daba los frutos deseados; el INI se convertía en una pesada burocracia; las autoridades e intelectuales indígenas –muchos de ellos– se inconformaban con la política de aculturación. (De la Peña, "La antropología social y cultural en México", pp. 14-15.)

[44] La idea de traición a los ideales de la Revolución Mexicana, actualmente un lugar común –considerando el grado de postración al que condujeron las políticas del Partido Revolucionario Institucional, con la indeleble ayuda de dos gobiernos del Partido Acción Nacional–, debió abrirse camino. Entre muchas colaboraciones, recibió las de Adolfo Gilly, con *La Revolución interrumpida*, de 1971, y la del cineasta argentino Raymundo Gleyzer, con su documental *México, la Revolución congelada*, filmado en 1970 durante la campaña de Luis Echeverría a la presidencia.

[45] *Acta Anthtropologica* presenta a "Juan Pérez Jolote" como parte del "trabajo de campo efectuado en el estado de Chiapas, de fines de 1945 a principios de 1946", cuando Ricardo Pozas:

> concibió la idea de aprovechar el relato que de su vida le hiciera el chamulla para dar a conocer, en forma de biografía, algo del ambiente cultural que caracteriza al grupo tzotzil. [...] Sin embargo, al revisar el material para su publicación, se dio cuenta Pozas de que faltaban algunos detalles y emprendió un nuevo viaje en junio de 48 con el objeto de leer a Pérez Jolote su biografía y recabar los datos necesarios para completarla en la mejor forma posible. (Citada por Castro, *loc. cit*., p. 15.)

(nacida a sólo cuatro meses de consumado el triunfo revolucionario cubano)[46], en cuyo interior se encontraron por igual personalidades destacadas y juveniles promesas; certezas larvadas, discusiones encendidas o intuiciones experimentales de las más variadas formaciones, orígenes y regiones nuestroamericanas. En ese ámbito, "El testimonio hispanoamericano: orígenes y transfiguración de un género", del crítico literario cubano Ambrosio Fornet, confiere una amplitud "sin límites" para esta formalización expresiva, dinámica y paradójica: una suerte de género anticanon del que *Juan Pérez Jolote* será precursor.

Tras asentar la máxima: "Toda expresión cultural es por definición testimonial"[47], Fornet da cuenta de un yerro por demás común en literatura, pero que desde la antropología –la especialidad de Pozas– constituye una obviedad. Más aún, Fornet repasará los senderos de la articulación entre antropología y literatura que devendría nodal para un género efervescente que se reveló tanto eficaz para abordar personajes, tramas y contextos variadísimos, como incluyente de las cosmovisiones, revelaciones o reafirmaciones que en toda la América Latina demandaban cauces ante la ola de reivindicaciones y transformaciones sociales ocurridas durante el siglo XX: en particular, para el caso que nos ocupa, las revoluciones de México y Cuba.[48]

De hecho, dice Fornet, eso "que para los arqueólogos y antropólogos es un lugar común" [que "toda expresión cultural es por definición testimonial"], se erosiona para la comprensión de "los historiadores y críticos de la literatura"[49]. Este problema impuso el retorno a *La fuente viva*, donde Miguel Barnet, a partir de un amor a "las novelas de aventuras, las biografías y autobiografías, los relatos verídicos…", se descubre proyectado, antes de hacerse gestor de la novela-testimonio, a "las investigaciones etnográficas y folklóricas". El encuentro fortuito con *Juan Pérez Jolote*, de Ricardo Pozas, con "la verosimilitud del discurso" del indio chamula, lo impresionó de tal manera que es ahí donde Barnet reconoce el surgimiento de su *Biografía de un cimarrón* (1966).[50]

[46] Casa de las Américas se creó el 28 de abril de 1959 como una "institución con personalidad jurídica propia, que realiza actividades de carácter no gubernamental, encaminadas a desarrollar y ampliar las relaciones socioculturales con los pueblos de la América Latina, el Caribe y el resto del mundo." Se inauguró el 4 de julio del mismo año. "Cuando todos los gobiernos de la América Latina, con la excepción del de México, rompieron relaciones con Cuba, la institución contribuyó a impedir que los lazos culturales entre la Isla y el resto del continente se cortaran en forma total." Ver *EcuRed*, en: https://www.ecured.cu/Casa_de_las_Am%C3%A9ricas

[47] Ambrosio Fornet, *op. cit*., p.113.

[48] Ante los triunfos revolucionarios y las expectativas de emancipación social, las transformaciones intelectuales se ven impelidas a revolucionar también; son impulsadas a redefinir su función social y a cuestionar los roles que la ideología colonial suele atribuir a propios y ajenos en pugnas esquemáticas que oponen supuestas "culturas bárbaras" contra otras presuntamente "civilizadas".

[49] Ambrosio Fornet, *op. cit*., p.113.

[50] Fornet asevera que a través de Pozas "más de un joven etnólogo con secretas ambiciones literarias debió descubrir su propia vocación 'testimonial' en esta muestra todavía innominada de la 'ficción etnográfica' o etnoficción", y cita al propio Barnet, quien "ha reconocido en más de una ocasión: '[D]e

Barnet afirma: "yo me negaba a escribir una novela. Lo que yo me proponía era un relato etnográfico…" que cubriera "algunas lagunas […] que existían en la historia de Cuba"[51]. Tanto de la contradicción aparente como de su resolución, y aun de los elementos históricos contribuyentes al resultado final, los cubanos explicarían bastante. El supuesto conflicto entre una "verdadera" literatura y otra "menor", meramente instrumental, es producto del "fetichismo de los géneros", un concepto de Fernández Retamar citado por Fornet. Sobre las reticencias hacia la novela, hay que destacar un par de antecedentes. El propio Pozas reconocía:

> A mí realmente no me gustaba escribir […]. Yo pensaba que no debía escribir para los antropólogos, que lo importante era escribir para las grandes masas, para el pueblo, que se dieran cuenta de cómo viven los indios, cuáles son sus condiciones, cómo son explotados. De mis informes de campo saqué la vida de Juan, porque hay muchos Jolotes que destruí para armar el *Chamula* en función de un esquema antropológico; lo importante era escribir en una forma sencilla, con un lenguaje simple, eliminando tecnicismos y términos antropológicos.[52]

También José Martí se opone al realismo ramplón de "la novela moderna", cuyo género

> no le place […] porque hay mucho que fingir en él, y los goces de la creación artística no compensan el dolor de moverse en una ficción prolongada: con diálogos que nunca se han oído, entre personas que no han vivido jamás[53].

La tradición común de estos escritores, al asumir sus circunstancias concretas, les ofrece mayor claridad en torno a la función social de la obra que crean, al tiempo de buscar contribuir, sin medias tintas, a la realización de sueños e ideales, los más altos y más sencillos –inherentemente relacionados con el día a día: con la crudeza de la lucha entre clases, de las guerras imperialistas o de las brechas y lastres que con mayor saña han marcado a los pueblos y culturas de origen prehispánico.

> Tal vez hayan sido los antropólogos y etnólogos los que nos obligaron a reconocer la dignidad y coherencia de las más discriminadas expresiones culturales –y, por extensión, la de sus anónimos creadores

recuerda Fornet, y precisa en seguida que eso no exime al gremio antropológico de "complicidad con una ideología ligada al surgimiento del colonialismo y en consecuencia marcada por el racismo, el paternalismo

Juan Pérez Jolote soy deudor eterno.'" Fornet, *ibid*., p. 136.

[51] Miguel Barnet, *La fuente viva*, La Habana, Letras Cubanas, 1983, pp. 20-21.

[52] "Ricardo Pozas, un maestro rural" (Dirección General de Educación Normal y Actualización del Magisterio, México, febrero de 1994), entrevista de 1983 (citada por Castro). En ella da cuenta de una conversación con Adalberto Zapata en la que también participa Isabel Horcasitas.

[53] Roberto Fernández Retamar, *"Nuestra América": 100 años y otros acercamientos a Martí*, La Habana, SI-MAR, 1995, p. 20.

y una visión totalmente eurocentrista de la historia y de la cultura universal"[54].

Difusores y organizadores revolucionarios convergen así en el resguardo de la memoria,[55] reinsertando en la historia de nuestra América pasajes y personalidades en el fondo incómodas y temidas, superficialmente despreciadas por un *colonialismo insidioso* que pervive,[56] y que más vale identificar para combatirlo plenamente.

Ante la *Biografía de un tzotzil*, dice Fornet, "tan pronto como comienza la lectura, el lector se siente arrastrado por la fuerza persuasiva de ese Yo inconfundible que, sin embargo, tiene también algo de impersonal ("No sé cuándo nací. Mis padres no lo sabían; nunca me lo dijeron") y *se percata de que está ante un hecho literario que trasciende, en efecto, las fronteras genéricas*".[57]

Conclusiones

El encuentro de las militancias revolucionarias latinoamericanas con sus estudiosos y creadores tiene una constante en las vías de comunicación y divulgación respectivamente más eficaces, no casualmente atravesadas por una escritura efectiva, eventualmente literaria: que no reniega ni escatima atributos de belleza o pericia, al tiempo de no limitarse por prescripciones, certificaciones u otras condicionantes clave para acceder a cánones –en particular, el occidental–; que no dejan de revelar despropósitos mayores (racistas) al desplegar una perspectiva crítica amplia y rigurosa sobre exigencias como la quimérica "pureza", precisamente en un continente imaginado antropófago, omnívoro y lascivo. Vale decir, en esta América *desapropiada* y recuperada en un proceso presente continuo[58], beligerante, que inte-

[54] Ambrosio Fornet, *op. cit*., pp. 130-131. No resultaría ocioso un nuevo pase de revista a los fundamentos antropológicos y al sentido teórico de lo popular en la formación académica y política del trabajo de Pozas. Guillermo de la Peña precisa: "el pensamiento romántico –antecesor ilustre del historicismo cultural– a partir de Herder, había introducido el aprecio por la sabiduría del pueblo (esa es la traducción literal de la palabra *folklore*), cuyas expresiones lingüísticas y plásticas proporcionarían la clave para comprender el 'espíritu' genuino de la nación". ("La antropología, el indigenismo…", *op. cit*., p. 64.)

[55] "Al subtitular *Memorias del olvido* su Testimonio colectivo sobre el *Bogotazo*, el colombiano Arturo Alape halló una fórmula elocuente: no se trata solo de que hablen los testigos sino también de sentar a los fiscales y sus cómplices –reos de ese olvido culpable– en el banquillo de los acusados. Es la respuesta a una demanda social que alcanza al conjunto de la 'ciudad letrada' y es asumida indistintamente por científicos, periodistas y literatos resueltos a convertir las tachaduras de la memoria en señas de identidad." Ambrosio Fornet, *ibid.*, pp. 133-134.

[56] "Hemos sido tan socializados en la idea de que las luchas de liberación anticolonial del siglo XX [previas en Latinoamérica] pusieron fin al colonialismo, que casi resulta una herejía pensar que al final el colonialismo no acabó, sino que apenas cambió de forma o ropaje." Boaventura de Sousa Santos, "El colonialismo insidioso", artículo publicado en el diario *Página/12* (03/04/2018).

[57] Ambrosio Fornet, *op. cit*., p. 135. Cursivas nuestras.

[58] Para el poeta Cintio Vitier, también cubano: "sólo es posible soñar en este mundo sujeto a la historia, por lo tanto algún vínculo tiene que haber entre el sueño histórico y la historia real"; con base en ésta concibe "tres perspectivas de exploración y análisis" que podrían hacerse útiles para la mayor parte de nuestra América: "la de nuestras relaciones con el pasado indígena y el aporte africano; la de nuestras relaciones con la historia de España; la de nuestras relaciones con la historia de Norteamérica." Destaca la primera, a la que él ha llamado: "el devenir del pasado",

gra las sucesivas migraciones –forzadas y voluntarias– a la recuperación de cauces, sendas, destinos..., humanidad.

Cabe precisar que la inclusión del contexto militante ha buscado evidenciar la indeleble conexión entre el acontecer político-social y la producción creativa por escrito, punto del que ofrece un elocuente botón de muestra la frustrada novela, y exitosísima "historia narrativa" de Taibo II intitulada *Tony Guiteras. Un hombre* guapo *y otros personajes singulares de la revolución cubana de 1933*.[59]

Amalgama potencial, latente y postergada, la realidad inverosímil y "mágica" de una América cruenta, desquiciante y promisoria es digna de narrarse y perdurar, de fundar tradición –oral y escrita– para renacer tanto en sus relatos como en su dinámica social de enderezar el mundo; de poner de pie, patas-abajo, lo que ha venido funcionando de cabeza y, en fin, de construir con todas las manos la impostergable justicia común. Con ímpetus renovados, incorporados o redescubiertos, nuestra América se vierte mucho más que como advierten los vampiros que parasitan de sus venas abiertas: se ofrece como el fértil campo para la realización de sueños en los que se cree y con los que han venido conviviendo lo mismo pueblos originarios que el enorme y constante flujo de transterrados.

Podemos leer entonces la memorable condensación de José Martí, "Patria es humanidad", como una convocatoria y una bienvenida a las mujeres y hombres de todo el mundo a nuestra América (sin limitantes puntos cardinales, ni acotaciones geográficas, étnicas, religiosas), tierra palpitante en la que reverberan todas las sangres indias y negras, de aventureros y creyentes, de creación científica y artística que, sin dejar nunca de lado la brega justiciera, se recrea y se reconoce mulata, mestiza, diversa y múltiple; capaz de albergar, compartirse y hacer causa común con los pobres de la tierra; de convertir revés en victoria y hacer unidad ante cualquier injusticia, en cualquier parte del mundo.

Fuentes

Amador Tello, Judith, "Juan Rulfo entre antropólogos", Agencia Proceso, *APRO*, 26 de mayo de 2017. Disponible en: https://www.proceso.com.mx/488200/juan-rulfo-antropologos (fecha de consulta: 20/04/2018).

Barnet, Miguel, *La fuente viva*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.

Burgos, Elizabeth y Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.

Carrión, Benjamín, *José Carlos Mariátegui. El precursor, el anticipador, el suscitador*, México, Sepsetentas-SEP, 1976.

Castro, Carlo Antonio, "Ricardo Pozas Arciniega y el Universo Tzotzil", en revista *La Palabra y el*

una suerte de "comprobación de que en la auténtica historia, la que no es mera crónica factográfica, en rigor no hay 'pasado' sino lo que pudiéramos llamar instancias del presente o presentes subordinados. El tiempo histórico (curiosamente como el poético) siempre está vivo". Cintio Vitier, "Latinoamérica: Integración y utopía", en *Resistencia y libertad*, La Habana, UNEAC, 1999, p.18.

[59] Su buena fortuna le mereció a *Tony Guiteras* figurar en la serie *Los Nuestros*, como un documental en dos entregas difundido por el multimedio *teleSUR* el 6 y 13 de abril de 2015.

Hombre, no. 91, julio-septiembre 1994, México, Universidad Veracruzana, pp. 5-19. Disponible en, http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1227

De la Peña, Guillermo, "La antropología, el indigenismo y la diversificación del patrimonio cultural mexicano", en *La antropología y el patrimonio cultural de México*, T. III, México, Conaculta, 2011, pp. 57-106.

_____, "La antropología social y cultural en México", Documento preparado para para el seminario "Anthropology in Europe", Madrid, septiembre de 2008 [versión preliminar]. Disponible en: http://webs.ucm.es/info/antrosim/docs/DelapenaMexico.pdf [Consulta: 03/09/2017].

Fornet, Ambrosio, "El testimonio hispanoamericano: orígenes y transfiguración de un género", en: *La coartada perpetua*, México, S. XXI, 2005, pp. 113-144.

Fernández Retamar, Roberto: *Lo que va dictando el fuego*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2008.

_____, *"Nuestra América": 100 años y otros acercamientos a Martí*, La Habana, SI-MAR, 1995.

García Sánchez, Nayeli, "Comunidad y comunalidad. Claves para una lectura de la narrativa documental", en *Acta Poética* (revista del Centro de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM) 39-1, enero-junio de 2018, pp. 45-65. Disponible en:

https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/814/888

Gilly, Adolfo, *La Revolución interrumpida*, México, El caballito, 1971.

Gleyzer, Raymundo, *México, la Revolución congelada*, película documental, Buenos Aires, 1971.

González Casanova, Pablo, *De la sociología del poder a la sociología de la explotación. Pensar América Latina en el siglo XXI,* Bogotá, Siglo del Hombre Editores y Clacso, 2009.

Izquierdo y de la Cueva, Ana Luisa y Elaine Day Schele, "Alberto Ruz Lhuillier más allá del descubrimiento de la Tumba del Templo de las Inscripciones de Palenque. Militancia política y arqueología maya", en: *Estudios de cultura maya*, Vol. XLVI, 2015, pp. 11-44.

Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007.

Neira Samanez, Hugo, *Huillca: habla un campesino peruano*, La Habana, Casa de las Américas, 1974.

Pozas Arciniega, Ricardo, *Juan Pérez Jolote / Biografía de un Tzotzil*, México, Acta Anthropologica, Volumen III, ENAH, 1948, pp. 263-371.

_____, *Juan Pérez Jolote. Biografía de un Tzotzil*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012 [1a ed., 1952; 2a ed., 1959; 3a ed., 1959. Trigésimo segunda reimpresión, 2012]

Sousa Santos, Boaventura de, "El colonialismo insidioso", en diario argentino *Página/12*, 03 de abril de 2018. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/105534-el-colonialismo-insidioso

Taibo II, Paco Ignacio, *Tony Guiteras. Un hombre guapo y otros personajes singulares de la revolución cubana de 1933*. México, Planeta, 2008.

Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007.

Viezzer, Moema, *"Si me permiten hablar…" Testimonio de Domitila. Una mujer de las minas de Bolivi*a, México, S. XXI, 1977.

Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México, México*, El Colegio de México-El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica, 1987.

Vitier, Cintio, *Resistencia y libertad*, La Habana, UNEAC, 1999.

Zapata, Adalberto, "Ricardo Pozas, un maestro rural", Dirección General de Educación Normal y Actualización del Magisterio, México, febrero de 1994.

"Antonio Guiteras Holmes" en la enciclopedia digital cubana *EcuRed*: https://www.ecured.cu/Antonio_Guiteras_Holmes (Consulta: 20/04/2018).

"Casa de las Américas" en *EcuRed*: https://www.ecured.cu/Casa_de_las_Am%C3%A9ricas (Consulta: 20/04/2018).

"EZLN: 20 años tras el pasamontañas", capítulo del programa de televisión *Fort Apache* transmitido el 18 abril de 2014 por el canal iraní *Hispan TV*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=L1cPRTMBk9w&t=223s (fecha de consulta: 20/04/2018).

Tony Guiteras, documental en dos entregas de la serie *Los Nuestros*, difundida por el multimedio *teleSUR* el 6 y 13 de abril de 2015. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vexCHALX8fI y https://www.youtube.com/watch?v=IZ-XIhdk9oY

Los privilegios de la forma. Las instantáneas perdurables de Juan Rulfo

CARLOS GÓMEZ CARRO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

El contenido sigue a la forma. En el arte y, en especial, en la literatura. Si aplicamos tal axioma que propone Ramon Jakobson, es posible definir las líneas generales de las más diversas literaturas y preguntarse hasta qué punto existe una literatura latinoamericana y mexicana. Pregunta en la que la obra de Rulfo nos reserva una peculiar respuesta.

Palabras clave: Jakobson, literalidad, forma y contenido, literatura mexicana, Juan Rulfo.

Abstract

The content follows the form. In art and, especially, in literature. If we apply such an axiom that Ramon Jakobson proposes, it is possible to define the general lines of the most diverse literatures and to ask to what extent there is a Latin American and Mexican literature. Question in which the novel of Rulfo reserves a peculiar response to us.

Keywords: Jakobson, literality, form and content, Mexican literature, Juan Rulfo.

Para citar este artículo: Gómez Carro, Carlos, "Los privilegios de la forma. Las instantáneas perdurables de Juan Rulfo", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 89-97.

Roman Jakobson, uno de los fundadores del formalismo ruso, reconocía lo literario en aquellos textos que toman a la forma como su objeto fundamental de trabajo. El Gabo, quizá refrendando esta idea sin ser ésta su motivación, aseguraba que los escritores, él en lo particular, eran una especie extraña de lectores, pues antes que fijarse en la historia contada, en lo que se interesaban principalmente era en la forma cómo estaba construido el relato. Alguien más daría la lección iniciática de todo escritor: leer como escritor y escribir como lector. De modo que lo literario lo reconocemos antes en la forma de la escritura que en su contenido.

De ahí podríamos advertir a la historia literaria como la sucesión de formas y de estilos (asunto en el que indagaba la estilística pregonada por Alfonso Reyes) que ha adquirido la literatura con el paso del tiempo y dentro de ámbitos culturales definidos, más allá de las historias contadas. Habría una literatura italiana, digamos, sólo si ésta corresponde a un conjunto de formas que la definen como tal, más que por sus temas. Al desarrollar Boccaccio, por ejemplo, una obra como *El Decamerón* (1353), lo hizo bajo ciertos parámetros formales. Concibe un conjunto de relatos que se justifican como un conjuro en contra de una severa epidemia de peste –ya que las plegarias parecen no tener efecto y la resignación no todos están dispuestos a aceptarla– que ha costado ya la vida de innumerables personajes, ilustres o no, de la ciudad de Florencia (nos encontramos en la Baja Edad Media). Muchos de esos relatos marcados por un decidido tinte erótico. Lo erótico bajo un contexto religioso de severas restricciones morales, improbable bajo otras circunstancias. Una epidemia que no ha dado tregua ni a ricos ni a pobres. A creyentes o a impíos. A fieles o descarriados. ¿De qué sirve la fe si la guadaña de todos modos espera a todos por igual? La circunstancia crea un principio formal, al menos en lo literario, en donde lo erótico es resultado de la dualidad entre agonía y éxtasis: su síntesis. La una con la otra. El erotismo como la sublimación de la agonía. De qué sirve la vida piadosa, parecen preguntarse sus personajes, si de cualquier modo morimos sin el goce de los placeres mundanos. Si hemos de morir que sea en el goce. ¿No será, acaso, la falta de disfrute lo que ocasiona la ira divina o la secuencia fatal del destino? Tal dualidad, caracterizará, desde entonces, la épica erótica en el corpus de la literatura de Occidente. Aunque aún no se esboce, sino hasta el siglo XX, como sumario filosófico, las relaciones intrínsecas entre erotismo y conocimiento.

La concepción de *El Quijote* (1605, 1615), la fundamental obra de Cervantes, se hará a partir de la construcción de otra paradoja formal. Muy distinta al envoltorio que solían tener las novelas de caballería, de las cuales partía. Por un lado (la más estudiada), la que se produce entre las aspiraciones de perseverancia idílica de su personaje central y su contraste con el realismo innato de Sancho, realidad y fantasía; y por otro, de mayor sustancia estructural, la dualidad que surge en el nacimiento del ser íntimo del personaje: la de ser Alonso Quijano y también el Caballero de la Triste Figura. Un hombre que es dos hombres –como todos lo seremos después–, que opta por el que rompe con su

cotidianidad; el que se ha inventado en sus afiebradas lecturas, sueños consumados como sueños, más que ser quien ha sido hasta entonces. Vivir a partir de la locura o del sueño de la locura. Vivir por lo que se aspira y no por lo que se es. En suma: tener una vida literaria. El reverso del hidalgo (figura con la que topara tantas veces su autor); el hijo de "alguien" que vive en la pasiva inercia de lo heredado. Oposición radical al lustre que te da el nombre y no tus obras. El Quijote se lanza a su aventura, muy a pesar de no tener los atributos materiales (una conveniente riqueza que sufrague sus lances) o físicos (los de un caballero andante como los de las novelas que su otro yo ha leído) para ser lo que aspira a ser. Inventa la dicotomía entre realidad y deseo. Entre realidad y sueño, más allá de que *los sueños, sueños son*. Que siglos después repetirá con otras palabras, pero bajo la misma forma, Pessoa, cuando hace decir a su otro yo, a su heterónimo Álvaro de Campos, lo que la poesía clama de un modo inefable y para siempre, y en la que bien podría haberse pertrechado el mismo Quijote al inicio de su aventura:

> No soy nada.
> Nunca seré nada.
> No puedo querer ser nada.
> Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo.[1]

Ya sabemos, en otro sentido, que Esopo es el autor de una gran diversidad de fábulas, pero su verdadero origen, el de la fábula, en el sentido de emplear a animales sometidos a dilemas humanos y de ahí entresacar alguna lección positiva, a modo de moraleja, se encuentran, en realidad, en las fábulas hindúes, especialmente en las reunidas en Del Panchatrata (siglo II a.C). Los griegos, tan geniales, eran muy poco dados, nos dice Gabriel Zaid, a reconocer el mérito de otras culturas. Un caso singular de asimilación formal, más allá de Esopo, de esta antiquísima manera de construir la fábula, lo tenemos en "La lechera", una de las más reconocidas de Samaniego. No es necesario recrear su argumento. Lo interesante es que, si comparamos tal fábula con la de "El sueño del brahmán", también perteneciente a la tradición hindú del siglo II antes de nuestra era, entenderemos por qué su contrincante de época, Tomás de Iriarte, al publicar un libro de fábulas, un año después del primer volumen de Samaniego, la apostilló, hacia 1782, con el título muy sugerente, con un dejo de ironía, dirigido a su antes camarada, como una primera colección de fábulas enteramente originales. Ya. Ahora sí que Samaniego nos dio leche por cebada. Y es que en ambos relatos, su personaje tiene en su poder un bien que sueña con multiplicar en riqueza, una fuente de cebada o una tinaja de leche, en cada caso, hasta que un accidente, propiciado por su obnubilación, los hará despertar de sus atolondrados sueños.

La narrativa de terror –más allá de la presencia de fantasmas o aparecidos–, propia de la narrativa británica, especialmente, estaría marcada por diversos ingredientes formales. En el *Frankenstein* de Shelley, digamos, el terror surge de la creación de un ser

[1] Fernando Pessoa, "Tabaquería" (1928).

que desborda las previsiones de su creador. Un símil de dios, pero incapaz de controlar a su obra. Como una alegoría de que, acaso, dios nos habría creado imperfectos –tal vez, él mismo imperfecto– y fuera incapaz de corregir su obra y sus imperfecciones (el tema lo gesta de un modo admirable Cortázar en su relato "Carta a una señorita en París", a modo de deicidio–. De ahí que nada podamos esperar de la divinidad sino lo que de nosotros mismos podamos conseguir. Los humanos, dueños de nuestro destino, por licencia de un dios incapaz de regirnos. Nosotros, hombres y mujeres, somos ese Frankenstein que tiene que aprender todo por su cuenta, mediante el duro método de aciertos y errores. Un espejo que duplica de modo deformado a su creador.

El espejo en la narrativa gótica tiene, por supuesto, muchos seguidores dentro de esa tradición inglesa. No reflejarse en él es una sugerencia muy atractiva, en términos dramáticos, como se experimenta en *Drácula* (1897) de Bram Stocker. Su singular horror surge, más allá de los espejos, de una cuidada adaptación al escenario del horror británico, de la mitología española de la redención de la barbarie a través del cristianismo. ¿Qué mayor horror para un inglés que el contemplar que su sociedad que el mar había protegido de innumerables invasiones, que verse sometida y seducida por un ser milenario que encarna los más horrendos vicios bíblicos? En lugar de ocuparse de la conversión de seres frágiles (como se les veía entonces en el mundo europeo), al cristianismo como un acto de suma piedad providencial, como concebía su tarea evangelizadora la sociedad española del imperio español, por qué no enfrentarse a un auténtico demonio, inmortal y astuto. Eso es Drácula.

Goya sería, en este caso, uno de los mayores ejemplos de pintura gótica. Su *Saturno devorando a su hijo*, nos lleva a un extraño éxtasis, no mayor al de los personajes de *El Decamerón*, quienes contemplan a dios devorando a sus hijos, especialmente cuando suponemos que el semidios no obedece más que a leyes de su destino al devorar a su criatura. Digamos que el dios no puede obrar de otro modo. Ni nosotros tampoco. Somos el alimento, inevitable, de los dioses. Como la fábula del escorpión y la rana –que Monsiváis fechaba en una época reciente–, donde el primero convence a la rana de ayudarlo a cruzar un río. A la mitad del camino, el escorpión, sabemos, la pica. La rana, asombrada, inquiere a su pasajero al hundirse los dos en las aguas, por qué lo ha hecho, y aquél responderá: "es mi naturaleza". El escorpión siempre picará a la rana, del mismo modo que el anfibio (elemento, quizás, de mayor relevancia estructural) siempre será seducido por su tirano hasta dejarse la piel; como el esclavo se dejará sojuzgar, irremediablemente, por el amo. Como la bella sucumbirá ante la bestia, porque en todos los casos es su destino quien los define. Un destino o una forma que se impondrá muy a pesar suyo. La forma supedita el sentido.

¿Habría, en este sentido, alguna peculiaridad narrativa en la literatura mexicana o latinoamericana que respondiera a una forma propia inventada por nosotros que nos diera identidad? Sabemos que Jorge Cuesta respondía que no. Lo decía, claro, en sus términos: carecemos de una tradición, pen-

saba; es decir, de una forma propia. Literatura mexicana porque aquí se hace, no por expresar una sensibilidad diferenciada. Copistas, como en tantos otros casos, de tradiciones creadas en otros ámbitos. O, en este caso, espejos deformados que reflejan formas que se alejan de lo que sus creadores alguna vez quisieron. Una literatura subsidiaria de otras literaturas. En sus casos mayores no habría más que una adaptación, en ocasiones afortunada, de formas gestadas en ámbitos ajenos. Por decirlo de un modo llano, la literatura latinoamericana –y mexicana, por consiguiente–, no sería más que una rama dependiente de la literatura de Occidente.

El modernismo, digamos por caso, de tanto vigor creativo, sería la manera literaria de acercarse a las sutilezas creadas, especialmente, por el simbolismo francés (por no hablar de nuestro "romanticismo") que, en los casos de Darío, Martí o Nájera, no obstante, adquiriría un preciosismo sublime:

> No tiene alhajas mi duquesita,
> pero es tan guapa, y es tan bonita,
> y tiene un perro tan v'lan, tan pschutt;
> de tal manera trasciende a Francia,
> que no la igualan en elegancia
> ni las clientes de Hélene Kossut.
>
> Desde las puertas de la Sorpresa
> hasta la esquina del Jockey Club,
> no hay española, yanqui o francesa,
> ni más bonita ni más traviesa
> que la duquesa del duque Job.[2]

[2] M. Gutiérrez Nájera, "La duquesa Job" (1884).

Los "ísmos" latinoamericanos no serían, por consiguiente, más que un remedo de las vanguardias europeas o norteamericanas. Acaso, adecuaciones del Oriente, como el haikú que tan afortunados ejemplos nos dejará José Juan Tablada, y poco más (sus "caligramas" son previos a los de Apollinaire, admitamos):

> Los sapos
> Trozos de barro,
> Por la senda en penumbra
> Saltan los sapos.

Poe inventó la literatura policial, afirmaba Borges. Una literatura que toma como apariencia la indagación de un crimen, sin otro recurso para su resolución que el razonamiento puro. Esa es su estructura formal. En "El escarabajo de oro" (más allá de los otros relatos clásicos sobre el tema de Poe), sabemos, el escritor norteamericano lleva el procedimiento hasta sus últimas consecuencias. El resultado es uno de los relatos más extraordinarios de la literatura universal. Pensamiento puro para discernir un dilema lógico, el descubrimiento de un tesoro. Ya Stevenson tomará nota después y prohijará su fantástica novela La isla del tesoro (1883), con esos ingredientes, que suman ambiciones, fidelidades e indicios, junto con los que hereda de la tradición inglesa. La invención del indicio en el relato policial, como elemento estructural del relato policial que la realidad no tardará en copiar. Otro exacto aprendizaje de la lección de Poe lo tenemos en "La muerte y la brújula" (1942), del propio Borges. Indaga y aplica el método de investigación inventado por el escritor

estadounidense aplicado a sus recursos literarios. En este relato observamos las pesquisas que sigue el investigador Erik Lönnrot para descubrir la trama que encubre el asesinato de un rabino en las márgenes nebulosas de un falso hotel parisino. Su indagatoria metafísica lo lleva, al final del cuento, a una quinta al otro extremo de la ciudad luz. Una tarde de un tres de marzo, donde habría de descubrir, según sus cálculos y su infalible y probado método, al asesino. Su sorpresa final, en los pasajes de un edificio de impecable simetría (que enfatiza los efectos ya aludidos) la compartimos sus lectores. El caso es que no sólo es la lección de Poe, también la reconstrucción emocional y racional del relato a partir de su final como precisaba el sudamericano como forma definitiva del género cuento. Comenzar el relato por su final (paradójico por necesidad) y desde ahí construir el resto del texto será su axioma; un final que el autor intenta escamotearle al lector hasta sus últimas líneas, pero que, simultáneamente, tendrá que ser absolutamente consecuente con sus premisas. Esquema que aplicarán, después, otros escritores latinoamericanos: Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, Volpi, Chavarría. Un sello latinoamericano, pues. ¿Qué más?

Conocemos la anécdota del Gabo (es el 61, época en la cual el escritor ya residía en México), cuando su amigo Álvaro Mutis le llevó un par de libros y le espeta: "Ahí tiene: para que aprenda". Eran las dos únicas obras publicadas por Juan Rulfo (aparte del guion cinematográfico, de extraordinaria factura, "El gallo de oro"), *El llano en Llamas* y *Pedro Páramo*. Especialmente la novela, el colombiano la leerá ocho veces seguidas sin sentirse capaz de leer otra cosa durante un largo periodo, pues lo demás le parecía muy menor. Sin saberlo del todo, como hemos de reflexionar, se hallaba ante una obra que no sólo contaba una historia, o dos: la del viaje de Juan Preciado a los dominios de su padre, Pedro Páramo, cuando éste ya está muerto, y la de ese pueblo arrasado por la historia, en donde su amo, Pedro Páramo, es el poder absoluto. Una metáfora de la Revolución, habrían dicho algunos, o del infierno, otros.

Lo que se le aparecía como una interrogante extraordinaria a García Márquez no era en sí la historia –formidable, sin duda–, sino el modo de contarla. Su estructura binaria, aunque nunca consiguiera adivinarla del todo, suponemos. El modo que emplea Rulfo para fijar en el lector una historia de odio, de resentimiento, de olvido e incesto. De sometimiento consentido. Pequeñas estampas que van formando el gran álbum novelado, a pesar de su breve extensión, no más de 150 cuartillas, en las que el autor se ha dedicado a borrar todo lo que a la novela sobraba, según su propia y severa estimación, y dejado lo esencial de la historia. Cuadros de un enorme lirismo, de carácter elíptico que exigen del lector su continua participación.

La novedad formal eran esas pequeñas estampas que forman el libro, y que podían ser recorridas bajo diversos enfoques y que enfatizaban la polifonía con la que está concebida la obra. Las voces del pueblo de Comala que era lo que Rulfo pretendía retratar, aun si esas voces eran las de sus difuntos. Esa novela, casi secreta en un principio, tardó en ser reconocida como una de las obras mayo-

res de la literatura latinoamericana del siglo XX. Federico Campbell recordaba que en un número Babelia, suplemento del periódico El País, de finales de 1999, se le preguntó a un distinguido grupo de críticos acerca de las obras mayores escritas en castellano durante el siglo XX, en los dos lados del Atlántico. El libro que mayores menciones tuvo fue Pedro Páramo.[3]

Para efectos del desciframiento de su enigmática *forma*, en su "Introducción" a *La novela de la Revolución mexicana*, Antonio Castro Leal[4] hace un apunte significativo que poco ha sido atendido con posterioridad. Señala que la novela pionera de la narrativa de la Revolución mexicana –de lo cual existe un amplio consenso– fue *Los de abajo* de Mariano Azuela (1914). No sólo lo es por abordar como tema central al movimiento armado surgido en el México de la segunda década del siglo XX, sino por el modo de hacerlo: a través de una serie de instantáneas (*snapshots*) que procuran recoger del mejor modo posible los imprevistos y novedades de la lucha armada que se suceden de manera imprevista y en donde el escritor debe capturar su singularidad en el momento mismo que ésta surge. Modelo que es semejante al que se conseguía por medio de las llamadas instantáneas tomadas por una Kodak. Una novela, *Los de abajo*, concebida a partir de instantáneas, de cuadros que sugieren visiones episódicas, enlazadas de manera elíptica, sugerida, y que requieren de la ayuda del lector para su plena comprensión. Y no sólo del lector, sino también de la Historia (la novela de Azuela tendría un reconocimiento tardío hasta mediados de la siguiente década). La preeminencia del lector será una pauta de la literatura de Occidente a partir de la segunda mitad del siglo XX, destacaría después Umberto Eco (*Obra abierta*, 1960). Esto ya es necesario en la obra de Azuela y Rulfo. Hasta Martín Luis Guzmán, escritor de espléndidos recursos literarios, en *El águila y la serpiente* se ve inmerso en el empleo de este procedimiento, advierte Castro Leal, por no hablar del resto de la narrativa revolucionaria que sigue tal procedimiento casi sin excepciones. Revolucionaria por su tema y por su método.

Es lo que descubre de golpe el Gabo, una literatura hasta cierto punto marginada de lo que se escribía en el resto del subcontinente –y de Occidente mismo–, por abordar un tema distante, casi incomprendido, con un método de escritura peculiar, la instantánea, distinto a otros surgidos en el seno mismo de Occidente y del resto del mundo. El caso es que este método es el que emplea Rulfo para la concepción de su novela. Sólo que, a diferencia de la narrativa revolucionaria y la de Azuela en particular, lo que procura desarrollar Rulfo son *instantáneas perdurables*. Cuadros o estampas, alrededor de 70, que tuvieran cierta autonomía narrativa, autosuficientes (como la imagen de un dios devorando a su hijo), que pudieran ser o no engarzados de manera consecuente con el resto de los cuadros narrados. El lector, en este caso, podrá engendrar diversas secuencias. De modo que Rulfo lleva, hasta sus últimas consecuencias, el método

[3] Véase Federico Campbell, "Prólogo", *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, p. 11.

[4] Antonio Castro Leal, "Introducción". *La novela de la Revolución mexicana*, pp. 26-27.

formal inventado por Azuela y es lo que, sin tener plena conciencia de su secuencia, es lo que anonada a sus lectores.

De modo que es de este procedimiento poco referido, la instantánea perdurable, de donde nace la novela de Juan Rulfo.[5] Instantáneas que, por lo mismo, pueden definir un álbum de estampas organizado de modos distintos a modo de figuras del tarot, lo que bien supo advertir Cortázar en la concepción de su magistral *Rayuela* (1962).

Muchos inventos, sabemos, surgieron por accidentes felices. Los rayos x, la penicilina, la plastilina, las papas fritas. Puede decirse que la urgencia de retratar los episodios de una lucha que no se sabía, bien a bien, hacia dónde derivaría, es lo que impulsó a Azuela a inventar la instantánea narrativa. Ya hemos señalado que Rulfo lleva el procedimiento hasta sus últimas consecuencias; sin dejar de señalar que tal técnica la perfeccionan una generación entera de escritores, los de la Revolución Mexicana.

El procedimiento lo intenta ejecutar Juan José Arreola en *La feria* (1963), acaso sin la fortuna que logró su cercano amigo Rulfo, según considera Evodio Escalante. El procedimiento lo desarrolla Julio Cortázar, decíamos, en *Rayuela* (1962) y consigue una de las obras mayores de la literatura de nuestra América. Pequeños fragmentos que en su conjunto conciben una historia inolvidable. Modelo para armar. Podemos aventurar que las instantáneas de Rulfo y Cortázar, específicamente, tienen una poderosa carga poética y que esto es estimulado, de manera notoria, por la forma corta que supone el modelo aquí advertido. La novela típica, digamos, se construye a partir de capítulos de varia extensión en los que se corre el peligro de perderse. Un reto formidable, sin duda, que forma parte de las delicias de su forma, sin duda. Con la instantánea no es indispensable la continuidad narrativa (puede trastocarse, incluso), pero se propicia el momento epifánico, concentrado, por necesidad. Esto es, facilita la prosa poética. Se trata de estampas poéticas que nos cuentan una historia. Una novela.

Una novela como *Los recuerdos del porvenir*, si algo es evidente, es su gran carga poética. Publicada en 1960, la obra de Elena Garro se sirve del método de Rulfo y de los hallazgos formales que inventa la literatura contemporánea que implica la experimentación con el tiempo. Es decir, en donde el tiempo es una variable más de la ficción, y Garro desarrolla una obra concentrada en la que el tiempo futuro hay que encontrarlo en los recuerdos convertidos en instantáneas:

> Él sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento precioso en que el hombre recupera su otra memoria.[6]

El modelo, ahora, se desplaza feliz en los ámbitos literarios de la América al sur del río Bravo. Método aprendido más de modo ostensible que por su meditada exposición. Una novela del escritor cubano-uruguayo, Daniel Chavarría, *Adiós muchachos* (1995),

[5] Véase C. Gómez Carro, *El preciado páramo de Rulfo*, México, Cisnegro / Casa Max, 2018.

[6] Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 33.

por ejemplo, desarrolla el mecanismo y nos deleita con una historia con su carga policial, su intriga política y con los avatares de la Cuba revolucionaria que se desgaja en sus contradicciones, y consigue una novela ágil y deliciosa. Resulta elocuente que sea una obra distinguida por uno de los premios más relevantes del ámbito norteamericano; el premio Edgar Allan Poe, otorgado por la *Mystery Writers of America* en el 2001. Por supuesto, el talento importa y su autor conoce las claves de cómo construir el suspenso de una historia. Y lo hace bajo los parámetros, casi por ósmosis, recreados por Rulfo en su obra. Pequeños episodios que van recreando un rompecabezas. Una obra en donde el autor decide abordar un tema de difícil digestión, en esos días, para el régimen cubano: la presencia de las llamadas jineteras, prostitutas que embaucan, preferentemente, a turistas extranjeros. La improvisación lo lleva al método de la instantánea, lo que le facilita ensamblar dos historias que terminan por coincidir: la de una hermosa prostituta y un empresario, de pasado tenebroso, bisexual, que viene de una larga temporada en una cárcel mexicana que le aporta un innegable acento mexicano al personaje. A la crítica no le queda sino indagar las andanzas locuaces que, como un Quijote narrativo, tal mecánica narrativa de la instantánea desface entuertos literarios.

Bibliografía referida

Boccaccio, Giovanni, *El Decamerón*, México, Tomo, 2004.

Borges, Jorge Luis, "Edgar Allan Poe. Cuentos". *Miscelánea*, Barcelona, Random House Mondadori, 2011.

Campbell, Federico, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Era, 2003.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes, 1998.

Chavarría, D., *Adiós muchachos*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.

Del *Panchatantra. Fábulas hindúes*, Buenos Aires, Retórica Ediciones, 1998.

Gómez Carro, Carlos, *El preciado páramo de Rulfo*, México, Cisnegro / Casa Max, 2018.

Gutiérrez Nájera, Manuel, *Poesías completas*, México, Porrúa, 1953.

Jakobson, Roman, *Ensayos de poética*, México, FCE, 1977.

Pessoa, Fernando, *Antología*, selección, traducción y prólogo de O. Paz, México, UNAM, 1962.

Samaniego, Félix María, *Fábulas de Samaniego*, Bogotá, IDARTES, 2013.

Shelley, Mary, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid, Valdemar, 2013.

Stoker, Bram, *Drácula*, México, Porrúa, 2006.

Tablada, José Juan, *Li-Po y otros poemas*, México, CONACULTA, 2005.

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, México, Planeta, 1988.

Garro, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, México, Planeta, 1977

Tiempo y Revolución: el paisaje de la historia nacional

TOMÁS BERNAL ALANÍS | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

En el panorama de las letras mexicanas del siglo XX, la novela de Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz* (1962) tiene un espacio reservado en la República de las Letras, por ser una novela que realiza un análisis magistral de la vida de un personaje individual: Artemio Cruz, desde la época porfiriana hasta los años cuarenta del México posrevolucionario. Una odisea de vida que nos permite vislumbrar los intereses y las pasiones de un personaje que agoniza y hace un recuento de su historia como reflejo de los cambios producidos por la Revolución Mexicana en el siglo XX.

Palabras Clave: Revolución Mexicana, identidad nacional, nacionalismo, historia.

Abstract

In the panorama of Mexican literature of the twentieth century, Carlos Fuentes novel *The Death of Artemio Cruz* (1962) has a reserved space in the Republic of Letters, for being a novel that performs a masterful analysis of the life of an individual character: Artemio Cruz, from the Porfirian era to the forties of post-revolutionary Mexico. A life odyssey that allows us to glimpse the interests and passions of a character that dies and recounts its history as a reflection of the changes produced by the Mexican Revolution in the twentieth century.

Key words: Mexican Revolution, national identity, nationalism, history.

Para citar este artículo: Bernal Alanís, Tomás, "Tiempo y Revolución: el paisaje de la historia nacional", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 99-109.

Esto es lo que quieren decir cuando se refieren al vientre del tiempo: la agonía y la desesperación de los huesos distendidos, la rígida faja donde yacen las ultrajadas entrañas de los acontecimientos.

William Faulkner, *Mientras agonizo*

I. Introducción

En el paisaje narrativo de las letras mexicanas del siglo XX aparecen obras que se convierten en hitos de la historia y conforman la República de las Letras. El tiempo histórico y su desenvolvimiento determinan en gran parte ese espíritu y permiten crear obras literarias que dejan huella en la memoria, en la identidad nacional y en la formación de un canon literario.

En la historia de México del siglo XX hubo un acontecimiento que determinó en gran medida este canon literario: la Revolución Mexicana. Este hecho histórico, de innegable trascendencia en el país en múltiples ámbitos de la vida nacional, posibilitó una nueva forma de organizar la política, de entenderla y practicarla, de reconocer nuevos actores sociales, de sacar a la superficie mundos ignorados y de edificar nuevas representaciones de la sociedad y de sus valores.

Este viento que nos arrastró por la guerra civil y la lucha violenta entre las facciones revolucionarias nos iba a mostrar las diversas máscaras del juego político y las posibilidades de encontrar un desarrollo económico y las fuerzas vitales para construir el futuro del país. Ese futuro que se construyó con los ideales de la justicia y el desarrollo social.

Los imaginarios revolucionarios se sintetizaron en la búsqueda de esa "alma mexicana" que nos diera una identidad y nos permitiera construir esa comunidad nacional, que fue un sueño liberal de la época decimonónica y del porfiriato. Período histórico de largo alcance que se encuentra en muchas novelas de en gran parte del siglo XX. Entre ellas descuella una: *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, publicada en 1962. Con ella, el prestigio del autor inició un ascenso incuestionable y permanente en el paisaje de las letras

mexicanas del siglo pasado. Carlos Fuentes se convirtió en un autor clásico de la literatura nacional y con resonancias universales.

Su obra es una verdadera respuesta arquitectónica a los desafíos del México posrevolucionario y a los anhelos modernizadores de esas nuevas fuerzas sociales que emanaron y crecieron a la sombra de la Revolución Mexicana. Carlos Fuentes trazó en sus obras los bocetos de un México en transformación, en donde encontró la materia prima para construir a través de las palabras una imagen compleja y contradictoria de ese México que moría y de ese otro que nacía, fruto de la lucha armada e ideológica de la Revolución de 1910.

La novela de Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, es un intento magistral de autognosis que nos sumerge en nuestro pasado y nos permite encontrar respuestas a nuestra historia individual y colectiva, como pueblo que comparte e imagina un pasado y un presente. Es una novela que confronta la realidad de la historia nacional con el devenir de un individuo que se mueve entre la presencia de los hechos y las ambiciones personales.

II. Carlos Fuentes y la Revolución Mexicana

La extensa obra del escritor mexicano Carlos Fuentes (1928-2012) tiene un amplio eco y reconocimiento sobre el fenómeno revolucionario de 1910. Sus preocupaciones como mexicano lo llevaron a discurrir ampliamente sobre este hecho histórico, y lo hizo desde la ficción y el ensayo histórico y político, que le dieron amplias posibilidades para desarrollar su capacidad y síntesis sobre este periodo de nuestra historia.

La Revolución Mexicana se convirtió en un manantial inagotable para la creación intelectual y el debate de las ideas en gran parte del siglo XX. Desde sus mismos inicios, muchos intelectuales o participantes en la lucha armada dejaron constancia literaria o historiográfica de dicho acontecimiento, el cual estremeció las conciencias y las ideas sobre México y lo mexicano en muchas disciplinas, como la historia, la antropología, la economía, la demografía, la sociología, la arqueología, entre otras ciencias sociales.

La lista de autores que analizaron la gesta de 1910 es muy amplia y variada: Luis Cabrera, Daniel Cosío Villegas, Manuel Gamio, Antonio Caso, Marte R. Gómez, José Vasconcelos, José Santos Chocano, Octavio Paz, Diego Rivera, Anita Brenner, Francisco Bulnes, Andrés Molina Enríquez, Martín Luis Guzmán, Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, entre muchos más, todos los cuales dieron cabida en sus escritos al tema revolucionario.

En el campo de las letras es inobjetable que la corriente denominada "Novela de la Revolución" apabulla el paisaje de las letras mexicanas desde 1915, con la novela de Mariano Azuela *Los de abajo,* hasta mediados del siglo con Pedro Páramo (1955), de Juan Rulfo. El *leit motiv* de la literatura mexicana se centrará en el discurso revolucionario, como también sucedió en el muralismo mexicano .

Asistimos a una literatura embargada por el interés de la transición de una élite económica y política que migra del campo a la ciudad y del mundo microscópico de la

hacienda rural a la industria urbana, de los intereses regionales a un supuesto interés nacional y el reconocimiento de un proyecto de modernización basado en la industrialización y el desarrollo de las ciudades. En ese panorama descansó la obra de toda una generación de escritores: Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno, Nellie Campobello, Francisco L. Urquiza, Rafael F. Muñoz, Gregorio López y Fuentes, José Rubén Romero, José Mancisidor, Miguel N. Lira, José Vasconcelos, y otros, que vislumbraron en la literatura revolucionaria todo un espacio de discusión, justificación y redención de los ideales revolucionarios como los pilares de un México moderno.

La literatura revolucionaria compartió con otras corrientes literarias –como la indigenista, la literatura proletaria, la literatura social– las preocupaciones por reconocer e integrar otros estratos sociales que participaron y salieron a la luz con el proceso revolucionario. Como lo ha afirmado el historiador Enrique Krauze:

> La Revolución comenzó con un movimiento democrático moderno acompañado de una añeja petición de tierras. Pese a su triunfo inicial, esta primera etapa desencadenó una reacción autoritaria. La respuesta a esa contrarrevolución generó fuerzas militares y sociales que, una vez triunfantes, no consiguieron alcanzar un acuerdo que condujese a la restauración del orden. La disensión llevó a la guerra y a una escisión centrífuga no muy diferente de la vivida por el país durante la guerra de independencia y en la primera mitad del siglo XIX. El triunfo de una facción devolvió la corriente a su cauce. Las ideas y las políticas fueron sustituyendo gradualmente a las balas.[1]

La Revolución Mexicana fue una continua lucha en los campos de batalla y en las propuestas revolucionarias. Es un recuento de planes y programas que niegan a hombres y situaciones, que niegan el pasado y reafirman el presente. Cada caudillo defiende sus posiciones militares con balas y con ideas, posturas que permiten el desenvolvimiento de las batallas, de las ganadas y las perdidas, y la conformación de los imaginarios en las distintas facciones revolucionarias, imaginarios sociales que sintetizan el pensamiento y la obra de los caudillos y sus movimientos. La literatura describió en gran medida el avance de estas facciones: maderismo, zapatismo, villismo, carrancismo, que fueron delineando el acontecer bélico y el perfil de los caudillos y sus programas sociales. Resulta pertinente traer a cuenta esa suerte de duda y continuidad el ideólogo del constitucionalismo Luis Cabrera:

> Todos envolvemos nuestros ideales, o nuestros sueños, o nuestros principios, o nuestro patriotismo, en el manto augusto de la Revolución. Todos tapamos nuestras conveniencias, o nuestros intereses, o nuestras ambiciones, o nuestras concupiscencias, o nuestro salvajismo de trogloditas, con la vieja capa de la Revolución.[2]

[1] Enrique Krauze, *La historia cuenta*, México, Tusquets Editores, 1998, p. 103.

[2] Luis Cabrera, *Veinte años después*, México, Ediciones Botas, 1937, p. 230.

La Revolución Mexicana fue la fuente donde todos bebían para saciar la sed de justicia y reconocimiento de sus logros. Ser revolucionario significaba luchar por unos ideales y por un caudillo. Más tarde, éstos serían relevados por el ritual revolucionario de las instituciones y por los mecanismos legales creados para dirimir las diferencias y desacuerdos.

En este sentido la obra de Carlos Fuentes refleja esa necesidad de conocer la vida del personaje central de su novela: Artemio Cruz. Nos entrega una odisea de la Revolución Mexicana a través de la vida, ideales, intereses y ambiciones de un personaje que se convierte en el arquetipo del revolucionario que termina traicionando sus ideales para vivir bajo la sombra de lo vivido.

La muerte de Artemio Cruz es una síntesis magistral del devenir colectivo que provocó la Revolución Mexicana. Estamos ante un individuo que supo actuar entre los vaivenes del cambio para empoderarse en la nueva sociedad posrevolucionaria. Artemio Cruz es un personaje clave, tanto en la prosa de Carlos Fuentes como en el imaginario de la novela mexicana del siglo XX.

Carlos Fuentes logró captar con maestría y profundidad los resortes de la ambición y del poder de su personaje. Con él, ofrece una explicación de los avatares del país y su sociedad. En esta obra, Fuentes alcanza plenitud en la descripción y análisis del mexicano. Es una novela compleja por su composición y desarrollo. Usa la técnica literaria conocida como monólogo interior, impulsada entre otros escritores universales, por Arthur Schnitzler, James Joyce, Virginia Woolf y William Faulkner. Este recurso le permitió a Fuentes jugar con los tiempos históricos, y a partir de una vida personal representar la vida nacional de un México convulso que buscaba reafirmar una identidad nacional y afianzar pensamientos que Benedic Anderson llamo las "comunidades imaginadas". El personaje Artemio Cruz es esencia y existencia de ese México que se perfila a otra época, que está en un constante movimiento, que busca desentrañar sus nudos históricos para construir una realidad alternativa: indagar en su pasado para entender su presente, su historia y –por qué no decirlo– realizar una autognosis de sí y para sí.

Es lo que en el fondo le preocupaba al ensayista húngaro György Lukács al determinar la estructura temporal de los personajes y su actuar en la vida. Son ellos representación de una forma novelesca que condensa las formas de la existencia, tanto en su dimensión individual como colectiva. Y en esencia esa es la particularidad de la novela de Carlos Fuentes. Escribe Lukács en su *Teoría de la novela* (1915):

> La inmanencia del sentido requerida por la forma se consigue por su vivencia de que esa pura mirada del sentido es lo más alto que puede dar la vida, lo único que es digno de que uno ponga a contribución su entera vida, lo único por lo cual vale la pena luchar. Este proceso abarca una vida humana, y junto con su contenido formativo, con el camino del autorreconocimiento de un hombre, se da sin más su orientación y su alcance.[3]

[3] György Lukács, *Teoría de la novela*, México, DEBOLSILLO, 2018. p. 109.

Este pensamiento de Lukács sintetiza en gran forma el sentir de Artemio Cruz ante la historia de México y ante el tiempo revuelto que le toco vivir. Adentrémonos un poco a su mundo y en la historia del personaje.

III. Conciencia y Revolución

El escritor mexicano Carlos Fuentes es un indagador nato sobre nuestro pasado. El interés por la historia de México obedece seguramente a su vida y pensamiento cosmopolita. Gran viajero y conocedor de otros lugares y otras escrituras de lejanas latitudes, Fuentes ha sabido combinar magistralmente el mundo mexicano con una visión universal. Dentro de su extensa y variada obra siempre aparecen referencias a la historia de México. Pero ese interés lo vuelca más claramente en algunas de sus novelas: *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Agua quemada* (1983) y *Gringo viejo* (1985), y en sus ensayo: *El espejo enterrado* (1992).

Para Carlos Fuentes, la historia mexicana está construida por múltiples pasajes subterráneos que impregnan de misterio y continuidad la memoria nacional. Tan sólo basta recordar su cuento *Chac Mool* para advertir la magia de ese pasado que nos sigue envolviendo en la noche de los tiempos, que sigue vigente en nuestro pensamiento. Ahí descansa nuestra memoria, ahí se mantiene vivo y activo nuestro pasado y nos encontramos mágicamente con nuestros ancestros. Ahí se encuentra el vértice donde se encuentran pasado y presente, en esa unión del ayer y del ahora, de ese tiempo remoto y al mismo tiempo actual. Es Cronos que no nos deja libres y nos apresa en sus manos para recordarnos que somos hijos inexorables del pasado.

En esta construcción de las palabras y las ideas renace la presencia innegable del autor (escritor), que busca la contingencia de las cosas, la posible explicación de mundos posibles a través de la palabra y el acontecer de un momento, de un tiempo, de ese fantasma de la eternidad como curación del cuerpo y del espíritu. El escritor lucha con sus fantasmas en el espacio de las ideas y de las creencias, en esa arena política de lo posible, en esa vuelta al pasado como una certeza de la existencia y de la posibilidad. Son epifanías, momentos refulgentes de un preciso instante que nos coloca ante lo numinoso de la vida y de la muerte. Es ese instante que encontramos en nuestras vidas como espacio de conocimiento y autorreconocimiento, de ese ejemplar ejercicio de disección personal que nos embarca a los orígenes de la vida, en una experiencia única e irrepetible que como odisea personal.

Ahí, en ese preciso momento, se aplica el sentido la indeterminación de Michel Foucault sobre el autor, de ese examen infinito del azar y de la necesidad, de ese margen incontrolable que la condición humana no controla y conoce totalmente:

> Llegaríamos finalmente a la idea de que el nombre de autor no va como el nombre propio desde el interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que, de alguna manera, corre en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o que al menos lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un conjunto determinado de discurso, y se refiere al estatuto

> de ese discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura.[4]

La discursividad envuelve al autor y potencialmente lo rebasa, lo diluye en múltiples campos discursivos que crean la necesidad de revisar un estilo y una forma peculiar de pensar y escribir. De ahí se van estableciendo los elementos referenciales de un canon literario, de un seguimiento que edifica a la República de las Letras y sus representantes. Los discursos construyen las memorias y las identidades. De esta manera, Giorgio Agamben vislumbra en el pensamiento de Michel Foucault una función punitiva y esclarecedora del responsable de determinado discurso. El discurso se convierte en un campo de batalla de autores y posiciones:

> De aquí las diferentes características de la función-autor en nuestra época: un régimen particular de apropiación, que sanciona el derecho de autor y, al mismo tiempo, la posibilidad de perseguir y castigar al autor de un texto; la posibilidad de seleccionar y distinguir los discursos literarios y textos científicos, a los cuales corresponden modos diversos de la función misma; la posibilidad de autentificar los textos constituyéndolos en un canon.[5]

Así, el discurso de Carlos Fuentes discurre en este acontecer por construir una narrativa propia, una narrativa que da pie a los debates, a las interpretaciones, en último sentido, realiza un anhelo hermenéutico de la historia de México y tiene como referencia central la vida de un individuo que se erige como el depositario de la historia y sus trasformaciones. El individuo y la historia interactúan en un mundo convulso que permite las determinaciones del actuar y del evaluar. La agonía de Artemio Cruz no es más que el sufrimiento último de un personaje que al final de sus días sólo encuentra la soledad y el cuestionamiento de su desarrollo existencial desde la época del porfiriato hasta el período posrevolucionario. Carlos Fuentes narra el periplo personal de la vida de Artemio Cruz como símbolo del pasado y del presente. Enmarca en un cuadro temporal esa vida como un reto de dos épocas históricas: finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Los extremos vitales del personaje determinan en mucho la forma en que nace (1889) y muere (1955):

> El recogido sobre sí mismo, en el centro de esas contracciones, él, con la cabeza oscura de sangre, colgando, detenido por los hilos más tenues. Abierto a la vida, por fin. Artemio Cruz… nombre… "inútil"… "corazón"… "masaje"… "inútil"… ya no sabrás… te traje adentro y moriré contigo… los tres… moriremos… Tú… mueres… has muerto… moriré.[6]

La muerte de Artemio Cruz es una novela axial que nos permite hacer un juicio sumario sobre el derrumbamiento de un mundo y el alumbramiento de otro. De los ideales

[4] Michel Foucault, *¿Qué es un autor?,* Buenos Aires, El cuenco de Plata/Gandhi Ediciones, 2015. p. 23.

[5] Giorgio Agamben, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores, 2013, p. 83.

[6] Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, México, DEBOLSILLO, 2018, pp. 339-341.

de juventud que se ven traicionados por las circunstancias y por una vida de dolor y desamparo que encuentra en el movimiento revolucionario un momento para pensar en el futuro y en las posibilidades que se abrían con dicho proceso armado: la consolidación de un nuevo régimen político y económico. Su apego juvenil por Regina le hace traicionar a la misma Revolución en aras de buscar su primer y puro amor:

> Sabrían la verdad de su deserción durante la batalla y le arrancarían las insignias. Pero no sabrían la verdad entera: no sabrían que quiso salvarse para regresar al amor de Regina, ni lo entenderían si lo explicara. Tampoco sabrían que abandono a ese soldado herido, que pudo salvar esa vida.[7]

El problema de la concentración de la tierra subyace como un elemento central para que las facciones revolucionarias luchen entre sí y la demanda de tierras por parte del pueblo se convierta en un grito desesperado que se manifiesta en los campos de batalla y en la muerte entre parientes y amigos. Es la Revolución un viento que sacude las buenas conciencias. Donde los ideales de liberación están presentes tanto en los caudillos militares como en la tropa. Es la fiesta de las balas un prolegómeno a las atrocidades cometidas por las distintas fuerzas revolucionarias, que buscan cumplir las demandas populares de tierra, libertad y justicia social. Como lo expresa Carlos Fuentes en el siguiente párrafo:

> Pueblo por donde pasaba la revolución era pueblo donde se acababan las deudas del campesino, se expropiaba a los agiotistas, se liberaba a los presos políticos y se destruía a los viejos caciques. Pero ve nada más cómo se han ido quedando atrás los que creían que la revolución no era para inflar jefes sino para liberar al pueblo.[8]

Con el avance de la Revolución, de las facciones y sus ejércitos, se inicia un proceso por marcar y diferenciar los sentidos de ésta. No sólo es una lucha por el reparto de tierras, también es una Revolución para construir otra forma de organización política. Ahora la presencia de las ideas irá trasladando las balas a un escenario secundario, aunque la presencia militar siga dominando el campo práctico de la política como forma de gobierno.

La Revolución Mexicana se convierte en un mito donde se siguen desarrollando las luchas y las ideas, pero también se convierte en el depositario de muchos principios. De ahí que se empiece a cuestionar la revolución permanente como un proceso sin final. Siempre hay un alto en la historia de las revoluciones, y en el caso de México, éste va a estar determinado por los "bárbaros del norte", desde donde se inicia el desmembramiento de la gesta e inicia el proceso de institucionalización. Esto lo establece muy bien el historiador Guillermo Palacios:

> Es lo relativo a la temporalidad, y no un proceso formal, lo que efectivamente institucionaliza la idea de la revolución, lo que la convierte en el

[7] *Ibid*., p. 86.

[8] *Ibid*., p. 210.

> más longevo lugar común de que tenga noticia la historia de México, lo que va a dar oportunidad de establecer la continuidad del poder, y, finalmente, a considerar el desarrollo natural ascendente de una comunidad, si acaso reformista, como prueba irrefutable de la permanencia y de la ejecución constante de la idea de la revolución.[9]

Los herederos de la revolución inician un proceso por ritualizar las nuevas formas del ejercicio del poder y la intención de construir un país moderno, democrático e incluyente. Pero la realidad seguía siendo otra:

> Desventurado país, desventurado país que cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores. El viejo se imaginaba a sí mismo como el producto final de una civilización peculiarmente criolla: la de los déspotas ilustrados.[10]

El avance de la Revolución trae procesos de integración pero también de diversificación de intereses y posturas en relación al presente y el futuro. Se reconocen herencias pero a la vez rupturas con el pasado de un país que se desangra en una terrible guerra civil. Por lo tanto, el poder y la élite que se está conformando se disputan los distintos espacios. La Revolución Mexicana se ve como un medio y no un fin, es el momento de servirse de ella, de aprovechar el río revuelto para tener ganancias personales o de grupo. El acontecer revolucionario acota las ambiciones que se van a desatar después de la pacificación:

> La revolución puede hacerse muy deprisa: pero mañana nos exigirían más y más y más: y entonces no tendríamos nada que ofrecer si ya lo hemos hecho y dado todo: salvo acaso nuestro sacrificio personal: ¿para qué morir si no vamos a ver los frutos de nuestra heroicidad?: tengamos algo siempre en reserva: somos hombres no mártires: todo nos será permitido si mantenemos el poder: pierde el poder y te chingan: date cuenta de nuestra fortuna: somos jóvenes pero estamos nimbados con el prestigio de la revolución armada y triunfante: ¿para qué peleamos?. ¿Para morirnos de hambre?: cuando es necesario la fuerza es justa: el poder no se comparte.[11]

Las lecciones son claras. Después de la Revolución Mexicana se inicia una etapa reformista que construye instituciones para atender los grandes problemas nacionales: la reforma agraria, la educación, el "problema" indígena, las relaciones laborales, entre otros. La revolución había llegado a su fin, ahora era tiempo de la reconstrucción nacional. De reconocernos como mexicanos y revolucionarios donde estuvieran presentes las desigualdades sociales, el papel del sindicalismo, la preponderancia de la empresa y la propiedad privada, del desarrollo del capitalismo, de la corrupción, del enriquecimiento de las arcas públicas y de todos esos

[9] Guillermo Palacios, "Calles y la idea oficial de la Revolución Mexicana", en *Historia Mexicana*, vol. XXII, núm. 3, México, El Colegio de México, 1973, p. 265.

[10] Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 55.

[11] *Ibid*., p. 135.

actos que permitieran el enriquecimiento a la sombra de la Revolución Mexicana.

Según el artículo de Moisés González Navarro, la Revolución Mexicana había perdido su dinamismo para consolidar un sistema político, económico y social acorde a los intereses de los ganadores de dicho movimiento social:

> Según Mannheim, utopía es el complejo de ideas que tiende a cambiar el orden vigente, e ideología el complejo de ideas que dirige la actividad para mantenerlo. En este sentido la "utopía" revolucionaria se ha convertido en una verdadera "ideología": los lemas revolucionarios se repiten ya casi como meros slogans.[12]

La Revolución Mexicana fue un proceso social que cambió un mundo por otro, pero que a pesar de todas las promesas revolucionarias se crearon nuevos vicios amparados por el nuevo Estado mexicano. Las nuevas generaciones no podían hablar de los acontecimientos revolucionarios y su simultánea heroicidad, como lo hacía Artemio Cruz:

> Ellos ya no podrán invocar las batallas y los jefes, como tú, y escudarse detrás de ellos para justificar la rapiña en nombre de la Revolución y el engrandecimiento propio en nombre del engrandecimiento de la Revolución.[13]

[12] Moisés González Navarro, ,"La ideología de la Revolución Mexicana" en *Historia Mexicana*, vol. X, núm. 4, México, El Colegio de México, 1961, p. 636.

[13] Fuentes, Carlos. *Op. cit.* p. 299.

IV. Palabras finales

La novela de Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz*, es una de las mejores radiografías sobre el nacimiento, desarrollo y muerte de la Revolución Mexicana. Su importancia radica en ser una crítica mordaz y demoledora de dicho fenómeno histórico. Carlos Fuentes nos presenta a través de la vida de este personaje –desde su nacimiento en 1889 hasta su muerte en 1955– los cambios ocurridos en México y desatados por eso que hemos llamado Revolución Mexicana, hecho trascendental para entender en mucho lo que aconteció en nuestro país en gran parte del siglo XX. Desde su niñez hasta su muerte es una constante odisea de ideas, pasiones, intereses, que envuelven su vida en el devenir nacional y en esas aguas –según decir de Octavio Paz– en donde se sumergió el mexicano para reencontrarse consigo mismo y con los demás.

Bibliografía

Agamben Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo ediciones, 2013.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Brodsky, Joseph. *Del dolor y la razón*. Barcelona, Ediciones Destino, 2000.

Cabrera, Luis. *Veinte años después*. México, Ediciones Botas, 1937.

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires, El cuenco de plata/Gandhi ediciones, 2013.

Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México, DEBOLSILLO, 2018.

Krauze, Enrique. *La historia cuenta*. México, Tusquets Editores, 1998.

Lukács, György. *La teoría de la novela*. México, DEBOLSILLO, 2018.

Meyer, Lorenzo y Héctor Aguilar Camín. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México, Cal y Arena, 1994.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Plumb, J. H. *La muerte del pasado*. Barcelona, Barral Editores, 1974.

Turner, Fredrick C. *La dinámica del nacionalismo mexicano*. México, Grijalbo, 1971.

Yates, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid, Taurus, 1974.

Hemerografía

González Navarro, Moisés. "La ideología de la Revolución Mexicana" en *Historia Mexicana*. Vol. X, no. 4. México, El Colegio de México, 1961. pp. 628-636

Palacios, Guillermo. "Calles y la idea oficial de la Revolución Mexicana" en *Historia Mexicana*. Vol. XXII, no. 3. México, El Colegio de México, 1973. pp. 261-278

Silva Herzog, Jesús. "Un esbozo de la Revolución Mexicana (1910-1917) en *Cuadernos Americanos*. Vol. CXIII, no. 6. México, Cuadernos Americanos, 1960. pp. 135-164

Farabeuf de Elizondo (literatura desde una perspectiva foucaultiana)

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

El presente ensayo habla sobre *Farabeuf* desde un enfoque foucaultiano, en torno al lenguaje en la búsqueda del efecto. La novela *Farabeuf o la cr*ónica de un i*nstante* es un relato experimental. Lenguaje que se expresa, desdobla y desliza sobre sí mismo bajo sus propios trazos en su autorreferencialidad. En Elizondo y Foucault observamos una irritación provocativa, una negación a situarse en la ortodoxia, para descubrir prácticas y vinculaciones nuevas y desconcertantes.

Palabras clave: literatura, lenguaje, ficción, *Farabeuf*, Foucault.

Abstract

The present essay talks about Farabeuf from a Foucauldian approach, around language in the search for the effect. The novel *Farabeuf or the Chronicle of an Instant* is an experimental story. Language that expresses, unfolds and glides on itself under its own strokes in its self-referentiality. In Elizondo and Foucault we observe a provocative irritation, a refusal to situate oneself in orthodoxy, to discover new and disconcerting practices and connections.

Keyword: literature, language, fiction, *Farabeuf*, Foucault.

Para citar este artículo: Hiroko Ito Sugiyama, Gloria Josephine, "Farabeuf de Elizondo (literatura desde una perspectiva foucaultiana)", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 111-125.

Introducción

La literatura es un lenguaje, un texto hecho de palabras, pero palabras que son de tal manera elegidas y dispuestas que a través de ellas pase algo que es inefable, que no podemos explicar con las mismas palabras.[1] La literatura es aquella que indaga, protege y despliega singularidades, las verdaderas diferencias más allá de la neutralidad y de la moda. La literatura actúa sobre el lenguaje y el imaginario y es a partir de ahí que puede tener alguna influencia sobre la sociedad. Debemos comprender que las palabras son armas y que las podemos utilizar para un fin determinado. El escritor trabaja la lengua desde la orilla e intenta que se escuche. La ventaja de estar en el margen es que, desde ahí, se pueden diversificar los sistemas de interpretación, multiplicar los ángulos, generar confusión si es necesario, interpretar, actuar; a diferencia del centro inamovible, sin perspectiva, pasivo.

Foucault caracterizó su saber como caja de herramientas, es decir, como instrumento para transformar, resquebrajar lo existente para dar paso a la novedad. Así, para él, escribir es luchar, resistir; devenir; crear espacios. Todo enunciado encubre una interpretación, es ser, es sentido, texto de un pretexto: intertextualidad. Es también observar qué enuncia y qué calla el saber, los nexos de los lenguajes y objetos donde se busca el espacio lleno, donde el lenguaje toma su cuerpo y mensura. Para comprender cuándo se ha producido la mutación del discurso –Cervantes (*Quijote*), Sade (*Justine*)–, sin duda es menester interrogar algo más que los intereses temáticos o las modalidades lógicas, y recurrir a esta región en la cual las 'cosas' y las 'palabras' no están aún separadas, allá donde aún se pertenecen, en el nivel del lenguaje, manera de ver y manera de decir.[2]

Foucault despeja este punto de vista y se acoge a las nuevas perspectivas abiertas de la literatura contemporánea, la que escribe y relee aquellos textos que, en su tiempo, carecieron de la debida recepción a causa de los modos de su ficción, fuera de norma para la época. Estos textos que hicieron su aparición

[1] *Vid.* Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 66.
[2] *Vid.* Michel Foucault, *Raymond Roussel*, p. 91.

hace menos de un siglo. Textos sin sujetos, trama, troceado, que van y vienen, sin fábula. Se trata más bien de un pasaje al "afuera" (*dehors*).[3] El lenguaje escapa al modo de ser del discurso, es decir, se distancia de la representación, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red donde cada uno de sus puntos es distinto de los otros, a distancia incluso de los más cercanos; cada uno está situado, respecto de los demás, en un espacio que a la vez los aloja y los separa. La literatura no es el lenguaje que aproxima a sí mismo hasta el punto de su brillante manifestación, es el lenguaje colocándose lo más lejos "posible" de sí mismo. Y si en esta puesta "fuera de sí" desvela su ser propio, una repentina claridad revela una distancia antes que un repliegue, una dispersión antes que en retorno de los signos sobre sí mismos.

Farabeuf surge a fines de 1965, como un relato experimental, en el cual Salvador Elizondo logra, mediante la simultaneidad y la técnica fotográfica del montaje, recrear en la mente del lector la imagen visual múltiple, de distintas escenas análogas, cual instantáneas. En su escritura se entrevera el "nouveau roman" –*en que aparentemente no pasa nada* (Robbe-Grillet, grupo "Tel quel", Kristeva, Sollers, Barthes)–, o más bien los guiones del Nuevo Cine, las imágenes de la tortura y el suplicio, la parodia de los tratados de cirugía, la evocación de los métodos adivinatorios de la güija. Así, *Farabeuf resulta* ser un mosaico de voces narrativas intermitentes e insistentes que transitan del vocativo a la tercera persona neutra. Relato escrito con un procedimiento inusual –con los cuadros del Amor sacro y profano de Tiziano como fondo del mundo real, en el que se dibuja un universo hecho de imágenes que se construyen y que entablan vínculos con el resto del sistema de mundos por medio de los espejos; reflejo de imágenes, no de realidades–. Elizondo presenta un texto como alegoría, que en una operación minuciosa es análogo a una especie de quirúrgica del coito y a la disección del supliciado de una conspiración misteriosa, cerrada, dogmática y enigmática, que crea en el imaginario del lector la sensación de una mezcla de dolor y placer.

Farabeuf, relato de ruptura, deliberadamente fragmentario, es la descripción de un instante que recomienza sin cesar y que jamás acaba de pasar. Corte. Fragmentación. Esa ruptura, dice Bataille, sólo es posible mediante dos experiencias que se complementan y son análogas una a la otra: la experiencia de la muerte como tal –mediante el sacrificio o la caza– y la del orgasmo –la llamada *petit morte* de la plétora sexual, o la experiencia mística, instantes de pérdida momentánea de la conciencia discontinua–.[4] En estos actos en que se recrea la muerte del ser discontinuo, el ser se abre a la continuidad del ciclo orgánico: la vida que deviene en la muerte, la muerte que deviene en vida, y así eternamente: Elizondo, en un texto en el que analiza la teoría de Bataille, habla también sobre esta cualidad

[3] Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, en *Obras esenciales: entre filosofía y literatura*, p. 34.

[4] Georges Bataille, *El erotismo*, p. 29.

del erotismo de ser un intento de superación de la muerte.[5]

Y también en *Farabeuf* la discontinuidad, el transcurrir del ser: "el erotismo […] es un método de disciplina interior que pretende sobreponer la conciencia a la posibilidad ineluctable de la muerte mediante su imitación".[6] Confrontación de imágenes y palabras, busca el efecto poético. Parte de una foto como detonante: el "Leng-tch'é", ejecutado sobre el cuerpo de un o una magnicida hacia 1901, tomada justo antes de su muerte, durante la llamada guerra de los boxers, sostenida por China contra las potencias extranjeras. Las páginas de *Farabeuf* están cargas de obsesiones y enigmas. El Dr. Farabeuf se desdobla como amante, verdugo y la mujer como arquetipo, ánima jungiana, ser irracional de edad indefinida, como monja, enfermera, amante, prostituta, esposa y loca. Melanie Dessaignes o quien sea. Elizondo hereda de Poe la concepción de la poesía como productora de sensaciones y efectos determinados mediante el diseño premeditado del texto. De Mallarmé retoma la búsqueda del efecto visual. El propio Elizondo dice que concibió *Farabeuf* originalmente como un guión para hacer una película, pero naturalmente se fue metiendo mucho en la escritura al grado de que poco servía ya como un guión cinematográfico.[7]

Para Elena Poniatowska, *Farabeuf* es un espectáculo mental, puramente mental,[8] en el que no hay cámara ni proyección ni nada de esas cosas, sino que es un guión cuyas imágenes se proyectan en la mente, como si ya estuvieran en la película, solamente que están por escrito. "Ese fue mi primer contacto con el acto de la creación literaria […]."[9]

La obra de *Farabeuf* está determinada por el principio de montaje según lo concibe el soviético Eisenstein para el cine. Se trata de una estructura sumamente compleja, determinada por el efecto que Elizondo quiere conseguir. Para ello desintegra el evento en múltiples planos, como en el montaje. De los dos tipos de montaje que existen históricamente: el montaje-relato, al que Deleuze (1984) llama orgánico-activo, y el montaje-expresivo. Este último es el que interesó más a Elizondo. El primero se refiere a la reunión de diversos planos dentro de una sucesión lógica o cronológica que contiene una historia en que cada uno de los planos aporta un contenido narrativo y contribuye a hacer avanzar la acción desde un punto de vista dramático; en tanto que el segundo, también llamado dialéctico, no se basa en un sentido de continuidad sino de yuxtaposición de planos con el objeto de producir un efecto gracias a la combinación de imágenes: "Y me abandonaré a su abrazo y le abriré mi cuerpo para que él

[5] Salvador Elizondo, *Teoría del infierno*, p. 75.

[6] Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 88. De aquí en adelante sólo aparecerá entre paréntesis el número de página.

[7] Miguel Ángel Queiman, "La búsqueda de la escritura. Entrevista con Salvador Elizondo", *La Jornada Semanal,* nueva época, 90, suplemento de *La Jornada*, marzo 3, 1991, p. 14.

[8] Elena Poniatowska, "Salvador Elizondo", en sección "Cultura" del periódico *La Jornada* (IV y última), 7 de abril, 2006, p. 17.

[9] Noé Cárdenas, "La literatura, una forma artística de la mentira. Salvador Elizondo", *Punto: Un Periódico de Periodistas,* vol. 6, núm. 312, 24 de octubre, 1988, p. 23.

penetre en mí como el puñal del asesino penetra en el corazón de un príncipe sanguinario y magnífico…" Fascinación mezclada con placer, la figura del torturado era "el símbolo de una profanación exquisita", (95) "suplicio voluptuoso que inunda el mundo como un misterio exquisito y terrible",[10] y que es, para ellos, el instante cuyo significado define su existencia. Al contemplar la fotografía, la mujer se imagina a sí misma en la situación del sacrificio, y es en esta fantasía de tortura y muerte donde se centra su goce erótico –y el del resto de los personajes–. Así, la novela equipara placer del coito con aquél de la situación de la tortura y el suplicio.

En uno de los fragmentos, una voz femenina –que no se sabe si es la de la mujer o la de la Enfermera, imposible precisar cuál– rememora la contemplación de aquel instante y cuenta el éxtasis que siente en ese momento pues comprende que, llevados al límite, el dolor y el placer en distintos espacios y tiempos se asimilan. En una conveniencia de la que hablara Foucault, las cosas se unen por movimiento y similitud de propiedades:

> – ¿La visión de ese cuerpo desgarrado te conmovió?, ¿sentiste compasión?, ¿sobresalto?, ¿náusea?
> –Fascinación. Fascinación y deseo.
> […]
> – ¿Sentiste miedo?
> –Sentí placer. A cada nueva etapa de la intervención, su mirada se iba aguzando como la punta de una daga.
> –Creíste entonces que él te pertenecía.
> –Sí; y comprendí que el dolor, el tormento, la agonía, de tan intenso, se convierte de pronto en orgasmo. (89)

En la novela *Farabeuf o la crónica de un instante*, hay una reiterada utilización del erotismo ligado a la tortura, por su similitud. (119) El erotismo, en *Farabeuf*, es la fuerza motora que provoca y delimita los actos de todos los personajes, y es también el impulso que da sentido a su vida y la razón de la necesidad de recordar que obsesiona a todas estas voces que, a través de la memoria, intentan rememorar (y recrear) desesperadamente los instantes en los que el erotismo se ha manifestado en sus vidas para, con ello, poder comprender quiénes son, cómo y por qué han llegado a ser (o dejar de ser) lo que son (o creen ser) en el presente confuso en el que transcurre la narración:

> El erotismo en *Farabeuf* […] en esa actitud de entrega, en ese abandono que va más allá de la vida, en ese solo instante en que, como en el coito, la desnudez y la muerte se confunden y en que todos los cuerpos exhalan un efluvio de olor putrefacto, a la morgue, de carroña conservada asépticamente o de sangre. (67)

El autor es capaz de condensar un ritual erótico entre el doctor H. L. Farabeuf y una enfermera/monja, una historia de amor en la playa, una operación de cirugía, una ceremonia adivinatoria y una conspiración político-religiosa, en sus asociaciones y similitudes.

[10] *Ibid*., p. 139.

Los discursos emitidos por las sociedades no son figuras que se engarzan mediante el azar, como mencioné, sino que surgen siguiendo ciertas regularidades de lo que cada época histórica considera como verdadero. Elizondo, en *Farabeuf,* nos ofrece algunas pistas, como el signo seis del *I Ching* –ya que existe una analogía entre el montaje y la estructura de la escritura ideográfica[11]–, una inquietante pintura del renacimiento veneciano llamada "Amor sagrado y amor profano", de Tiziano, y un nauseabundo manual de cirugía de un doctor (Farabeuf), entre unas cuantas pistas más. Aparece la figura de la analogía, donde se superponen conveniencia y emulación, para permitir la relación de las figuras, en donde en un mismo punto hay miles de parentescos. En el segundo capítulo se da la analogía de la escritura ideográfica con la fotografía y la memoria: la congelación del instante. El hombre es quien equilibra, transmite y reflexiona los simulacros. Con esos datos y la prosa poética de Elizondo, cada uno de sus lectores 'compondrá y organizará' su relato personal de *Farabeuf*. Por fortuna, además de esta cinta de celuloide' por la que 'transcurre' *Farabeuf*, también 'se deslizan' por nuestra mente pistas paralelas que nos permiten tener sospechas, crear conjeturas, vislumbrar indicios de presuposiciones de ese relato pictórico. Tomemos por ejemplo el símbolo de la cifra seis del *I Ching*, que Elizondo presenta como una reproducción del supliciado chino, o bien de la estrella de mar. En la 'crónica' de ese instante, hacia el final introduce una gran sospecha diciendo: "Mire usted esa fotografía con gran cuidado: ¿no reconoce usted a Melaine Dessaignes?" (34), lo cual significa que el supliciado no es un él, sino que puede ser una ella. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, en el *Diccionario de los símbolos*, dicen que la cifra seis "marca la oposición entre la criatura y el creador", que el seis es el número de los antagonismos, de la perfección en potencia.[12] Sadismo, tortura china, adivinación, erotismo, dolor, creación, fotografía, muerte, disolución, violencia. En fin, teorías del montaje, analogías y homologación, en tanto se confrontan: el placer, el deleite, el goce y el disfrute con el dolor, el pesar, el suplicio, la tortura, la aflicción, el tormento y la agonía de la vida –el orgasmo– con la muerte. La famosa fotografía que descubrió en el libro *Las lágrimas de Eros*, de George Bataille. En esa instantánea se ve a un ser con los pechos cercenados, cuyo rostro andrógino, por el grado de dolor y el consecuente mecanismo para trascenderse, muestra una expresión en éxtasis.

> Este hecho […] nos sigue pareciendo inexplicable, si bien no debemos dudar de que haya ocurrido. […] en nuestro afán por elucidar este misterio sólo hay un indicio que nos puede ayudar. La fotografía hecha por el hombre en la cima del farallón, ya que ella permitiría saber quién era la mujer del trayecto de ida, aunque no nos permitiría saber quién era la mujer del trayecto de regreso que sería, qué duda cabe, la mujer que excitada sexualmente por la fotografía del

[11] Serguéi Eisenstein, *La forma del cine*, p. 27.

[12] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*, p. 273.

> Leng- Tch'é se entregó al hombre mediante el acto llamado carnal o coito, inducido, como es de suponerse, por la insistente presentación a la mirada de ella, de una copia fotográfica que reproducía a menor tamaño del de la placa de nitrato de plata original, y con gran precisión de detalle, un antiguo cliché sobre vidrio […] que conocemos con toda exactitud. (60-61)
>
> Podríamos […] ser la conjunción de sueños que están siendo soñados por seres diversos en diferentes lugares del mundo. Somos el sueño de otro […] o somos la concreción, […] de una partida de ajedrez […] una película cinematográfica que dura apenas un instante. O la imagen de otros, que no somos nosotros, en un espejo. Somos el pensamiento de un demente. Alguno de nosotros es real y los demás somos su alucinación. Esto también es posible. (93)

Uno se puede perder entre tantos tópicos. Por eso es necesario recordar, no olvidar. Invocar y evocar el instante. Narración concisa que parecería redundante, laberinto en el que la palabra funge como chispazo de luz de cada instante. La novela es lo que dice el subtítulo: "La crónica de un instante". No la crónica que dura un instante sino la crónica de un instante. La primacía del instante. Según Gaston Bachelard, el tiempo es "una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nadas"[13].

María Zambrano define el instante como un tiempo "en el que el tiempo se ha anulado", es decir, se ha anulado su transcurrir, por lo que no puede medirse más que externamente y cuando ha terminado.[14]

En Farabeuf o la crónica de un instante (1965) se narra, desde distintas perspectivas y ángulos, la recreación de un mismo instante. Esfuerzos por trazar los recuerdos, las sensaciones. Elizondo recrea en la conciencia el instante ya muerto. Paradoja de la congelación del instante en movimiento: vivo porque muere. Así, él mismo dice que: "Nuestro conocimiento del momento presente, por el carácter fugaz que éste tiene, sólo puede ser determinado en función de otros momentos que no son este momento."[15] La narración se ampara en un epígrafe del rumano maldito E. M. Cioran en su *Précis de décomposition* (Breviario de podredumbre): "La vida solamente tiene sentido en la violación del tiempo. La obsesión por lo distante es la imposibilidad del instante, y esa imposibilidad es la nostalgia misma."[16]

Para Elizondo, los instantes –dentro de los cuales está el sentido de la vida– son un conglomerado de imágenes-situaciones. El valor de éstas reside en que son necesarias para la realización del hecho que se cumple en aquél; las situaciones, e incluso el hecho mismo de un instante están, en realidad, vacías, y sólo adquieren sentido, cuando al unirse conforman "aquello" que es el significado del instante:

> Cada una de esas circunstancias necesarias al acontecimiento del hecho se conforma en torno a su imposibilidad, haciéndolo posible. Todas concuerdan entre sí. Ninguna falta o sobra cuando el hecho tiene lugar. […] Las cosas, las circunstancias, […] están allí sólo para ceñir,

[13] Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, p. 11.
[14] María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 40.
[15] Salvador Elizondo, *Teoría del infierno*, p. 99.
[16] Émile Michel Cioran, *Breviario de podredumbre*, p. 24.

como circunstancias, al hecho que ocurre en su interior.[17]

El lenguaje de la literatura que comienza a existir en el siglo XIX está abierto a un mundo infinito de signos que se suman y se acumulan en una virtual e infinita expansión del universo de significados y de creación de nuevas conexiones. La literatura, dice Foucault, es autónoma a partir de ahora, en que se manifiesta su movimiento, toda su esencia, y se revela como el resultado de la participación del escritor con una extraña subjetividad, que hace el lenguaje brille.[18] Ese infinito que da la sensación de la perdurabilidad en *Farabeuf:* el lenguaje hace de la escritura primero una aventura: presentación de signos y significados en un juego con la lengua, después una experiencia.

En la época contemporánea, para Foucault, la cuestión acerca del ser del lenguaje se relaciona con la pregunta sobre "quién habla". Con la región del silencio, Foucault se refiere a esa región informe, muda, insignificante, en la cual el lenguaje se puede liberar. Es allí, en este espacio, al fin puesto al descubierto, que la literatura, por primera vez con el surrealismo (pero todavía en una forma disfrazada), y después, de manera cada vez más y más pura (Kafka, Bataille, Blanchot), se tomó como experiencia.[19] Experiencia, entendida como interrelación entre el conocimiento, en una cultura particular en un momento determinado, que hace hincapié en la dimensión de la muerte, en la repetición y en la finitud humana. Para Foucault, los escritores son los constructores de nuevas conexiones en el lenguaje, y por esta razón los creadores de nuevos estilos, tendencias y escuelas literarias. Hacer una experiencia con algo significa que algo nos acaece, nos alcanza, que se apodera de nosotros, que nos tumba y nos transforma; hacer una experiencia es más sufrir, padecer tomar lo que nos alcanza respectivamente, aceptar, el a medida en que nos sometemos a ello. Hacer una experiencia dejándonos abordar a lo que nos interpela, entrando y sometiéndonos a ello. Podemos ser transformados por esas experiencias de un día para otro o en el transcurso del tiempo.[20]

La literatura revela a un sujeto hablante, fragmentado, que desea experimentar el contacto directo, sin fin, con el inagotable poder de la lengua, cuyo resultado es la creación literaria. Ésta es producto de la experimentación realizada por unos pocos que se atreven a lanzarse al interminable espesor de la lengua y del lenguaje, y esta actitud es, en la práctica, sobre todo, una afirmación de la infinita inventiva del texto y su inagotable potencial significativo.

Foucault nos dice que el nacimiento de esta literatura se da en el contexto de los movimientos revolucionarios y belicosos que marcaron la transición del siglo XVIII hacia el siglo XIX. En el *Lenguaje al infinito* (1963) elabora una verdadera ontología de la literatura. La experiencia literaria trascendente y transgresora asume un lugar privilegiado y

[17] Salvador Elizondo, *El grafógrafo*, pp. 92-93.

[18] Salvador Elizondo, *Nuevos escritores mexicanos del siglo xx, presentados por sí mismos*, p. 313.

[19] Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 320.

[20] Martin Heidegger, citado por Larrosa Jorge, *La experiencia de la lectura*, p. 20.

esencial en la *episteme* moderna. En el sentido de Foucault, la escritura literaria presenta un fuerte carácter de resistencia, actualización y reducción a través de un constante duelo con la noción de muerte: la obra de lenguaje es el propio cuerpo del lenguaje que la muerte atraviesa para abrir ese espacio infinito en que repercuten los dobles.[21] La relación intrínseca entre el lenguaje y la muerte también aparece en el prefacio a *La transgresión* (1963), en el cual Foucault se refiere a la muerte de dios como el marco para el origen de la literatura, ya que ésta no nos restituye al mundo limitado sino a un mundo que se resuelve en una experiencia al límite, se hace y se deshace en el exceso que lo trasgrede.[22]

Para Foucault, la literatura emerge justamente de este lugar vacío, flagelado por el abandono de dios, en una clara referencia a la máxima nietzscheana de la experiencia moderna. La muerte es, pues, el límite y el objetivo del propio lenguaje.[23] Pero, es una muerte como resultado de la urgencia de significado, en el silencio que trata de cubrir el espacio, el agujero creado entre el uno mismo y el objeto perdido. La ausencia de dios es la aceptación del yo sin dios, del texto que permite que las palabras permanezcan en la superficie, y del cuerpo que se deja estar en la superficie, que es el nuevo límite. La primera vez que Foucault hace mención de la ficción en su sentido más sustantivo es en *Les mots et les choses,* de la cual dice él mismo que es pura y simple ficción, resultado de la relación de nuestra época y de su configuración epistemológica con toda esta masa de enunciados. Hay que preguntarse lo que un texto dice verdaderamente por debajo de lo que dice realmente.

Este gran pensador reflexiona sobre "El caballero de la triste figura", y habla de su posición en el umbral entre el Renacimiento y el periodo neoclásico. El Quijote, una figura que señala el paso de una episteme a otra. Así, con el Quijote concluyen los juegos entre semejanza y signos del Renacimiento y comienzan a tejerse nuevas relaciones del análogo. Para Foucault, el Quijote es el héroe de lo mismo y nunca llega a traspasar las fronteras de la diferencia, ni reunirse con la identidad. La aventura quijotesca es un desciframiento del mundo. Las similitudes engañan, llevan a las visiones y al delirio (molinos de viento, gigantes). En una época de la sinrazón y de la imaginación, se da una ruptura, ya no se trata de similitudes sino de identidades y diferencias.

Posteriormente, en la orilla, en los límites, surge una obra de Sade, *Justin*e, en la transición del neoclasicismo a la era moderna.[24] *Justin*e, parteaguas entre el Neoclasicismo y de la era moderna. No existe maniqueísmo. No toda buena acción lleva necesariamente a una vida premiada ni una vida de excesos y vicios, acaba siempre mal. Foucault destaca que él no es simplemente un historiador. Y añade que tampoco es un novelista, sino que practica un tipo de ficción histórica.

[21] Julián Sauquillo, *Para leer a Foucault,* p. 51.

[22] Michel Foucault, "Prefacio a la Transgresión". *De lenguaje y literatura,* p. 127.

[23] Michel Foucault, *Dits et écrits*, p. 26.

[24] Miguel Morey, *Escritos sobre Foucault*, p. 239.

Sabe muy bien que lo que dice no es verdadero. Su obra tiene un efecto y eso es lo que le interesa, porque intenta provocar una interferencia entre nuestra realidad y lo que sabemos de nuestra historia pasada. Y está convencido de que, si lo consigue, esta inferencia producirá efectos reales sobre nuestra historia presente. En resumidas cuentas, lo que desea hacer Foucault es experimentar una experiencia e invitarnos a hacer lo mismo, experiencia de nuestra modernidad para que salgamos de ella transformados. Una experiencia que es ficción, vinculación esencial con los actos de habla inexpugnables, poniéndose en juego en la arena del discurso histórico, político y moral. Colocar el "hablo" en un lugar en el cual no estábamos acostumbrados. Lo que decimos, no es lo que pensamos, pero quizá lo que hubiéramos querido pensar o podría pensarse.[25] Lo que suele nombrarse como el pensamiento de la época, el que está en el aire de cierto periodo temporal:

> Il me semble que la littérature actuelle fait partie de la même pensée non dialectique qui caractérise la philosophie. Je crois que la manière d'utiliser le langage dans une culture donnée et à un moment donné se trouve intimement liée à toutes les autres formes de pensée. La littérature est l'endroit où l'homme disparait au profit du langage. Là où apparaît le mot, l'homme cesse d'exister.[26]

De acuerdo con la ontología crítica, Foucault esbozó un proyecto acerca de la literatura y el lenguaje, los cuales fueron un tema central en los años sesenta, cuyo principal objetivo era cómo pensar de otro modo. Sin embargo, tenemos que aclarar que Foucault menciona que la literatura no forma parte de las investigaciones ni de la construcción de sus argumentaciones. Utilizó la literatura como referencia, como indicación, como ejemplo a modo de señales para distinguir el cambio entre una época y otra, entre una episteme y otra. Partía de la premisa que bajo el lenguaje de la razón existe algo más que no es historia, ni historia del conocimiento, ni de la verdad, que extiende sus límites hacia la literatura. Este proyecto lo desarrolló en una serie de artículos, mientras escribía sus libros acerca de la arqueología, donde encontramos temas acerca de la relación entre ser, pensamiento y lenguaje, preocupaciones fundamentales de este pensador crítico. Y esto fue durante los años sesenta cuando había un auge de los estudios del lenguaje del "nouveau roman" (Robbe-Grillet), grupo Tel quel, Kristeva, Sollers, Barthes.

Foucault dio cuenta de que la literatura moderna nació a fines del siglo XVIII y principios del XIX, cuando el lenguaje se convirtió en otro objeto de conocimiento, como los seres vivos y comenzó el desarrollo de la formalización del lenguaje orientada hacia el análisis de los significados y de los sistemas significativos.[27] Elizondo da cuenta de ello en su ficción poética, por medio del instante, de sus paralelos, encuentros y desencuentros, alternancia que da el efecto de simul-

[25] *Ibid*., p. 245.
[26] Michel Foucault, *Dits et écrits*, p. 425.
[27] Michel Foucault, "Prefacio a la Transgresión", *De lenguaje y literatura*, p. 7.

taneidad. Foucault desea que adquiramos una actitud crítica frente a los acontecimientos de nuestra sociedad, quiere hacernos entender la vulnerabilidad que presentan nuestras instituciones. Expone condiciones históricas, es decir, accidentales, precarias, surgidos en un periodo preciso a partir de situaciones muy diferentes, que han hecho posible y aceptable la evidencia. Así por ejemplo, experiencias que solo puede formarse cuando se dan coyunturas.[28]

Cuando Elizondo publicó *Farabeuf*, cuenta que intentó explicárselo, aunque no es fácil comentar teóricamente la propia producción en el momento mismo en que se genera: es una limitación de época, se diría. Las teorías las descubre uno *a posteriori*. *Farabeuf* está construida con base en imágenes contrapuestas, como en el famoso experimento de Lev Vladimirovich Koulechov (1899-1970) en que el director ruso toma un tramo de una película anterior en que aparecía el rostro inmóvil y absolutamente inexpresivo de Mosjoukine, el célebre actor de los años veinte, mirando un punto fuera de cuadro. A esta escena le intercala otras imágenes, que por tanto Mosjoukine parece estar mirando: una vela, un plato de sopa y una mujer desnuda. El mismo rostro parecía tener expresiones muy diferentes de acuerdo a la imagen con la que se contraponía. Además, el hecho de que dichos fragmentos aparezcan alternados "indistintamente" dentro del relato provoca, como apunta Helena Beristáin, una sensación de simultaneidad de los hechos –aunque éstos correspondan a distintos momentos del tiempo– que, en el caso de *Farabeuf*, refuerza el obsesivo tema central: el instante y la imposibilidad de su conocimiento absoluto.[29]

Fragmentos que le permiten al lector formular lo que quiera o pueda crear, debido a la creación de una gran flexibilidad y a la confusión y el carácter impreciso de los hechos que se presentan. Imprecisión que lleva a la no completitud sino a un universo infinito, lleno de posibilidades. La literatura, por lo tanto, es, sin duda, movimiento hacia lo insólito, que tiende a experimentar nuevas posibilidades. Por esta razón, no son los temas o los sujetos lo que marcan la pauta y caracterizan a la literatura contemporánea. La clave es el acto de autoexposición al mundo del lenguaje, no nuestro mundo cotidiano: la literatura como campo de posibilidades.[30]

Mediante la utilización repetitiva de analepsis –recurso muy usado en narrativa: interrumpe la línea temporal de la narración para narrar hechos del pasado– y prolepsis, –figura retórica en la cual el emisor expresa, tácita o explícitamente, una objeción a su propio argumento para luego responderla inmediatamente–[31] la historia va construyendo y deconstruyendo el sentido de la misma, pues el lector nunca sabe a ciencia cierta qué personajes son reales, y cuáles no, si unos son la invención de otros, o si son

[28] Francisco Vásquez García, *La historia como crítica de la razón*, Montesinos, Madrid, p. 19.

[29] Salvador, Elizondo, *Nuevos escritores mexicanos del siglo xx, presentados por sí mismos*, pp. 43-44.

[30] Michel Foucault, *Dits et Écrits,* p. 78.

[31] Helena Beristaín, *Análisis estructural del relato literario*, pp. 101-102.

desdoblamientos de los mismos. Las versiones se contradicen unas a otras o en sí mismas y, al final de la novela, es imposible saber de manera inequívoca cuál es el instante imprescindible al que se refiere el primer narrador, así como delimitar un sentido unívoco del mismo. Una secuencia temporal porosa, variable, inestable. No hay cronología porque no hay transcurso del tiempo, es un instante, un instante es la medida mínima o máxima en que no transcurre el tiempo.

La explicación con la que se queda Elizondo, al final, es la del montaje, el intento de aplicar el principio de montaje a la composición literaria: "Creo que esto satisfaría la mayor parte de las preguntas que se podrían hacer acerca de en qué consiste el método Farabeuf, aunque pudiera agregar muchas interpretaciones más […].[32]

Consideraciones finales

Foucault no tiene un trasfondo teórico continuo y sistemático. Su obra está escrita basada en experiencias y relaciones. Su obra no trata de trasladar al saber experiencias personales, sino que éstas deben permitir una transformación. La experiencia de la que habla Foucault debe poder trasladarse a la práctica colectiva, ya que practicar es objetivar, es una manera de pensar. El discurso de cada época se articula alrededor de un paradigma determinando. Una época no preexiste a los enunciados que la expresan, ni a las visibilidades que la ocupan. Cada formación histórica implica una distribución de lo visible y de lo enunciable que se producen en ella. Y vemos como en Salvador Elizondo existe una primacía del enunciado (su relato) sobre las visibilidades (la fotografía) que tanto lo impresionaran. Además, el bagaje del escritor es importante e impresionante, como lo son sus vivencias. Hay que suponer mucho para ver algo. Todo lo visto y sabido por Elizondo está filtrado a través de su época. Los objetos no se delimitan por sí mismos, ni muestran su constitución interna, inmanente. Es el escritor quien les permite surgir con ciertos elementos destacables en sus relaciones, tanto de su ser como de su época. Ambos autores, Elizondo y Foucault son *rara avis*, en los que observamos una irritación provocativa, una negación de situarse en la ortodoxia. En su época ya han desaparecido las grandes temáticas universales para descubrir prácticas y vinculaciones nuevas y desconcertantes. Además, al fin, dice Foucault que se trata de un análisis, de un ejercicio relacionado en el nivel de las transformaciones del saber y del conocimiento y que en lo sucesivo no habrá que llevar a cabo todo un trabajo de causalidad y explicación en profundidad. El discurso de Foucault y sus extrañamientos dan apertura a nuevos saberes. Con la palabra 'saber', Foucault apunta a un proceso por el cual el sujeto sufre una codificación por lo mismo que conoce o, mejor dicho, durante el trabajo que efectúa para conocer. Eso permite a la vez modificar al sujeto y construir el objeto. Y diferencia este término del de conocimiento. Para él, 'conocimiento' es el trabajo que permite multiplicar los objetos cognoscibles, desarrollar su inteligibilidad, comprender su racionalidad, pero sin dejar

[32] Salvador Elizondo, *El grafógrafo,* p. 47.

de mantener la fijeza del sujeto que indaga. Y estos saberes y conocimientos están imbuidos en una época determinada.

De una manera inesperada y sorprendente, Foucault plantea sus promesas, así como son las relaciones que encontramos en *Farabeuf* de Elizondo. La elección y la disposición de las palabras, como asevera Foucault, son decisivos en la literatura. Y esto fue el gran acierto de Elizondo. Además, como novedad discursiva utiliza los fragmentos que se repiten con alguna modificación, dando ese efecto de insistencia y a la vez de novedad que invita al misterio, en su autorreferencialidad; es decir, palabras que se refieren a ellas, entre ellas, más que una alusión a otra cosa.

Foucault y Elizondo son maestros en el arte de producir efectos de realidad, es decir, hacen aparecer como verosímiles y trasparentes las manipulaciones discursivas más arbitrarias. Con ellos, aprendemos a ver y a pensar a través de aquello que sólo se significa mediante otro. Nos enseñan también que situarse en el discurso no es reproducir una experiencia sino modelarla. "Placer, instinto, obscenidades" son palabras de textos de uno y otro autor, que en sus distintas modalidades nos muestran una nueva forma de pensar.

El mayor acierto tanto de Foucault como de Elizondo, me parece, consiste en haberle dado un giro a las palabras (a la literatura en nuestro caso), en una relectura de las obras, en hacernos escuchar una voz que dice: "es posible decir mucho más de lo que se dice". Y por extensión, les dan un nuevo cariz a los conceptos preestablecidos como inamovibles en nuestra cultura occidental.

Para Foucault no existe lo inamovible. El discurso es una experiencia al límite del otro, en que escribir es luchar, resistir y crear un espacio, en continuo movimiento. Foucault se refiere a esos intersticios entre la cultura y las leyes en que el discurso encuentra otra codificación posible, en que surge la esperanza. El discurso de Foucault entraña nuevos horizontes. Y este autor aclara que cada discurso, en cada país está controlado, seleccionado, redistribuido.

Este portentoso pensador privilegia el lenguaje como objeto de análisis. Para él, la literatura se apodera del lenguaje de la transgresión. La literatura como forma de resistencia, la que se revela a cada instante. Las reflexiones de Foucault acerca de la literatura son una experiencia distinta, moderna del lenguaje. Lenguaje en que el pensamiento no se piensa en primera instancia, sino que la escritura se forma a sí misma con cada reflexión. Literatura que es alterada por el afuera (*dehors*). Lo que la caracteriza es el código transgresivo, es su desdoblamiento con lo que se inscribe en el código vigente en el que introduce otro código singular que lo desestabiliza en la escritura. Así, para Foucault el lenguaje de la literatura, mundo de nuevas conexiones, está abierto a un universo infinito de significados en expansión que se acumulan como resultado de la creación de esas conexiones que surgen.

Desde la orilla, para tener esa perspectiva que le permite hallar distintos matices y apreciar mejor el objeto de estudio desde una perspectiva en el borde o en el límite, Elizondo muestra las perversiones más refinadas que no se expresan escuálidas, descarnadas sino en cruces oblicuos, en apariencia

inconexos y con una reiteración obsesiva. Los cuadros instantáneos que ofrece Salvador Elizondo, a lo largo del relato, son de terror, horror, perversidad, belleza y sensualidad; a la vez, de una extrañeza y de una sugestión impactantes. No sólo establece un parteaguas en la escritura de inscripción nacionalista en México, sino que sitúa a la de la literatura mexicana a la vanguardia mundial de los sesenta, cuando la búsqueda de nuevas formas estaba en efervescencia. Con audacia e intriga, Elizondo asume el reto entre el recuerdo y el olvido. La palabra triunfa con cada repetición, alusión, analogía que se suscita en esta obra. La analogía se muestra en el instante preciso y la ejecución del suplicio Leng-tch'é como elemento unificador. La tortura, el sexo, erotismo, la alienación, la incertidumbre, el azar, la ambigüedad, el goce y el misticismo oriental se entremezclan. Elizondo demuestra un dominio extraordinario del lenguaje, de la narrativa y de las imágenes. Un laberinto de espejos perfectamente trazado, reflejo del coito o de la tortura.

Con los años, *Farabeuf* se ha ido enriqueciendo en sus significaciones con los comentarios de filósofos y críticos literarios, y ha ido ganando fama y renombre. Hoy es considerada sin discusión una obra clásica de la literatura mexicana, que abrió una nueva y novedosa perspectiva en el mundo de las letras. Esta obra demuestra cómo la imaginación acrecienta el placer, tanto por anticipado como en el acto mismo, y luego, en el recuerdo. De este modo el erotismo se acrecienta y potencia en los relatos verbales, en los grabados, en las pinturas, en las danzas y otras expresiones artísticas. El arte erótico y las otras actividades se estimulan recíprocamente y se llega a alcanzar el clímax cuando el acto amoroso llega a ser una obra de arte erótico viviente. Las palabras se entretejen entre ellas mismas y se recluyen de nuevo en su esencia de signos. El deseo tiene como objeto todo lo deseable. El desahogo del deseo acaba por retroalimentarnos para volver a experimentarse, a veces con mayor intensidad.

Elizondo, en América Latina, finalmente llegó a ser considerado canónico, un maestro de la era moderna. El mérito tanto de Elizondo como de Foucault consiste en habernos mostrado una forma nueva y original de pensar y haberle dado una nueva dimensión a la literatura.

Bibliografía

Bachelard, Gaston, La intuición del *instante*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002. (Breviarios, núm. 435)

Bataille, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 2003. (Ensayos, núm. 34)

Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1982.

Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, trad. de Vicky Palant y Jorge Jinkis,

Barcelona, Paidós, 1992.

Cárdenas, Noé, "La literatura, una forma artística de la mentira. Salvador Elizondo", *Punto*: *Un Periódico de Periodistas*, vol. 6, núm. 312, 24 de octubre, 1988.

Cioran, E. M., *Breviario de podredumbre*, trad. y pról. Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1972.

Cohen, Sheldon, Lynn G. Underwood, Benjamin H. Gottlieb *Social Scientists*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Chevalier Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*, México, Herder, 1969.

Deleuze, Gilles, *La imagen movimiento. Estudios de Cine I*, Barcelona, Paidós, 1984.

Díaz, Esther, *La Filosofía de Michel Foucault,* Buenos Aires, Biblos, 1995.

Eisenstein, Serguéi, *La forma del cine*, México, Siglo XXI, 1986.

Elizondo, Salvador, *El grafógrafo*, Fondo de Cultura Económica México, 2000a. (Letras Mexicanas, núm. 127)

_____, *Teoría del infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000b. (Letras Mexicanas, núm. 132)

_____, *Nuevos escritores mexicanos del siglo xx, presentados por sí mismos*, prólogo de Emmanuel Carballo, México, Empresas Editoriales, 1971.

_____, *Farabeuf*, Joaquín Mortiz, México, 1965. (El Volador)

Foucault, Michel, « El lenguaje al infinito », en "Logique de la Fiction", *Tel Quel,* núm. 15, otoño de 1963.

_____, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966.

_____, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1966.

_____, "El pensamiento del afuera", en *Obras esenciales: entre filosofía y literatura*, vol. 1, ed. y trad. Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1999.

_____, *Raymond Roussel*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

_____, *Dits et écrits* (4 vols.), Gallimard, París, 1994.

_____, *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 2002.

_____, "Prefacio a la Transgresión", *De lenguaje y literatura,* Barcelona, Paidós, 1996.

Larrosa, Jorge, *La experiencia de la lectura*, Laertes, Barcelona, 1998.

Morey, Miguel, *Escritos sobre Foucault*, Madrid, Sexto Piso, 2014.

Poniatowska, Elena, "Salvador Elizondo", en sección "Cultura" del periódico *La Jornada* (IV y última), sábado 7 de abril, 2006.

Queimain, Miguel Ángel, "La búsqueda de la escritura. Entrevista con Salvador Elizondo", *La Jornada Semanal,* nueva época, 90, supl. de *La Jornada*, marzo 3, 1991.

Sauquillo, Julián, *Para leer a Foucault*, Madrid, Alianza, 2012.

Vásquez García, Francisco, *La historia como crítica de la razón*, Madrid, Montesinos, 1995.

Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002. (Breviarios, núm. 103)

Duelo, reparación y el ámbito de lo no-dicho en *Salón de belleza* de Mario Bellatin

ANTONIO MARQUET | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Salón de belleza es sin duda una de las novelas más profundas y cuestionadoras de la literatura gay mexicana. En "Duelo, reparación y el ámbito de lo no-dicho en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin", establezco tres parámetros para reflexionar en torno de la novela corta de Mario Bellatin: el duelo, el fracaso de la reparación, así como el ámbito de lo no-dicho para entender la creación del Moridero, piedra de toque de los derechos humanos de la comunidad elegebetera, así como emblema de otras formas de actuar ante el supremachismo.

Palabras clave: VIH, Literatura LGBTTTI, travestismo, Moridero, supremachismo.

Abstract

Salón de belleza is undoubtedly one of the deepest and most challenging novels of Mexican gay literature. In "Duelo, reparación y el ámbito de lo no-dicho en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin", I set three parameters to reflect on Mario Bellatin's short novel: mourning, the failure of reparation, as well as the scope of the not-said to understand the creation of the *Moridero*, touchstone of the human rights of the LGBTTTI community, as well as emblem of other ways of acting before the *supremachism*.

Key words: HIV, LGBTTTI Literature, transvestism, *Moridero*, *supremachism*.

Para citar este artículo: Marquet, Antonio, "Duelo, reparación y el ámbito de lo no-dicho en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin ", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 127-153.

> *Il ne s'agit pas de soutenir que Holbein fut un mélancolique ni qu'il a peint des mélancoliques. Plus profondément, il nous apparait à partir de son œuvre (thèmes et facture pictural compris) qu'un moment mélancolique (une réelle ou imaginaire perte du sens, un désespoir, réel ou imaginaire, un érasement réel ou imaginaire des valeurs symboliques et jusque la valeur de la vie) mobilise son activité esthétique qui triomphe de cette latence mélancolique tout en gardant la trace.*
>
> Julia Kristeva*, Soleil noir*

Guardar la huella del momento melancólico en un espacio artístico, en este caso un lienzo, tal es el logro holbeiniano en el célebre Cristo que se exhibe en la Pinacoteca de Múnich, cuadro que inaugura una nueva era en la pintura moderna. En efecto, la pintura de Holbein muestra evidencia de la descomposición de la carne del hijo de dios. Es decir, se trata de la representación de un cuerpo sometido a procesos terrenales y que, por lo tanto, no conocerá la gloria eterna, donde la carne no experimenta la corrupción. La pasión de Cristo aparece en una narrativa de salvación en donde muerte y resurrección están enmarcados por la voluntad divina.

Con *Salón de belleza*, novela corta de Mario Bellatin, el lector penetra en un espacio de duelo y fuerte marginación donde emerge una decisión denodada por actuar frente el heterosexismo institucional que deja morir a cielo abierto a quienes son presa de enfermedades oportunistas ante la falla generalizada de su sistema inmunológico. El Moridero, neologismo que da vida a formas de actuación ciudadana, ofrece techo a la agonía de una comunidad de desahuciados. El anónimo propietario y administrador del Moridero, también infectado, se resignifica (su trayectoria vital, su infección, su muerte inminente) por sus acciones sin vacilación en el crepúsculo de su vida. No es el eventual juicio final *post mortem*, sino el compromiso con el otro, en el aquí y en el ahora, lo que da sentido a la agonía, a un recorrido vital, a un grupo de amigos, a una empresa que pasa de salón de belleza a Moridero y que nuevamente retornaría a su diseño original de salón de belleza. Ante el abismo, la grandeza de

alma. Ante la emergencia, la organización rigurosa. Ante la indignación del entorno supremachista, la firmeza sin vacilación. Socialmente, el Moridero se alza como emblema de actuación humanitaria inmediata en el contexto supremachista de marginación y estigmatización. Personalmente, el Moridero repara el abandono materno: la madre del narrador "Era una mujer que se quejaba con frecuencia. Decía siempre estar enferma..." (29; 33) [1]

Literariamente se articula la bitácora de las metamorfosis de un salón de belleza-Moridero-mausoleo que corren paralelas a las de un estilista, administrador, moribundo: se trata de una escritura al borde del abismo.

Sin utilizar un nombre propio, sin señalar el nombre de la enfermedad que aqueja a los pacientes a los que asiste en su Moridero, el narrador de la noveleta, un anónimo estilista, crea un efecto ominoso muy significativo en un salón de belleza de un suburbio marginal de alguna ciudad de América Latina[2]. Esa dimensión de lo no-dicho, actúa poderosamente en el universo de esta peluquería unisex. No se dicen nombres; sí se dicen, en cambio, los síntomas; se trazan perfiles.

Aunque la voluntad de no mencionar alcanza varios ámbitos hasta el punto de que puede afirmarse que es sistemática, las causas y consecuencias de no señalar el nombre del padre son diferentes a las de no mencionar el nombre de las ciudades y los barrios en donde suceden los hechos (eso puede ocurrir en cualquier lugar del globo); los nombres de los amigos, el nombre de la madre (con ecos en el resentimiento hacia la figura materna), el nombre del propietario de un bar, el nombre de *la* enfermedad y sus síntomas.

No mencionar el nombre de lxs amigxs puede deberse, por ejemplo, a no contribuir a que perdure su nombre como contagiadxs de X; a no relacionar sus nombres con la condición travesti. Quizá ellxs habían adoptado nombres diferentes a los que habían recibido en sus casas: por encima de sus nombres, en *Salón de belleza* son sujetos con una historia, aventuras, relatos. Estos pueden abordarse en coordenadas diferentes del tejido simbólico que se convoca con el nombre.

La decisión de no mencionar nombres apunta a las dificultades de referirse a la homosexualidad en una sociedad supremachista. Y sobre todo a mencionar lo abyecto desde la perspectiva de quienes son objeto de abyección, de aquello que es objeto de etiquetamiento, de aquello que hace huir a la turba que ha irrumpido en el Moridero para destruirlo, pero sobre todo de aquello que lleva a la emergencia del Moridero. Homosexualidad, gaydad, jotería, mariconería... cada uno de los nombres tiene una historia y cargas de violencia, repudio, estigmatización. Son, sin embargo, etiquetas simplificadoras inscritas en un sistema heteronormativo excluyente. No se mencionan

[1] La primera cifra se refiere al número de párrafo; la segunda a la página en que se encuentra la cita. La edición de *Salón de belleza* con la que trabajo es la edición cubana: "Salón de belleza", en *Textos salvajes,* La Honda, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2012, pp. 7-46.

[2] Aunque nada en el relato permite señalar que se trate de Lima, la biografía del autor y el lugar de aparición de la novela corta…

por "impropias"; ocupan, sin embargo, un lugar central en la axiología supremachista.[3]

La madre del protagonista, único familiar del estilista que es mencionado, estaba a menudo enferma. Un recuerdo infantil del narrador la perfila en salas de espera de hospitales. A los 16 años, el protagonista huye hacia el Norte y deja a su madre, a la que nunca volverá a ver: en su ausencia, ella muere de cáncer. Sin embargo, la atmósfera mórbida que ella le ofreció reaparecerá al final de la vida del protagonista de *Salón de belleza*. Es esa atmósfera lo que narra el relato: todo gira en torno de ello. Anclado en la madre, el peluquero y cronista termina al final de su vida rodeado de aquello por lo que huyó del lado materno. Un enfermo exige atención inmediata y sostenida, su atención se concentra en sí mismo; lo demás, incluso el niño y sus requerimientos impostergables, pasan a segundo plano.

Me propongo explorar la novela corta *Salón de Belleza* de Mario Bellatin, en su dimensión de denuncia, como un proceso de duelo de la figura materna, de la muerte del narrador mismo y de reparación.

El Moridero, donde está "Todo destinado para la agonía"

Sigmund Freud define la melancolía como:

> La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo.[4]

Aunque seguramente fue un joven bien parecido, la imagen que proyecta de sí mismo el narrador, no está exenta de denigración. Habla de su carácter voluble, hecho que ilustra a través de actos de maltrato a animales ("Sin ninguna clase de remordimiento, dejé gradualmente de alimentarlos. Tenía la esperanza de que se fueran comiendo unos a otros." 4; 12). El retrato despliega cierto sadismo, pone en relieve el inexcusable hecho de haber abandonado a seres queridos (hecho paradójico que contrasta con la acogida que prodiga a desconocidos en el Moridero); el ensañamiento con el que practica su labor en el Moridero ("Yo me encargo, además, de que no abriguen falsas esperanzas." 31; 37), llegando incluso a golpear brutalmente a personas y a quienes tratan de infringir las normas, saliendo del Moridero. Nada de lo que narra tiene como objetivo auto-elogiarse. De su cuerpo,

[3] *Cfr.* Raúl Balbuena Bello, *Gays en el desierto. Paradojas de la manifestación pública en Mexicali*, Universidad Autónoma de Baja California/Instituto de Investigaciones Culturales-Museo, 2014; Antonio Marquet, «Sobre el *Salón de belleza* de Mario Bellatin: entrevista con Alberto Chimal», ‹http://mesterdejoteria.blogspot.mx/2014/10/sobre-el-salon-de-belleza-de-mario.html?zx=330700dc98a46982›, reproducida en «Elegebeteando: voces del tercer milenio, México», Radio-UAM, 2018.

[4] Sigmund Freud, "Duelo y melancolía", en *Obras completas,* vol. XIV, 1917, trad. de José Etcheverri, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992, p. 242.

"mi cuerpo esquelético" (6; 14), solo alude a los índices de decadencia, inflamación de ganglios, aparición de llagas en el rostro. Esto a pesar de que su cuerpo debió de resultar atractivo, dados los no pequeños ahorros que pudo acumular de su trabajo como prostituto en el Norte. El protagonista no tiene empacho alguno en señalar su promiscuidad ("…con el abuso de las aventuras callejeras mi vida fue perdiendo en algo su centro psicológico." 25; 30). Por otro lado, cita su indiferencia ante la agonía de su madre ("Me mandó una carta que nunca contesté." 35; 41). No oculta, además, que ha lucrado con los donativos que ha recibido por la administración del Moridero ("…el negocio a nivel económico nunca fue más floreciente que cuando el salón de belleza se convirtió en un Moridero." 38; 43). Por último, no duda en señalar crudamente que ha perdido el tiempo dedicándose al cuidado de agonizantes desconocidos. En resumen, el narrador impide cualquier tipo de admiración o idealización que pueda abrigar el lector de su relato. El impulso autobiográfico está despojado de una dimensión narcisista, que resultaría grotesca o patética en el contexto del Moridero, de su seropositividad, de su frágil estado de salud.

Vida y metamorfosis

Un estilista travesti, infectado de una enfermedad mortal, transforma su salón de belleza ubicado en un suburbio marginal en un "Moridero", un lugar donde pacientes varones en fase terminal pasan sus últimos días. Si el salón de belleza sin nombre se caracteriza por tener peceras, el narrador, por su parte, hace comparaciones entre la vida en la pecera, especialmente la violencia canibalista de los peces, y la vida social[5]. La novela corta se caracteriza por no mencionar nombres. Nunca hace referencia al VIH o Sida, una enfermedad silenciosa y silenciada por la estigmatización. Sin duda, la ausencia de nombres reproduce esa "incapacidad" de hablar del tema, o de palabras para nombrarlo en los años ochenta y noventa, antes de que se produjeran avances significativos en la ciencia y en la comercialización de ciertos medicamentos.[6]

Seguramente, tampoco hay nombres porque la experiencia que el protagonista vive es inédita: nadie había tenido noticia del VIH, de que homosexuales murieran abandonados en la calle bajo la mirada indiferente de los transeúntes (y sin embargo los fondos para la investigación fueron retenidos como lo narra *Un corazón normal*, la obra de teatro y la película)[7], de la muerte del círculo

[5] La devoración sobre la que regresa una y otra vez el relato, puede leerse a través de la posición esquizoide-paranoide descrita por M. Klein. Si los peces, colocados en una posición ideal, devoran el cuerpo de los recién nacidos o los peces muertos, ¿qué sentido tiene la culpabilidad ante la devoración del seno bueno?

[6] La Zidovudina fue aprobada en 1987; la Didanosina, en 1991; la Zalcitabina, en 1992; la Estavudina, en 1994…

[7] En otras coordenadas culturales y de clase social, *Un corazón normal* (1985) de Larry Kramer, narra las estrategias, desencuentros, duelos y descalabros de un grupo de activistas que luchan en medio de la crisis del VIH en Manhattan a inicios de los ochenta (la película dirigida por Ryan Murphy y estrenada en 2014, fue protagonizada por Julia Roberts, Mark Ruffalo, Matt Bomer, Taylor Kitsch, Jim Parsons). En México, Horacio Villalobos produjo y estelarizó la obra junto con Pilar Boliver, Hernán Mendoza, Juan

completo de amigos, del intento de quemar el salón de belleza por una turba enardecida, de ocuparse solo de la atención a tantos agonizantes, de la experiencia de soledad y debilidad crecientes, del asedio de las rapaces asociaciones católicas, del ejercicio de pensar en sus últimas acciones, antes de carecer de fuerza para realizarlas, de la evocación de su vida como forma de arropar a un ser siempre solo y marginado, con un gran poder de observación, iniciativa, disciplina.

No decir las cosas por su nombre es una estrategia poderosa. Ciertamente es una estrategia sistemática. En contraste, se mencionan las especies a los que pertenecen los peces. Se caracteriza dos formas de muerte: cuando las infecciones se concentran en el sistema digestivo o en los pulmones… No decir el nombre del padre, no decir el nombre de la madre, de la enfermedad, de los amigos, de las coordenadas geográficas tienen diferentes significados y consecuencias.

El conjunto de esa estrategia de omitir los nombres crea una atmósfera ominosa. Los contornos se difuminan: no mencionar el nombre del país, ciudades, barrios remite a la posibilidad de que los hechos consignados pueden o pudieron ocurrir en cualquier parte.[8] Las dificultades de acceso a la salud, al igual que la hostilidad hacia el colectivo trans, han sido una prioridad en las agendas del activismo. El supremachismo actúa tanto

Ríos, Pedro Mira, Miguel Conde, Carlo Guerra, Aldo Gallardo y Juan Ugarte, dirigida por Ricardo Ramírez Carnero, en temporadas en el Teatro Helénico, Independencia y Milán además de giras en Monterrey, San Luis Potosí, Puebla... *Cfr.* Fausto Ponce, "*Un corazón normal* regresa a marquesinas", en *Proceso*, 25 de febrero de 2015, ‹http://www.proceso.com.mx/?p=396908›. Por su parte, en *Filadelfía* (1993) de Jonathan Demme, se defienden los derechos laborales de un seropositivo. Siendo muy importantes los logros legales, la trascendencia de la acción humanitaria del Moridero es de otra naturaleza.

[8] Quienes estaban infectados, hacían todo por ocultar su seropositividad en los años ochenta, hasta el momento en que el desgaste físico resultaba evidente para su entorno. Entonces procuraban no exponerse a la mirada del público. Enrique, personaje de una novela de Luis González, al conocer el resultado de los análisis, en *Agapi mu* afirma: "No quiero que lo sepa nadie, ¿entiendes? Absolutamente nadie, ni aquí ni en mi casa." (Luis González de Alba, *Agapi mu,* México, Cal y Arena, 1993, p. 20.)

No mencionar el VIH sin duda se refiere a esa práctica. Sin embargo, hay otras prácticas sexuales estigmatizadas que no se mencionan, como el travestismo, la prostitución. La materia narrable de *Salón de belleza* tiene que ver con todo aquello que ha recibido la censura para ser dicho. Sin pretender siquiera nombrarlas de manera provocativa o reivindicativa, una de las inversiones espectaculares que logra la narración en *Salón de belleza* es que en lugar de la palabra, cuenta la acción, que habla un lenguaje contundente. El protagonista no se detiene en especular sobre como mencionar lo inmencionable. En esa atmósfera de las brumas de lo no dicho, aparece la contundencia de su creación: el Moridero, una obra cuya genealogía llega hasta el mismo gesto de Antígona que desafía al Estado enterrando a su hermano en Tebas. La dicotomía decir/no decir es desplazada. En el capítulo VII de *Réflexions*…, "Dire et ne pas dire", Didier Eribon afirma que si el homosexual expresa su homosexualidad, es denunciado por provocador, conflictivo, protagónico, escandaloso; si no dice su homosexualidad se le tilda de desconfiable y cobarde por no atreverse a asumir lo que todo mundo sabe. Al primero se le trata con oídos sordos, se le desconoce y aísla; al segundo se le compadece e inferioriza. De ambos se habla mal. Haga lo que haga, diga lo que diga, o no lo diga, el homosexual es censurado y censurable. La verdad está del lado del heterosexual que tiene un discurso sobre la homosexualidad, que se arroga el poder de insultar, descalificar, excluir, estigmatizar. *Salón de belleza* dice la seropositividad, el sida, el travestismo de otra manera: a través del Moridero, de la atención al agonizante, de la confrontación con los vecinos, de la escritura...

en Perú como en México… o en cualquier ciudad de Latinoamérica… aunque hay una panoplia jurídica diferente en cada uno de los países para luchar contra ellas.

Al igual que su madre, una de sus últimas acciones es escribir y deja el escrito como testamento. Al igual que la madre, en el espacio de la escritura se elabora la muerte y la depresión[9] que se deriva de una muerte anunciada e inevitable: "El mal no tenía cura." (26; 31)

La experiencia es sin duda demasiado fuerte y compleja, para contenerla en palabras y en nombres conocidos. A tal punto que no puede controlarse a través de nombres que representarían coordenadas en ese universo cuyos contornos, alcances, trascendencia resulta imposible conocer.

Si bien entre las líneas de la narración más fácilmente reconocibles en *Salón de belleza* están las aventuras travestis, el sauna, la prostitución en calles, la decadencia corporal, el establecimiento de un protocolo para tratar a los enfermos, las reglas que rigen ese mundo sui generis, el universo de las peceras, la violencia, enfermedad y canibalismo, lo que se narra en la novela corta es inquietante y perturbador, como el abuso sexual a un muchacho de trece años, violado por los amigos del padre en la ducha de un baño de vapor[10].

En la novela corta se denuncia también la marginación de los travestis y de los enfermos de Sida en una época anterior a los medicamentos antirretrovirales. La intensa marginación es por ser travesti, por padecer una enfermedad estigmatizada, por pertenecer a una clase social baja y por dedicarse profesionalmente a ser estilista y a la prostitución. *Salón de belleza* es, sin duda, una de las más importantes y originales novelas gays latinoamericanas (la primera edición se hizo en Lima en 1994; la edición mexicana data de 1999). Aunque calificarla de novela gay resulta paradójico, pues no hay nada de gay (en el sentido de alegre) en ella. A tres lustros de la aparición del *Vampiro de la Colonia Roma*, el sujeto perdió la confianza en el control de su salud, en especial en el tratamiento de las enfermedades venéreas. Al referir su primera gonorrea, Adonis García señala que padece una cada tres meses, sin que ello le preocupe mayormente:

> como por encanto desapareció la infección que como molestaba a mi pobre verga me acuerdo que ya en la noche me hice una chaqueta riquísima ya sin la molestia de que me

[9] Para Orlando Barreto, protagonista de *Como sombras y sueños* (2014) de Luis Zapata, la depresión se articula como resistencia en contra de la descalificación del padre que no entiende la trascendencia de la escritura, del encerramiento de su hijo, de que no "trabaje" y ocupe un lugar en el espacio público. Barreto tramita la depresión escrituralmente, con la creación de neologismos y de un reordenamiento de la temporalidad. Hacia el final de la novela el narrador señala: "...la escritura es lo único que dará sentido a su vida. No escribirá, pues, por gusto, ni se divertirá, ni tratará de ser ingenioso, ni complacerá a nadie, ni buscará el estilo adecuado, ni cuidará el lenguaje, ni pretenderá recuperar la salud, ni intentará publicar el libro terminado: Orlando Barreto escribirá porque tiene que escribir." p. 201.

[10] El tema del abuso paterno reaparece, por ejemplo, en "Orquídeas" y en "Aves del paraíso" en *Flores*. En este último capítulo: "Un juez norteamericano condenó a cadena perpetua a un padre que inoculó el virus de sida a su propio hijo." Bellatin, *op. cit.,* p. 77.

> escurriera después de eso tuve gonorrea más o menos cada tres meses entons imagínate ocho años de andar en esta onda o sea cuatro al año ¿verdad? Por ocho treintaidós. (cinta segunda, p. 68)

En la autobiografía del narrador, éste destaca que sale de su casa a la edad de 16 años y se va al norte, donde se prostituye. Después de haber ahorrado, regresa al punto de partida donde abre un Salón de belleza. Antes de partir, llevaba una relación con una madre enfermiza que finalmente muere sola de cáncer, mientras el narrador se encuentra en el Norte.

¿Qué le decía la madre en una carta que le envía? Seguramente era una carta de despedida, probablemente contenía una demanda, era un testamento. Aunque no podía ser sino una carta trascendente, el narrador no lo señala (aunque cabe la duda de que quizá nunca se enteró del contenido). Sin embargo, el monto de lo no leído se agrega a todo aquello que no se dice en *Salón de belleza*, como los nombres de los personajes, lugares, de la enfermedad... La voluntad de no nombrar crea un efecto ominoso que ocupa un lugar fundamental en el universo de este salón-acuario-morideró: el silencio funciona como una pesada losa que cae de manera anticipada, como si fuera una forma previa de morir: el sujeto morirá sin nombre, en un sitio cuyas coordenadas, todas ellas, han sido desdibujadas. Sin mencionar el nombre de la madre, el nombre de sus amigos, el nombre del chico al que amó, el nombre propio o el nombre del establecimiento, se hace la narración de manera amordazada, fragmentaria, violentada, destazada: y es que con el nombre aparecería el entramado del tejido social, desgarrado no solo por la enfermedad, sino por el supremachismo imperante, por su violencia.

No mencionar el nombre del padecimiento, ¿evitaría que quede estigmatizado en las estadísticas? No decir su nombre lo envía a algo peor que una fosa común, una tumba sin nombre. La muerte se abre en una *mise en abime* siniestra. El lector no puede engancharse sino con una gran nebulosa oscura.

La carta/la letra siempre llega al destinatario; habría que abrirla y leerla. Al hacerlo ¿el narrador controlaría la angustia? ¿Mitigaría el resentimiento o el odio que resentía hacia ella? ¿Refrendaría la decisión que tomó al alejarse de ella, porque ella no le perdona su orientación sexual? No abrir la carta, podría considerarse como una acción en espejo: de la misma manera que ella no lo escuchó cuando niño, amurallada en achaques y padecimientos, el hijo no acudiría a despedirse. Al infranqueable muro de dolor, el adolescente construye un muro de indiferencia que encierra y revela al odio. Como puede observarse, el narrador no menciona el odio: describe acciones que revelan una elevada dosis de resentimiento. De tal forma que mencionar la palabra odio resulta innecesario. A través de cada acción, el lector tendrá que remontar hasta llegar al afecto que la anima. Sin su madre, pudo trabajar seis años en el Norte, ahorrar dinero, poner un salón de belleza, vivir con amigos travestis: no necesita a la madre y mucho menos necesita que ella acepte o censure su orientación sexual.

El gesto de no abrir la carta es tan fuerte como inútil. Tan vindicativo como puede ser temeroso. Sin duda es un acto frío, calculado: no abrir la carta de una persona tan cercana en estado grave, exige una gran dosis de resentimiento, de venganza sorda. En todo caso, el protagonista lo dice con indiferencia, sin pesar o arrepentimiento. La palabra intermitente de la madre quedará encerrada en el sobre (cerrado por ella misma).

¿Fue la única carta que le escribió la madre? No lo sabemos, no se puede afirmar ni negar. ¿Acaso intentaba la madre comunicarse de otra manera que no fuera a través de los poderes del chantaje, amordazadores del síntoma, de la vehemencia del dolor y de la queja? En todo caso, si la madre colocó al niño ante un "no hay más que el padecimiento, no hay otro horizonte que la morbilidad, ni otra perspectiva que no sea la ausencia de cura", de todas formas, el narrador adulto no escapó sino pasajeramente al universo de la enfermedad: con el Moridero, vuelve a repoblar su horizonte vital con la fuerte carga de la enfermedad y del cuidado del otro. Sin duda se puede ver en esto, el motivo que impulsa al protagonista hacia la reparación, una reparación que no lograría su objetivo, a pesar de haber multiplicado el cuidado quizá en cientos de enfermos anónimos. La reparación, una y otra vez recomenzada en cada morador admitido al Moridero, quizá esté en el origen de esa doble vertiente que tienen los cuidados que procura a los agonizantes que no escatima los golpes, ni el sometimiento de los pacientes a unas reglas que se aplican con un gran rigor que no está exento de sadismo. No permitir la visita de los amantes, de los familiares, no permitir medicinas, oraciones… puede parecer de una gran crueldad, un frenesí de prohibiciones, sin embargo:

> El mal no tenía cura. Todos aquellos esfuerzos no fueron sino vanos intentos por estar en paz con nuestra conciencia. No sé dónde hemos aprendido que socorrer al desvalido es tratar de apartarlo a cualquier precio de las garras de la muerte. A partir de esta experiencia, tomé la decisión de que si no había otro remedio, lo mejor era una muerte rápida dentro de las condiciones más adecuadas que fuera posible brindársele al enfermo. (26; 31)

El narrador encara permanentemente de manera sensata, lúcida y original cada una de sus acciones y de sus decisiones. Esto lo singulariza; lo vuelve creativo en terrenos de la escritura, de la acción civil, de los derechos humanos y de la crítica a la sociedad y al Estado gaycida.

La muerte de los padres

El desastre que se narra en *Salón de belleza* incluye a las figuras parentales.

Empieza con el no mencionado padre del protagonista; el pez macho que muere en el fragmento inicial del relato; los amigos del padre que violan a un amigo del protagonista en las duchas de un baño de vapor; el padre que lleva a su hijo a Europa… Sólo uno de los cuatro padres mencionados se preocupa por su hijo.

Paralelamente, la muerte de la figura materna se produce dos veces. Después de tener ocho peces, sobreviene la muerte de la madre en la pecera. Por su parte, la madre

del protagonista muere sola en el hospital, de cáncer. En el Moridero, además son excluidas las mujeres, probablemente porque ellas le evocan la insoportable fragilidad de salud de su madre (17; 22-23) que retira su atención del entorno para concentrarlo en sus padecimientos.[11] En diversos fragmentos se menciona cómo los padres abandonan a los enfermos, y que el joven de "belleza sosegada" prefiere vender su departamento, despedirse de su familia sin comunicarles su decisión de entrar en el Moridero: es una constante que el sujeto se aparte de sus figuras paternales.

En otro momento el narrador habla de la muerte como un destino:

> …Con medicinas por todos lados, tratando de salvar inútilmente unas vidas ya elegidas por la muerte, prolongando los sufrimientos bajo la apariencia de la bondad cristiana. (37-42)

Despojadas las figuras parentales de cualquier forma de poder, los hechos son colocados en una dimensión absoluta. Mientras las figuras parentales están ausentes, padecen achaques, aparecen muertas, son devoradas, dotada de vida, la poderosa muerte elige; los elegidos no tienen escapatoria: como única opción, les toca esperar. Sin contar con los avances médicos que muy rápidamente se han hecho, en los años ochenta, el diagnóstico equivalía a una sentencia de muerte; los sujetos se sentían derrotados con él y con las enfermedades oportunistas que proliferaban. El golpe del impacto, la depresión que se deriva de ello, la ausencia de recursos económicos y de tratamientos médicos, la hostilidad social era una cuesta empinada, difícil de superar. La pasividad a la que es reducido el sujeto (es elegido) llega a tal punto que no hace nada frente a la "voluntad" de lo otro, en este caso de la muerte. Habiendo perdido el control del barco en la tormenta, de la misma manera que el orden "aparece", la muerte "elige". Más vale aceptarlo y conformarse; más vale agilizar el pasaje y esperar lo menos posible: "…pacíficamente que su cuerpo desapareciera después de pasar por las torturas de rigor." (16; 22) La depresión ante golpe tan duro, arrebata voluntad y capacidad de movimiento al sujeto. Dentro de la depresión y el desastre, el sujeto sin embargo logra salir a través del intenso trabajo, a través de la rutina diaria, que no puede desatender de ninguna manera. Tiene que realizar sus labores en cualquier condición. El Superyó lo rescata de caer en la inmovilidad melancólica, en el aletargamiento en que los otros caen. También su voluntad de reparación.

Ineluctable, habría que esperar que los males no se presentaran en el aparato digestivo, sino por afecciones de la cabeza o de las vías respiratorias, y que la muerte sobreviniera lo más rápido posible. Ante la catástrofe, el narrador opta fríamente por la lógica. Desde su perspectiva, más vale ser práctico, asumir el carácter irrevocable de la muerte y una vez tomada la decisión, no ceder a ningún tratamiento paliativo de ninguna clase, sino sostener la elección, y

[11] "L'hypocondrie serait précisement la manifestation d'une accumulation devenue intolérable de libido narcissique. Au cours de cette maladie le surinvestissement libidinal des organes s'effectue aux dépends de l'investissement objectal..." afirma Pierre Dessuant (*Le narcissisme,* Paris, PUF, 1983, p. 31).

caer pronto en el aletargamiento para pasar por "las torturas de rigor": al mal paso darle prisa.

El Salón de belleza ofrece una técnica (reducir a cero el tratamiento; cero expectativas) para morir de la manera más rápida. El procedimiento es claro. La axiología se configura en torno a todo aquello que coadyuve al cumplimiento del protocolo, aunque ello signifique un distanciamiento y una frialdad inhumana; cierta dureza e incluso, si es necesario, crueldad con el paciente[12]. El camino, con el consabido destino, ha de recorrerse de la manera más ágil. Conscientemente, el narrador está convencido de que distanciarse de este procedimiento expedito sólo prolonga los padecimientos y la agonía, sin aportar ningún beneficio concreto. En todo momento el narrador privilegia consejos, convicciones y decisiones.

Lo ideal es lograr un estado de aletargamiento en que la conciencia y la razón queden suspendidas. Los pasos hacia la muerte hay que darlos de manera mecánica y rápida, sin detenerse en consideraciones ajenas. El narrador-enfermero describe su procedimiento:

> Después de unas cuantas jornadas de convivencia, logro establecer la atmósfera apropiada. Se trata de un estado que no sabría cómo describir con propiedad. Logran el aletargamiento total donde no cabe, ni siquiera, la posibilidad de preguntarse por sí mismo. Este es el estado ideal para trabajar. Así se logra no involucrarse con ninguno en especial, haciéndose de ese modo más expeditivas las labores. De esa forma se cumple con el trabajo sin ninguna clase de arrepentimiento. (21; 27)

El narrador no duda de su procedimiento. Los términos que emplea ("atmósfera apropiada", "aletargamiento total", "estado ideal", "expeditivas las labores") manifiestan su seguridad, ajena a titubeos. Hay dos vertientes en el procedimiento adoptado: a) que ellos pierdan la conciencia; b) evitar el arrepentimiento. Para ambos, enfermo y cuidador, los gestos han de ser mecánicos, corporeidad pura, como si se tratara de peces: "el cuerpo del muchacho sólo significaba un cuerpo más al que había que eliminar" (12; 19). La muerte tendría que convertirse en algo puramente físico, sin resonancia en la interioridad del que muere y de quien testimonia el pasaje.

La enfermedad de la madre

Como se ha mencionado, cuando era adolescente pudo alejarse de la madre. Como adulto, no puede hacerlo de los enfermos, ni del doble movimiento reparador y vindicativo de los cuidados que prodiga, sin lograr reparar el no haber abierto la carta, el no haber asistido a la madre en su lecho de muerte. En efecto, el narrador no se adentra en las resonancias que tuvo el no asistir al lecho de muerte de su madre. Sin embargo, lo escribe en su relato-balance-testamento. Si el protagonista hubiera sido absolutamente

[12] Si la atención hacia los pacientes está sobredeterminada con la figura materna, ¿debe acaso interpretarse esta crueldad en relación con la madre, destinada a ella? Limitar la admisión a los agonizantes en el Moridero, es para hacer expedito el tránsito por la recta final... ¿se trata acaso de una *mise a mort* de la figura materna?

indiferente ante la muerte de su madre, por su misma irrelevancia, no lo hubiera mencionado. Tampoco se hubiera detenido en el hecho de no abrir la carta.

¿Es una forma de exhibirse, de castigarse, de mostrar su frialdad práctica? En todo caso, el narrador morirá solo, como su madre:

> …no me explico por qué estoy tan solo en esta etapa de mi vida. Aunque es muy probable que sea mi forma de ser la culpable de que no cuente con nadie que me llore por las noches. (41; 46)

De vivir ¿su madre lloraría?, ¿acudiría a su lecho de agonía?[13] Imposible saber si esta pregunta indirecta se refiere a su familia (en *Salón de belleza* solo menciona a su madre), a sus amigos, a un posible enamorado… Es preciso destacar esta pregunta indirecta, esta dubitación en un personaje que se distingue por sus acciones concretas y por el carácter práctico e inflexible que establece como técnica del buen morir.

El narrador no menciona nombres, tampoco menciona culpa, arrepentimiento,[14] depresión, duelo, crisis, miedo, resentimiento. El relato despojado que emprende avanza en una especie de páramo, de desierto, por las decisiones que ha tomado y de las cuales no se aparta.

Esto no quiere decir que el camino esté librado de obstáculos. Aparecen la crisis y la "depresión profunda" (19; 25). La crisis frente a la decisión de excluir a las mujeres del Moridero, y la defensa firme ante la violenta reacción de los vecinos que quieren cerrar el Moridero.

La crisis aparece mencionada en el fragmento 17, al referirse a la selección de quienes son admitidos en este lugarero. "Uno de los momentos de crisis por los que atravesó el Moridero fue cuando acudieron mujeres a pedir alojamiento para morir." (17; 22-23). Sin embargo, habiendo sido embellecidas "hasta la saciedad"… "no estaba dispuesto a echar por la borda tantos años de trabajo sacrificado." Sería inútil insistir sobre la debilidad de este argumento que el narrador cierra de manera abrupta: "Nunca acepté

[13] Este fragmento en el fondo se pregunta sobre si "¿soy amado / no he sido amado?" Si existiera alguien que me amara, ¿lloraría? En esas circunstancias de desgaste físico, imaginando las circunstancias de su muerte, parece que no habría otra forma de expresar ese amor sino con lágrimas. Esa expresión, "mi forma de ser", seguramente se refiere a la condena de su madre por su homosexualidad, su travestismo; no a la estatura que ha adquirido con la creación del Moridero y su impacto social.

[14] En el fragmento 22 (p. 27) el protagonista se arrepiente de haber sostenido relaciones sexuales con el muchacho de "belleza sosegada", y de haber tenido con él atenciones que salen de las estrictas reglas del Moridero: "Me arrepiento de haber caído sentimentalmente en esa oportunidad." Es decir, de haberle acercado una pecera; de haber contratado sólo para él servicios funerarios; de haberlo enterrado (acciones que simbólicamente remiten a reincorporarlo al claustro materno: ya sea a través de la pecera o de la tumba). Por inhumano que pueda parecer que el arrepentimiento separe a los sujetos, lo importante es el respeto puntual a las reglas, para fundar un nuevo orden en donde todos gocen de dignidad para morir bajo un techo, independientemente del crédito social, del afecto, de la biografía... que tengan.

"Otro de los motivos de mi arrepentimiento, fue el gasto que hice en aquella ocasión." (16; 22) La causa del arrepentimiento es el gasto; no va dirigido al muchacho, al que golpea (el narrador señala sin pudor alguno "la paliza que le propiné"). Esta excepción a la regla, revela la frialdad con la que se condujo el narrador.

por eso a nadie que no fuera del sexo masculino." (17; 23) Se trata de un dato más, no menor, en el complejo sistema de exclusión que se construye en el Moridero. La exclusión de las mujeres seguramente tiene que ver con la ambigüedad resentida hacia la figura materna, con el constante estado de postración por el que pasó. Negarse a aceptarlas, quizá sea rechazar a quien le evoca a la figura materna. Antes, ha señalado el narrador que: "Algunas traían en sus brazos a sus pequeños hijos…" Quizá prefiere no ver a mujeres en estado de abatimiento; quisiera una madre fuerte y afectuosa que pudiera prodigarle atenciones. En todo caso se puede presumir que la figura de la madre enferma le resulta una imagen intolerable.

Tomar la decisión de preparar la única comida que hacen, de alimentar, de ofrecerles cuidados, ¿no es colocarse como una figura materna (como quizá su madre no lo hizo)? ¿Su acción no apunta acusatoriamente al hecho de que es posible estar enfermo, exhausto por la debilidad sin por ello descuidar los deberes que se han adoptado?

Todo sucede en el salón de belleza con un alto grado de inhumanidad. A la gravedad de la enfermedad es preciso sumar la reacción social e institucional. Los enfermos no son admitidos en los hospitales, los vecinos se rehúsan a vivir cerca del Moridero. No puede ser mayor la hostilidad, la soledad y el abandono familiar, social e institucional de los enfermos. Lo que detiene a la turba encendida de prender fuego al Moridero, no es la policía, que ante la emergencia se burla del protagonista,[15] ni consideraciones éticas o de solidaridad: los frena el miedo al contagio, a entrar en el Moridero. Quizá los frene el olor nada agradable que se respira en el interior. Una vez más el lector se pregunta dónde están las instituciones encargadas de sancionar a hospitales que niegan atención a pacientes.

El vacío del narratario

No se percibe la silueta de un destinatario del relato. El protagonista emprende su narración como un balance personal. La escritura se hace fragmentariamente, a través de 42 párrafos breves que oscilan entre el mundo sellado del acuario, y el también hermético universo del salón de belleza. Cada uno independiente, cada uno como punta de un iceberg que plantea una gran cantidad de situaciones, al mismo tiempo que calla mucho. Así en el acuario como en el salón de belleza. Así en el salón de belleza como en la sociedad: el microcosmos observable tiene resonancias de cierta simetría en el macrocosmos social.

Narrar ¿para quién?, ¿para qué? ¿Sería el narratario el depositario de las acciones? ¿El memorioso que registra el monto de supremachismo que mueve al vecino? El compromiso no ha de establecerse para seducir, conformar una pareja, gozar. Por el contrario, han de establecerse reglas para el funcionamiento de un espacio y cumplirlas.

El gesto de la escritura es trascendente; está sobredeterminado. Antes de morir, el

[15] El narrador señala que: "Tuve que exponerme a frases sarcásticas por parte de los agentes." (18; 24)

narrador escribe lo que leemos como novela corta. El paralelismo es significativo. El narrador no leyó la carta de su madre, sin embargo, actúa ante la muerte imitando el gesto de la madre, colocándose en su ámbito. A diferencia de ella, él no tiene destinatario: no son sus amigos que ya han muerto; tampoco el propietario del bar donde trabajó, figura de gran importancia. No obstante, sabe que la ceremonia del adiós es escritural. Como un homenaje (¿involuntario, inconsciente?) a su madre, reconoce el poder de la escritura, aunque, la carta o la novela corta, no sea leída. Nadie más en el Moridero escribió para elaborar el duelo o como despedida: al menos el narrador no lo menciona.

Si bien es cierto que no la enterró ni la leyó: como acto de reparación enterrará, escribirá, se colocará en la posición de madre dadora de cuidados, se colocará en el regazo materno. Hijo y madre, también comparten la enfermedad como canal de comunicación. Al final de su vida, el protagonista vive encerrado, atrapado en un horizonte cotidiano de la enfermedad. De adolescente había bastado con escaparse para clausurar ese horizonte mórbido. Sin embargo, en la edad adulta, él ha escogido atender a agonizantes. ¿Cómo articular la "coincidencia"? ¿Se trata de identificación? ¿Reparación?

Al borde de la muerte, con la enorme carga impostergable de atender el Moridero, el narrador escribe *Salón de belleza*, que el lector lee como novela corta. Lo escrito tiene una dimensión de diario, de balance de su vida, de manifiesto, de explicación, de registro de sus hazañas, todas trascendentes, notables, concretas. Desde la perspectiva del relato que articula el dueño del salón de belleza, todo en la vida del narrador tiene que ver con enfermedad, muerte y escritura. Todo tiene que ver con su madre, por más que haya él huido de su casa para no retornar.

Parecería que la única manera de salvación que existe es poner distancia (aunque el hecho de que ella haya averiguado su paradero revela que el muchacho de 16 años dejó pistas para que lo localizara). Ese fue el recurso que utilizó con su madre. Poner distancia se traduce en no escribirle, no contestarle, no asistir a su lecho de muerte, no enterrarla. El narrador elige el lenguaje de acciones firmes, sin vuelta de hoja, ajenas a lo convencional, sobre las que no vuelve. Sin embargo, el desenlace revela que haga lo que haga, el narrador vuelve a verse en la situación mórbida de la que intentó escapar de adolescente. Con la notable diferencia de que si de niño la padeció; en la edad adulta la elige como una forma de acción humanitaria. Seguramente se identifica con los agonizantes en la vía pública a quienes nadie auxilia.

Ciertamente nadie imaginó en los años 70 que pudiera existir algo semejante al VIH. Nadie buscó infectarse de manera consciente de algo que no conocía. Sin embargo, adolescencia y fin de la madurez cierran un círculo del que no pudo escapar, no de la muerte, sino de la imposición de la muerte como único horizonte al que se puede volver la vista. El Moridero afirma que la muerte no es el problema, sino la solución para salir del círculo de enfermedades, mejorías, recaídas; de la esperanza en aliviarse, y a la postre, la única posibilidad de cambio: se le busca como decisión tomada, no se padece.

El realismo crudo y el rechazo a la esperanza, a construir falsas ilusiones, es la norma que rige en el Moridero.[16] Sería un error reducir esta ética a la circunstancia del VIH, a la condición travesti, al supremachismo social e institucional, al gaycidio que se practica. Sin duda, sobre ella se puede construir una política en un país donde las fallas institucionales son lo común y la industria generadora de ilusiones prospera.

Clasificar

En la primera parte de la novela corta, el pathos clasificador del narrador, quien está dotado de un gran poder de observación y sistematización, lo lleva a establecer diferencias esenciales de peces y peceras; de tipos de enfermedades (intestinales, respiratorias, cerebrales) que atacan con la infección por VIH. Al catalogar, el protagonista interpone una distancia afectiva, mecanismo de defensa para controlar el monto de angustia. Clasificar se combina con la auto-imposición de brindar sin descanso los cuidados mínimos a los pacientes y también con severas normas de conducción del Moridero. De esta forma el narrador logra adoptar gestos fríos, que acentúan más la búsqueda de distancia con los huéspedes del Moridero, el no involucrarse con ellos.

> En realidad, era capaz de hacer las tareas en cualquier estado. Ya sea bajo los efectos de una droga, del alcohol o el sueño. Mis movimientos se habían vuelto lo suficientemente mecánicos como para hacer mis labores a la perfección, guiado únicamente por la fuerza de la costumbre. (29; 34)

Sin embargo, es sorprendente el desapego del dueño del Moridero. Se trata solo de cuerpos anónimos. A pesar de la fuerte identificación, a pesar de que les brinda un espacio para morir y cuidados, no les manifiesta relación afectiva alguna. Sin duda es conveniente no mantener una relación afectiva en el terreno de cuidados terapéuticos. Es preciso mantener la atención en el protocolo terapéutico.

Las reglas ("las reglas del moridero son inflexibles" (14; 21)) y las clasificaciones sirven al narrador para imponer un orden para hacer frente al SIDA, a la depresión, a las diversas capas de discriminación que padece en la sociedad. De esta forma el narrador afirma que:

> ...siento una alegría un poco triste al comprobar que, de cierta forma, en los últimos tiempos

[16] "Jean-Pierre Lebrun pose que nous serions dans une époque de mutation inédite du lien social dont les effets sont à considérer dans le champ de la subjectivité, principalement comme menant à l'émergence de nouveaux sujets, les « néo-sujets », écrit-il. Ce changement profond est décrit comme le passage d'une société hiérarchique –consistante mais incomplète– à une organisation sociale prétendant à la complétude –donc sans place d'exception– mais, dit-il, inconsistante. Les néo-sujets de cette nouvelle société seraient construits individuellement et collectivement autour d'un démenti de la négativité et de la castration symbolique. Complète, précise-t-il, cette société ne réserverait donc plus aucune place ni à l'autorité du Tiers, ni bien sûr à la dette vis-à-vis des anciens. L'«Imaginaire social » n'y serait plus au fond dominé que par la valorisation d'une « jouissance sans limites »." Thierry de Rochegonde, "Jean-Pierre Lebrun, *La perversion ordinaire*», *Che Vuoi?* 1/ 2008 (N° 29), pp. 215-218, ‹www.cairn.info/revue-che-vuoi-2008-1-page-215.htm› [dic. 22 de 2014].

> el orden se ha instalado por primera vez en mi vida. Aunque me parece algo sombría la forma de haberlo obtenido. Se acabaron las aventuras callejeras, las noches pasadas en celdas durante las redadas, las peleas a pico de botella... (23;28)

El VIH transforma la vida del narrador. Ante el anuncio de la infección, la conciencia de la infección (mediando la depresión y el periodo de su elaboración), fue preciso tomar decisiones, reformular los objetivos de la vida, para salir de la profunda conmoción que significaba en el siglo pasado la sentencia de muerte. El VIH convocaba irremisiblemente la sombra de la muerte. Curiosamente, no menciona el narrador el enorme esfuerzo de imaginar e implantar ese orden: "...el orden se ha instalado por primera vez en mi vida" afirma como si el orden tuviera una vida orgánica propia, como si fuese una estructura que se mudó a la cotidianeidad; como si el orden estuviera dotado de voluntad y capacidad de elegir un sitio para "instalarse". El narrador no menciona su determinación ni su esfuerzo por idear ese orden, su voluntad, visión y la disciplina que ello exige. Simplemente no se lo reconoce a sí mismo, ni busca que se le dé crédito por ello. Dado el carácter práctico y la inteligencia del narrador, quizá éste no haga un gran esfuerzo.

Los episodios de su vida que narra ofrecen a ese orden un lugar central. Después de haber escapado del ámbito mórbido de su madre, de pasar la vida en pasillos de hospitales, de estar sujeto al ritmo de los achaques de una mujer que ha elegido la somatización, el narrador decide poner distancia, trabajar y ahorrar su dinero. Es la primera forma de organización que se da en el Norte, alejado de su madre, por consejo del dueño del bar. El narrador se muda del universo mórbido de la madre al ámbito de una figura paterna que lo aconseja sobre la fugacidad de la juventud y la necesidad del ahorro. Una figura paternal que es el dueño de un bar en donde el narrador ejerce la prostitución (algo similar se puede descubrir en el relato de un amigo suyo cuyo padre suele ir a los baños de vapor: son los amigos del padre quienes abusan del hijo). Otra vez, el narrador señala fríamente las simetrías, no abunda, ni tiene la intención de hacerlo, en resonancias afectivas.

Si como se ha observado, a lo largo de la novela no se reproducen diálogos que hayan sostenido los personajes: hay otra forma de diálogo con mayores efectos: el narrador escucha el consejo, lo establece como norma y con el tiempo, abre un salón de belleza en su ciudad de origen. La palabra de ese consejero se transforma en un objetivo que orienta la vida del narrador y da frutos.

El cambio que describe el narrador, es significativo, radical. El VIH-sida, exige un cambio cualitativo profundo; tomar la decisión de vivir la infección y ajustar la vida a esa decisión. En este caso, "sobrevendría" un orden para luchar contra el caos. Antes, el narrador no respetaba disciplina alguna. Vivía a la merced de los padecimientos de la madre, de aventuras, enfrentando el riesgo de padecer el abuso policiaco y violencia. El azar imponía los ritmos y la lógica del momento. El sujeto era objeto del otro, ya sea de sus agresiones o deseos. Con las disposiciones que toma para hacer frente a la en-

fermedad, el narrador se transforma en sujeto con un orden determinado. Ahora se trata de vivir para… trabajar incansablemente en el Moridero; antes se dejaba vivir a lo que viniera, después de cumplir con el horario de trabajo en el salón de belleza. Atender a la clientela, perderse en los bares, ir a ligar al centro, regresar en la madrugada, dormir…

La socialización del travestismo se realiza con un alto monto de violencia: se lleva a cabo en la calle, en el bar, en el baño de vapor, en la cárcel. Pareciera que el denominador común es estar permanentemente en riesgo de padecer injusticia. La vida del travesti está dominada por la defensa: ante el otro travesti, ante el otro extorsionador, ante la "policía", ante la madre, ante los vecinos, ante las asociaciones de caridad que intentan apoderarse del Moridero.

Salón de belleza narra un enorme esfuerzo hecho en solitario, en condiciones de severa marginación y de enfermedad. Dentro del nuevo orden del estilista, hay que incluir la escritura, pensar, recordar, imaginar el final. En la última secuencia de *Salón de belleza* el narrador pone énfasis en los verbos pensar-reflexionar-analizar:

> Es extraño comprobar la forma en que mis pensamientos fluyen ahora más rápido. Creo que antes nunca me detenía tanto a pensar. Más bien actuaba guiado por una suerte de impulsos… Pero cuando vino todo este asunto de la transformación del local, se produjo un cambio. Por ejemplo, siempre reflexiono antes de hacer alguna cosa. Analizo luego las posibles consecuencias. (42; 46)

Lo que hace con sus amigos está marcado con la culpa. Hará con amigos y desconocidos lo que no hizo con la única persona de su familia de la que habla (no hace referencia a su padre, hermanos, tíos, abuelos).

Un hecho fundamental de la vida del narrador es su aislamiento. Poblar de desconocidos su entorno, tratarlos de acuerdo con reglas de atención que ha establecido, le permite tener una cercanía hacia ellos al mismo tiempo que los mantiene alejados. Serán tan sólo perfiles. Varones que agonizan, sombras de lo que fueron, gente que espera el pasaje. Cada gesto del narrador está sometido a esta paradoja, a esta división. El supremachismo impone estas dos vertientes: marginación (como travesti, como infectado, como agonizante) y agonía en la calle.

Seguramente el narrador no había escrito antes.[17] Lo que se propone con su autobiografía, bitácora y balance, es algo excepcional en su vida, como lo es en la historia de la literatura gay, específicamente travesti, en la literatura latinoamericana. Algo único en la historia de los derechos humanos y de la acción civil. La palabra en *Salón de belleza* resuena en soledad, producida para un destinatario sin rostro, más que a quién se dirige, es el qué, el contenido, lo importante, lo que surge como imperativo categórico para escribir. Ese *quién* sin nombre, también

[17] Por partir hacia el Norte, el narrador seguramente no terminó siquiera la secundaria. ¿Importan los diplomas? No mucho, dada la madurez estilística y hondura que alcanza. Sin educación formal, escribirá una obra emblemática; sin familia, se convertirá en original empresario; sin auxilio gubernamental, creará un Moridero: tal como plantea el dispositivo narrativo montado en esta novela corta.

aparece bajo la onda expansiva que produjo el VIH-sida, es decir la comunidad elegebetera, que es efecto de ella.

El narrador se ha entregado a la construcción de personajes en los que el desamparo ocupa un lugar preponderante. Ninguno de los personajes de su entorno tiene nombre. Ninguno de los personajes con los que se compromete tiene una biografía (apenas algunos jirones), un rostro. Ciertamente son personajes en desgracia, a la deriva. Sin embargo, los despoja también del afecto, de la posibilidad de que sus amantes vuelvan a verlos. Los priva de medicamentos. Los separa cuidadosa y radicalmente de la posibilidad de echar marcha atrás. Sobre todo, les coloca una barrera que bloquea la posibilidad de detener la agonía, a través de un tratamiento médico. Claro, esa posibilidad era remota puesto que los enfermos carecen de recursos para proveerse de un tratamiento y de atención médica de otra naturaleza.

Salón de belleza es un sitio de una gran densidad a donde confluyen varias líneas: ciertamente la belleza (estetizamiento de la vida) y la agonía (la muerte sin afeites) que son los dos polos que todo lo contiene: el duelo, la amistad, los negocios, la violencia contra los homosexuales, el hilo de una vida al mismo tiempo frágil y poderosa, una visión del mundo. En este espacio, todo está marcado por la muerte, la decrepitud, la decadencia: incluso las clientas que acuden al Salón de belleza se debaten contra ella. El narrador señala que:

> La mayoría eran mujeres viejas o acabadas por la vida. Sin embargo, debajo de aquellos cutis gastados era visible una larga agonía que se vestía de una especie de esperanza en cada una de las visitas. (13; 20)

La muerte aparece también en los baños de vapor, a donde va en busca de aventuras eróticas:

> ...esa curiosa muerte que se suele vivir en los baños de vapor. Allí también existe una larga agonía, que sin embargo está más allá de la energía vital que muestran los visitantes al abrir y cerrar todo el tiempo las puertas de las recámaras individuales. (13; 20)

La atmósfera mórbida del Moridero impregna todos los recuerdos, a tal punto que la memoria asocia a través de la "agonía", impresa tanto los rostros "desgastados" de la clientela del Salón de belleza, como de las escenas que se producen en los baños de vapor.

Todo aparece iluminado por una luz pasajera, ante la agonía y la muerte. La soledad de los personajes frente al amor los coloca en la antesala de la muerte; el estrechamiento de horizontes afectivos es muy evidente. En adelante, serán los síntomas quienes caracterizarán a los personajes (como sucedió con su madre). Estos los ubicará en una clasificación dentro de los enfermos que morirán lentamente con enfermedades intestinales, o con agonía más rápida con padecimientos pulmonares y/o cerebrales. El sujeto del Moridero se ha vuelto anónimo, objeto de cuidados, no bien apreciados.

El amor en el abismo

En *La llama doble*, Octavio Paz señala la importancia capital del amor en los textos

literarios y afirma que la historia de la literatura es al mismo tiempo la historia de las concepciones del amor: "puede concluirse que la historia de las literaturas europeas y americanas es la historia de las metamorfosis del amor"[18]. Si esto es así, ¿*Salón de belleza* abre a otro tipo de literatura?

De acuerdo con Paz, el libertino aspira a la insensibilidad, de ahí que vea al otro como un objeto. El enamorado busca la fusión, de ahí que transforme al objeto en sujeto.[19] En contraste, el sujeto en el Moridero es objeto de reglas a las que habrá de someterse. A nadie le sorprendería que no existiera el amor en el Moridero, donde todos los enfermos son abandonados por sus familiares, sus parejas, la sociedad y el Estado. Sin embargo, también allí se manifiesta el amor: en primer lugar, a través de los antiguos amantes que vienen a visitar a los enfermos. Aunque no se les permite la entrada, los efectos de su presencia son evidentes. Provocan angustia en el dueño del Moridero y en los pacientes mismos: cuando oyen sus gritos comienza el coro de lamentos, que tanta ansiedad provoca en el protagonista.[20] Separación y angustia; abandono y agonía, síntomas sin medicamentos de ningún tipo, son las coordenadas del sujeto de *Salón de belleza*.

[18] Octavio Paz, *La llama doble: amor y erotismo,* México, Planeta/Seix Barral/Biblioteca Breve, 1993, p. 103.

[19] *Ibid.,* p. 119.

[20] Cuando los gritos de los amantes se hacen escuchar adentro del moridero: "…muchos de los enfermos se despertaban asustados y comenzaban con el acostumbrado coro de quejidos." (34; 40)

Al terminar un capítulo, Paz se pregunta por el lugar que tiene el amor en un mundo como el nuestro, en el que las protecciones contra el VIH, la marginación, el supremachismo, los centros de atención y cuidados, están exhaustos. Esa misma pregunta es pertinente en una obra que se enfrenta a uno de los más graves momentos del siglo XX, el último cuarto del siglo XX, que atestiguó la aparición del VIH. Hay que descubrir el amor en el universo del *Salón de belleza*, del Moridero. A este respecto, el narrador dice a manera de conclusión: "Ninguno sabrá del grado de ternura que me inspiró el muchacho al que lo obligaban a dedicarse al tráfico de drogas…" (40;46)

Otra forma de amor, es perceptible a través de los consejos que le da el dueño del hotel:

> me aconsejaba siempre. Me habló con claridad de una regla fundamental. Me dijo que en ningún momento olvidara lo efímera que es la juventud. (23; 29)

Es obvio que el narrador no sólo da oído a ese consejo, sino que lo respeta y lo registra en el relato autobiográfico que emprende y que sin duda encierra lo más significativo de su vida. El amor pasa por escuchar, seguir el consejo, establecer un negocio, tras seis años de trabajo y ahorro en el Norte. Las palabras forman el eje de la vida adulta del protagonista. Se trata de una figura paterna que, si no lo impulsa a la prostitución, sabe que el menor se dedicará a ella en su bar.

Condenado por la madre, ella también sola, más que amor, hay relaciones sexuales anónimas: en el sauna, en el mezanine de los

cines que exhiben películas porno, en la calle donde se prostituyen, y en alguna relación excepcional con un paciente. Desprovisto de un lugar protagónico en la vida, el amor es intermitente. Se trata de momentos, breves, pasajeros, discretos: él señala como una de sus características que se cansa y cambia de intereses.[21] No hay una relación sostenida. El narrador está solo, dado que ya están enterrados sus dos amigos travestis, con los cuales trabajaba, se vestía de mujer para ir al centro en busca de aventuras, dormía hasta medio día en la misma cama. El narrador los echa de menos: privilegia la amistad en lugar de amor. El compañero se convierte en colega y amigo.

Con su madre y amigos muertos, con sus fuerzas desfallecientes, el narrador proyecta volver a poner el salón de belleza para borrar huellas de que existió el Moridero. Al final, el Salón de belleza-Moridero se transforma en Salón de Belleza-Mausoleo. El narrador retoma, se "reapropia" de su lugar, sobre el cual ha ejercido un dominio absoluto. En cada uno de los momentos de su corta vida, hizo de él algo original y único, sin paralelo en el entorno. Sin asesoría, sin modelos por seguir; sin demora ni vacilación, el narrador *crea* los lugares, los vive, los disfruta, los coloca en el centro de su entorno, los transforma en algo más: escribe sobre ellos, sobre la capacidad de transformar un espacio. Por grande que sea el éxito que haya alcanzado su establecimiento, el narrador no lo mantiene. Transforma el lugar de acuerdo con su gusto, necesidades, con su voluntad. Además de ser el cronista del sitio, el narrador es el arquitecto, decorador, administrador del salón de belleza-Moridero-mausoleo.

Pasado de huida /presente del memorial

En *Salón de belleza* todo tiene la marca de lo irrepetible, de lo original. En la última secuencia, el narrador señala que antes actuaba impulsivamente, y que "ahora", en el presente de la narración, piensa, razona, reflexiona. Una de las consecuencias de este cambio, la más significativa, sin duda, es la escritura del memorial del Moridero, que se presenta como novela corta. Un conjunto de 42 párrafos en que el narrador describe parte de su vida familiar con una madre enfermiza que pasaba el tiempo en sanatorios y consultorios, así como la génesis del Salón de belleza y su transformación en Moridero.

No sólo se produce el cambio en el eje del actuar/pensar; sino que sobreviene un orden a partir de reglas. En algún momento el narrador afirma que "Ya me he puesto demasiadas restricciones como para imponerme una regla más." (32; 38)

Una de las más importantes es la exclusión de las mujeres del Moridero, que tiene que ver con su Madre quien: "nunca me perdonó que no fuera el hijo recto con el que ella había soñado" (23:28).[22]

[21] Melanie Klein en su artículo "Sobre el sentimiento de soledad" de 1963 señala que "el sentimiento de soledad del maniaco-depresivo se centra más en su incapacidad para mantener un contacto interno y externo con un objeto bueno..." (p. 312)

[22] ¿La creación y administración del Moridero, acaso no revela otro tipo de rectitud, una rectitud ajena al sistema heteronormativo? El caso que defiende

Ya sea en la pecera, entre los agonizantes, lo que se narra en *Salón de belleza* es la desarticulación familiar. En el primer fragmento de la novela corta, describe el destino de los primeros peces que compra: primero amanece muerto el padre; a los pocos días muere la madre. Solo sobreviven tres de los ocho hijos. Todo lo que se puede decir de esa familia se remite a enfermedad, desarticulación y muerte. En ocasiones, solo la muerte. Lo mismo sucede en el entorno: el joven de "calma belleza", no quiere ir a morir en su casa. Vende su departamento y da el dinero al dueño del Moridero. ¿Es causal el paralelismo? o ¿en qué medida la relación intermitente que mantiene con el joven de "calma belleza" proviene de la relación con su madre, quien, siempre enferma, brinda cuidados intermitentes?

El niño confiado por su abuela; un muchacho que fue golpeado por el administrador del Moridero ("tremenda paliza"); el niño obligado a transportar droga: son tres de los jirones de biografía de los personajes que aparecen. Aquejados por el VIH, en fase terminal, no sólo pierden el nombre y derechos que el Estado debía otorgarles, su trayectoria biográfica se vuelve jirones, así como su estructura familiar.

A través de los 42 fragmentos que componen *Salón de belleza*, se puede reconstruir la historia del Moridero: primero fueron recibidas las víctimas de los golpeados por la banda de los Matacabros ("La primera vez que acepté a un huésped, lo hice a pedido de uno de los compañeros que trabajaba conmigo." 26; 30). Luego los compañeros con VIH en fase terminal. Luego tocó el turno a los extraños. Primero vendió productos de belleza para comprar colchones, luego utilizó las peceras para colocar pertenencias traídas por los familiares de los agonizantes.

El cuerpo en el Salón de belleza se transforma en un resto. De un personaje, afirma lacónicamente que era "alguien que no era más que hueso y pellejo" (34; 40); de otro que "no era otra cosa que un simple portador del mal" (34; 40). No es un cuerpo que goce, que desee, con proyectos. Es un cuerpo delgado, desgastado, cansado, con heridas, que huele mal.

En el Salón de belleza, parecería que el mundo está al revés. Lo que podría considerarse como una ventaja, para el narrador es una desventaja: "quizá mi mayor desgracia consista en que la enfermedad tomó mi cuerpo demasiado tarde" (35; 40). En otro pasaje se refiere a un momento "cuando la enfermedad se presente en su esplendor" (35; 41). El horror del desgaste físico, está dotado de "esplendor".

En este contexto, no debe perderse de vista que el Moridero nace de la persecución. Los primeros en ser admitidos en el Salón de belleza, son los travestis que logran sobrevivir a la banda de los Matacabros que no son recibidos en algún hospital.

Fiel a sus orígenes, el Moridero está bajo la amenaza del fuego permanentemente. Por una parte, los vecinos quieren prenderle fuego: el narrador señala que sería como

el narrador con *Salón de belleza*, implícitamente desmiente esa descalificación materna de forma rotunda. Ciertamente el narrador no responde a la carta de su madre, responde a su descalificación con hechos. No se trataba de responder sometiéndose a un régimen heterosexista que no expresaba su subjetividad travesti.

un acto de purificación. Los vecinos llegan hasta sus puertas y lanzan piedras. Rompen ventanas. Paralelamente, cuando el narrador cobra conciencia de que el final ha comenzado, quema los vestidos de sus amigos y los que ha utilizado. Incluso el vestido que trae el narrador es alcanzado por las llamas. De alguna manera, él pretende inmolarse en ese fuego.

Posteriormente, para evitar que asociaciones de beneficencia se apoderen del Moridero, concibe la fantasía de terminar con él y para ello piensa en prenderle fuego, y luego inundarlo: "Lo más simple tiene que ver con el hecho de quemar el Moridero con todos dentro." (38; 43) Esta fantasía de corte neroniano, no revela sino la desesperación, la impotencia del narrador y la ambigüedad afectiva de la posición esquizoide-paranoide.

Un punto central en *Salón de belleza* es como se apaga la fuerza del protagonista. "No sé de dónde saqué fuerza para ir, la penúltima vez, a la tienda de los peces." (15;21) La escritura y la vida confluyen en el trayecto. Imposible de que coincidan, imposible de que caiga a media palabra, porque habituado a la densidad, el protagonista no conoce medias palabras.

En medio de estos jirones, de lo fragmentario, de la declinación de fuerzas, todo está marcado por la originalidad, por la rareza, por lo que escapa a lo convencional. El mismo narrador destaca la singularidad como objetivo en el diseño mismo del salón de belleza: "...la originalidad que, desde el primer momento, le quise imprimir al salón de belleza." (38; 43). En sus elecciones es sensible a lo extraño. No se detiene ante lo raro; incluso es capaz de observar esa extrañeza detenidamente, aunque le cause horror. Al elegir a los ejemplares moradores de los acuarios del Salón de belleza, el narrador afirma:

> …me gustaría decir que los ejemplares más extraños que alguna vez he criado han sido los llamados Ajolotes… debido seguramente a la rareza que evidenciaban. (30; 35)

Cabe destacar la manera en que introduce a los ajolotes con un "me gustaría" que los privilegia. Sus creaciones tienen que ser únicas, llamar la atención por lo raras. De hecho, lo logra con la creación del Moridero. Lleva esto hasta el extremo que lo singulariza de la manera más dolorosa y cruel:

> Me sentía como aquellos peces tomados por los hongos, a los que huían hasta sus naturales depredadores. (33; 39)

De esta forma, llega a un punto de no retorno. La enfermedad tiene una ventaja indudable: neutraliza la violencia, en especial el ser devorado, centro fantasmático del universo del narrador. Al allanar el Moridero con antorchas y piedras, sus vecinos no se atreven a poner fuego al refugio.

La violencia aparece desde la primera viñeta en el acuario. Asoma en la última línea de la novela. Apenas colocados los personajes en el escenario, muerte y devoración se imponen. De principio a fin, la violencia organiza las relaciones, el acontecer de *Salón de belleza*. Habiéndola colocado en el primer plano, la violencia puede observarse en un ciclo completo, desde su inicio (in-

esperado, espontáneo) hasta el final (oral), puesto que está delimitada en un escenario preciso, abarcable con la vista, tras el cristal del acuario. Al mismo tiempo que es intensa, extrema, el observador está protegido, aunque asiste a su espectáculo en vivo. Físicamente protegido; sus resonancias quedarán en el registro de la escritura, espacio al que solo accede lo que ha calado hondo. La violencia oral no conoce fronteras: en los acuarios, quien es objeto de esa violencia muere sin protección que pueda valer. Los peces se comen; la hembra devora a los recién nacidos.

No son las peceras en sí mismas, sino lo que se observa en ellas y las huellas emocionales que deja ese acontecer, lo que va a singularizar al Salón de belleza, único en el barrio. Es la mirada, y el registro escritural de esa observación, lo que significa.

Las peceras llegan a tener dos metros. Al principio son objeto de una gran preocupación y cuidado. El narrador ensaya diversas especies de peces, desde Gupis reales y Carpas doradas, con los que empieza. La observación se convierte en una fascinación; le instruye sobre leyes profundas que rigen en el mundo animal; se (tra)viste con sus colores. Las acciones de los peces llegan a provocar al narrador desasosiego, insomnio.

Metaforización del claustro materno, las peceras son emblema del Salón de belleza. Son al mismo tiempo, elevadas a metáfora de la vida social y del destino humano: en tanto que portador del VIH, el narrador llega a identificarse con los peces aquejados de micosis, cuya enfermedad los protege de la agresión y la devoración: temas centrales en la vida del anónimo narrador.

El comportamiento de los peces permite asomarse a la vida humana, compararlos, sacar conclusiones. Con todo el peso que tiene travestirse para el protagonista, incluso los vestidos del personaje tratan de imitar a los peces, sus colores (es decir, ningún ser humano sería digno de imitación: vestir prendas femeninas no significan una apropiación de la figura materna, sino un acercamiento a los peces). El narrador los cuida, los observa; también los descuida, los desecha, espera que se mueran, que se devoren. No mantiene el agua limpia, no reemplaza las máquinas oxigenadoras, hasta quedarse sólo con una, insuficiente para purificar el agua que entonces se vuelve turbia. ¿La ambigüedad que revela el cuidado y descuido de las peceras no remite acaso a lo que experimentó con su madre?

Al igual que el agua en las peceras, el relato es cristalino y turbio. Se trata de 42 secuencias que ocupan el espacio de una hoja o dos hojas (la primera es la más larga de todas: un par de páginas); cuyas palabras se pueden atrapar de un solo golpe de la mirada. El lector puede leerlas, releerlas, pasar horas frente a cada una de estas "peceras" que juntas formarían otra gran pecera. De todas formas, el espacio se puede volver muy turbio.

Lo que se observa en los acuarios es la vida y la muerte, la violencia, la filiación, la supervivencia, el pavoneo de los peces, cómo se van al fondo y mueren, sus enfermedades, su carácter receloso y sobre todo la devoración. Observar el comportamiento de los peces puede llegar hasta un extremo intolerable. Hasta la angustia y el insomnio. La observación no es un divertimiento.

Abre otra perspectiva de los problemas centrales del destino humano: "La única reacción que tienen ciertos peces ante la muerte es comerse al pez sin vida." (35; 41) Esta ausencia de pesar, de duelo es señalada de una manera clara. ¿Así debería suceder entre los humanos? ¿Debería el protagonista desdramatizar su propia muerte y la de los otros? Después de la muerte de sus amigos y colegas travestis, ¿debería "comérselos"? es decir interiorizarlos, recordarlos: comérselos, incorporarlos en el espacio de la escritura, en su vida. Rumiar sus acciones, evocar su calor en la cama común que compartían en el galpón. Al igual que los peces dentro de una pecera, inseparables, los colegas y amigos del narrador pasaban la vida juntos: trabajan, se divertían, corrían aventuras y dormían juntos. Están bañados por la misma agua, arrastrados por la misma corriente; comparten el mismo espacio vital hermético, son observados con la misma curiosidad.

El hecho de comerse al pez sin vida, lo menciona en referencia a las asociaciones cristianas que tratan de apoderarse del moridero. También lo dice para desdramatizar a la muerte; para poner en relieve su percepción sobre el tipo de sociedad en la que vive. A diferencia de lo que ocurre fuera del acuario, el cadáver no es enterrado, sino convertido en carne de la que se alimentan. La vida describe un círculo por medio de la devoración de un cuerpo que no es considerado cadáver. Los peces no integran al cuerpo a rituales funerarios, están más allá del tabú y de la culpa, de la identificación que evoca la propia muerte (tal como sucede en el Moridero, donde los cuerpos son depositados en una fosa común, sin rituales funerarios, excepto en un caso). El espectáculo de la devoración reactiva la fase esquizoide-paranoide, la devoración del pecho. Sometidos a la etapa esquizoide-paranoide, vivir es devorar al otro; al mismo tiempo que introyectar al objeto bueno.

Por momentos, el narrador se vuelve siniestro: "Yo me encargo, además, de que no abriguen falsas esperanzas." (31; 37) Su objetivo consiste en desanimar a los moribundos, mostrarles con crudeza su futuro inmediato. Posibilitar que se acorte el desgaste imparable, tal es parte de la labor del narrador quien afirma que: "tengo que hacerles entender que la enfermedad es igual para todos".

No se conocen detalles del protagonista, de su rostro, de su porte: ¿era alto o pequeño?, ¿moreno o blanco?, ¿guapo o feo? Frente al acto mayor de fundar un Moridero y prestar ayuda a los agonizantes, es verdad que esos detalles poco importan. Sólo pinceladas del avance de la enfermedad, información sobre la decadencia corporal son señalados. Sin embargo, más allá de la voluntad está el cuerpo como escenario donde se produce la enfermedad: "Al descubrir las heridas en mis mejillas las cosas acabaron de golpe." (29; 34) Luego señala que: "Las heridas de mis mejillas se extendieron pronto por todo el cuerpo." (33; 38) Es decir, que el crepúsculo se amplía. Posteriormente abunda en esta misma dimensión catastrófica: "… debo decir que las heridas que aparecen en mi cuerpo no es lo más grave que me sucede." (37; 42) ¿Se trata del Kaposi?

En todo caso, no se trata de personajes sino de lo que resta de esos personajes, que

hicieron dinero en el Norte, que se enfrentaron a la violencia contra los travestis, de quien tuvo la energía y determinación para fundar el Moridero. Por ello es tan importante el vaivén que se establece en cada uno de los 42 párrafos que componen el *Salón de belleza*. Ese resto tiene que ver con el desgaste físico, con la desarticulación económico-social que supone la irrupción del VIH. Pero también con esa nominación que alude sin nombrar, dando lugar a socavones que minan el terreno.

De Salón de Belleza a Mausoleo

Al trabajar la dimensión de duelo y reparación en el protagonista anónimo, de ninguna manera se pasa por alto el significado social y político de las acciones de ese travesti fascinado por los acuarios y que ofrece su salón, su orden, su dispositivo tanático, su mermada energía a otros que la necesitan de manera urgente. Mas que morir con cuidados paliativos, con "auxilios espirituales", es imperativo morir como humanos, bajo un techo: eso es lo que se juega.

Salón de belleza confirma que existe una manera de actuar fuera de las soluciones religiosas e institucionales que el Estado brinda, deficiente, parcial, selectiva, excluyente, heterosexistamente. Ante el supremachismo, la ausencia de recursos o la indiferencia estatal, es un anónimo estilista, travesti, marginal, estigmatizado, quien aporta una solución inmediata, efectiva para dar sepultura, para dar la dignidad de la muerte a quienes en vida, objeto de abyección, no gozaron de ella. Refiriéndose a Holbein, Julia Kristeva señala:

> A la place de la mort et pour ne pas mourir de la mort de l'autre, je produis… un artifice, un idéal que ma psyché produit pour se placer hors d'elle : ex-tasis. Beau de pouvoir remplacer toutes les valeurs psychiques périssables.[23] (100-101)

En el caso de *Salón de belleza,* más que los valores perecederos, es preciso reemplazar los valores de infrahumanidad que acompañan la estigmatización. El ex-tasis apuntado por Kristeva se produce saliendo de las coordenadas del supremachismo para morir en el Moridero, espacio travesti, creado por un travesti para travestis. La muerte ha resignificado la vida, poniendo en relieve las fronteras de Heterolandia.

El gesto del narrador-estilista-administrador-enfermo-enfermero-enterrador-activista, lo coloca fuera de sí, en ese ex-tasis. Su cuerpo ha pasado por un proceso de agotamiento y desgaste; inversamente, su obra ha adquirido otras proporciones; su proyecto, otra consistencia. Al dar dignidad se dignifica, al dar sepultura, se da él mismo sepultura y algo más, el haber realizado el único acto inevitable, heroico: ayudar al otro en estado de derelicción.

Cuando las instituciones de salud renuncian a ello, en medio de un severo proceso de estigmatización, el protagonista ofrece servicios que deberían estar garantizados por el Estado. Los pacientes infectados de VIH mueren en la calle, bajo puentes, abandonados por sus familias y amigos. Ante la soledad de una muerte anónima, por infección de VIH, enfermedad particularmente

[23] Julia Kristeva, *op. cit.,* pp. 100-101.

estigmatizada, la creación del Moridero, "remedia" las deficiencias institucionales del Estado en el terreno de la salud y de la defensa de los derechos humanos. Sobre todo pone en evidencia al Estado y ofrece un ejemplo de solidaridad ciudadano. El anónimo narrador ha logrado frenar la violencia del supremachismo (por lo menos en una ocasión), prodigar cuidados y sepultura, transformar su espacio, en Salón-Moridero-Mausoleo. Pasó de la marginación y la deriva ("mi vida fue perdiendo en algo su centro psicológico" 24; 30), a una acción social y humanitaria concreta ("No me conmovía la muerte como muerte. Lo único que buscaba evitar era que esas personas perecieran como perros en medio de la calle." 27; 31).

Pasó "de la sujeción a la reinvención de uno mismo... de la subjetividad moldeada por el orden social a la subjetividad elegida"[24]. Todo ello, infectado y al borde de la muerte.

Entre la violencia supremachista que lo persiguió durante toda su vida, optar por no mencionar nombres es un gesto poderoso. El nombre remite a un tejido simbólico que lleva consigo las paradojas sociales, como las causas de la muerte de sus amigos y quienes mueren en el Moridero. Frente a la indiferencia o abierta hostilidad del entorno, el estilista coloca no solo el salón de belleza-Moridero-salón de belleza, sino su narración que se colocan en un más allá de las instituciones que dejaron morir, a la sociedad que permitió esas muertes en la calle. El estilista establece el compromiso con el otro. Este compromiso significa incluir al otro en la humanidad que merece, sacándolo del estado de derelicción en el que se encuentra, abandonado por su familia, sin medicamentos ni atención médica. No excluirlo con la indiferencia y la persecución, con las piedras, el fuego, el sarcasmo con los que se presentan los vecinos al Moridero para desalojarlo a él y a los moribundos. El gesto de optar por no portar un nombre, es mayor: sacude el edificio social donde se practica el supremachismo, la estigmatización, la exclusión y el corolario de todo esto que es dejar morir a cielo abierto a los agonizantes abandonados. El estilista sin nombre creó un Moridero, escribió un relato. Después de esta acción, bien puede desaparecer el Moridero o bien, las instituciones de beneficencia se pueden apoderar de él. El gesto fue profundamente significante. Al elaborar la depresión de su fin, de su agonía y paulatina pérdida de energía, al testimoniar la proliferación de enfermedades y la profunda transformación corporal que padece, creó otro tipo de espacio, de acción, de sujeto, otro tipo de trascendencia, otra axiología.

Ciertamente debe haber un nombre para las acciones que descolocan el sistema de significación de la sociedad supremachista: se llama *Salón de belleza*, Moridero, anonimato como renuncia consciente y cuestionadora del sistema nominal en su conjunto: en ningún momento se trata de palabras aisladas.

[24] Didier Eribon, "Dire et ne pas dire", *Réflexions sur la question gay,* trad. al español: *Reflexiones sobre la cuestión gay*, trad. de Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 22.

Bibliografía

Balbuena Bello, Raúl, *Gays en el desierto. Paradojas de la manifestación pública en Mexicali*, Universidad Autónoma de Baja California/Instituto de Investigaciones Culturales-Museo, 2014.

Bellatin, Mario, "Salón de belleza", en *Textos salvajes*, La Honda, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2012, pp. 7-46.

Dessuant, Pierre, *Le narcissisme*, Paris, PUF, 1983.

Eribon, Didier, "Dire et ne pas dire", *Réflexions sur la question gay*, trad. al español: *Reflexiones sobre la cuestión gay*, trad. de Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2001.

Freud, Sigmund, "Duelo y melancolía", en *Obras completas*, vol. XIV, 1917, trad. de José Etcheverri, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992.

González de Alba, Luis, *Agapi mu*, México, Cal y Arena, 1993.

Klein, Melanie, "Sobre el sentimiento de soledad", en *Obras completas*, vol. 3. Buenos Aires, Paidós, 1987.

Kramer, Larry (1985), *Un corazón normal*. En México fue dirigida por Ricardo Ramírez Carnero y producida por Horacio Villalobos, con Pilar Boliver, Hernán Mendoza, Juan Ríos, Pedro Mira, Miguel Conde, Carlo Guerra, Aldo Gallardo y Juan Ugarte, en temporadas en el Teatro Helénico, Teatro Independencia y el Teatro Milán; giras en Monterrey, San Luis Potosí, Puebla.

Kristeva, Julia, *Soleil noir: dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

Marquet, Antonio, "Sobre el *Salón de belleza* de Mario Bellatin: entrevista con Alberto Chimal", ‹http://mesterdejoteria.blogspot.mx/2014/10/sobre-el-salon-de-belleza-de-mario.html?zx=330700dc98a46982›, reproducida en "Elegebeteando: voces del tercer milenio, México", Radio-UAM, 2018.

Murphy, Ryan (2014), director de la película *Un corazón normal*, con Julia Roberts, Mark Ruffalo, Matt Bomer, Taylor Kitsch, Jim Parsons, Estados Unidos.

Paz, Octavio, *La llama doble: amor y erotismo*, México, Planeta/Seix Barral/Biblioteca Breve, 1993.

Zapata, Luis, *El vampiro de la colonia Roma*, México, Editorial Grijalbo, 1979.

Zapata, Luis, *Como sombras y sueños*, México, Cal y Arena, 2014.

Un escritor invisible teñido de rojo

VICENTE FRANCISCO TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen
Este artículo es una revisión de la narrativa que hasta el momento ha publicado Bernardo Esquinca. Pone especial énfasis en su carácter policial, que se nutre de la nota roja de los periódicos mexicanos. El carácter invisible, según el autor, es un sinónimo de calidad literaria.

Palabras clave: nota roja, novela negra, novela policial, novela histórica y performance.

Abstract
This article is a review of the current published narrative of Bernando Esquinca. It emphasizes, specially, its *detective* nature which is nourished from the bloody news of the Mexican newspapers. The invisible nature, according to the author, is a synonym of literary quality.

Key words: yellow press, noir novel, detective novel, historical novel, performance.

Para citar este artículo: Torres, Vicente Francisco, "Un escritor invisible teñido de rojo", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 155-164.

En los últimos diez años he publicado varios artículos sobre Bernardo Esquinca (Guadalajara, 1972)[1]. En ellos especulé sobre su atracción por temas como la nota roja, los asesinos seriales y personajes como

[1] "Bernardo Esquinca, el escritor invisible", *Revista de la Universidad de México*, número 111, mayo de 2013, pp.16 -17, y "Nota roja", en *Transgresiones*, número 2, diciembre 2017-enero 2018, p. 51.

Enrique Metinides y Agustín Víctor Casasola, fotógrafos de hechos de sangre y violencia. Recientemente, en un baratillo encontré *Carretera perdida. Un paseo por las fronteras de la civilización* (2002), plaqueta de ensayos y crónicas que mucho me hubieran iluminado en la lectura de sus novelas y libros de cuentos porque muestran los años de formación del autor. Bajo la divisa de que "La enfermedad es el estado normal del civilizado" (Octavio Paz *dixit*), *Carretera perdida* explora los temas que rodearon a un joven nacido a finales del siglo XX: los *killer games*, el cine *gore*, el cine *splatter*, las *snuff movies*, el *performance*, el *boom* de la cirugía plástica, el auge del terrorismo y la pedofilia, de la xenofobia y el neonazismo, las epidemias (la gripe aviar, las vacas locas, el sida), las fugas radiactivas y figuras como James Ellroy, autor de novelas negras, y el cantante Marylin Manson y sus relaciones de pareja con actrices del cine porno. Los nombres de sus textos eran también un anticipo de lo que vendría en libros de narrativa que empezaron a aparecer en 2005: "La lente sangrante", "Los dioses matan en video", "La ciudad y el crimen", "Ciudades seriales", "El último choque", "El clima del crimen", "El asesinato de la ficción"…

Estos personajes y temas son muestra de las enfermedades de nuestra civilización actual, para seguir a Octavio Paz, pero también le sirven a Esquinca para obtener conclusiones esclarecedoras y a mí para reflexionar sobre posibles antecedentes de los temas de Esquinca y probables explicaciones de sus intereses: el cine *gore*, con sus escabechinas sangrientas, muestra la vulnerabilidad de los seres humanos y teatraliza la mutilación; el cine *splatter* genera temor a través de la destrucción del cuerpo. Yo me pregunto: nuestra realidad mexicana es *gore* sin buscarlo? ¿Es *Farabeuf* un antecedente de las *snuff movies*? ¿El trato con tanta sangre en cyberjuegos y películas explica la atracción por las fotografías de Enrique Metinides? ¿La exposición de Metinides con fotos de carros chocados coincide con la exhibición de coches chocados que montó J.G. Ballard? En el tema de las ciudades sumergidas ¿fue pionera *Tiempo lunar* de Mauricio Molina?

Ante sus inquisiciones, Esquinca se pregunta:

> También conocidos como *White heat* o *The real thing*, las *snuff movies*[2] son un fenómeno cuyo estudio podría ayudar a desentrañar la oscura patología del hombre moderno. Si es cierto que existen –y, por tanto, se erigen como la perversión visual más extrema–, el alma humana finalmente ha alcanzado ese destino del que hablaba Leonard Cohen en su canción "*The future*": *He visto el futuro, hermano, y es el crimen*. Nos encontramos ante un umbral insospechado: no aterra tanto pensar que dichas cintas existen como el imaginar qué será lo que sigue, con qué nos contentaremos cuando los asesinatos reales ya no aniquilen nuestro aburrimiento.[3]

Esquinca es un autor moderno porque sus temas son las cuestiones que preocupan a la gente joven de hoy. No es que esté a la

[2] Este tema vertebró el argumento de *Otras caras del Paraìso* (1993), de Francisco José Amparán.

[3] Bernardo Esquinca, *Carretera perdida. Un paseo por las fronteras de la civilización*, México, Nitro Press, 2002, pp. 12 y 13.

moda, sino que vive y conoce los intereses de los jóvenes. En *Belleza roja* (2005) narra lo que sucede en una clínica localizada en una isla. Allí se hacen liposucciones, mamoplastias, lipoesculturas, injertos de cabello, mastopexias… La novela se desarrolla con el contrapunto de dos historias: por un lado, la del fotógrafo de nota roja de apellido Esquinca. Cada que puede, llega a las escenas criminales y acomoda los cuerpos para que los cadáveres tengan connotaciones sexuales[4]. La historia paralela narra la vida en el hospital que los nativos califican como matadero, como rastro para humanos por lo que allí se hace y por los desechos que produce: gasas, adiposidades, retazos de piel, sangre, costras, vendajes. Mientras el fotógrafo expone la destrucción de la belleza, en el hospital la reconstruyen y la crean porque, piensan, sólo la belleza salida del bisturí es perfecta: "La belleza natural es imperfecta. La belleza verdadera es la que ha sido transformada. Porque se nos ha dado a los hombres el poder de crearla. Todos necesitamos aunque sea un poco de ayuda, y mientras no consumemos la unión entre la carne y el bisturí nuestros cuerpos están incompletos." Y agregan: "La herencia genética, una desafortunada imposición que deberá ser transformada."[5]

Las dos historias se juntan cuando al fotógrafo Esquinca le proponen que retrate desnuda a una ex modelo que carece de una pierna y que se encuentra en el *rastro*. Además, buscan que retrate a las mujeres que convalecen como momias a la sombra de las palmeras.

Debido a que Bernardo Esquinca maneja escenas y enigmas típicos de la nota roja, tenemos que decir que las expresiones *gore* nos remiten a las fotos de Enrique Metinides.

En *Los escritores invisibles* (2009), Esquinca continúa con el tratamiento de los temas que encontró en su juventud y aparecieron en *Carretera perdida*. Ahora Jaime Puente, el narrador, replantea el lugar común que reza: si tu infancia y adolescencia no te dieron material literario, estás perdido. Él busca con denuedo publicar su primer libro en una editorial de prestigio y cuenta su aventura en busca de editor. Para dar intensidad a su vida, que no tiene grandes episodios, recrea las existencias de autores que sí los tuvieron: J.G. Ballard, James Ellroy, Chuc

[4] En los dos videos que se han hecho sobre Enrique Metinides, fotógrafo de nota roja, *él* destaca que, dada la elocuencia de sus fotografías, no faltó quien afirmara que arreglaba los muertos antes de tomar sus placas, tal como hacían algunos colegas suyos. Véase *Metinides*, de Bernardo Noyola y Santiago Stelley, México, 2007, y *El hombre que vio demasiado. Enrique Metinides. Un accidente, la imagen, la obsesión*, dirigida por Tisha Ziff, México, 2015.

[5] Si bien estas ideas se sustentan en lo que el autor escribió en "El arte de Orlan", la francesa que alteró su rostro para ponerle la frente de Mona Lisa, el mentón de la Venus de Botticelli, la boca de la Europa de Boucher y una nariz salida de la escuela de *Fountaineau*, lo cierto es que sus imágenes que pueden mirarse en internet echan por tierra su ideal de belleza. Si a partir de 1990, cuando inició su serie de transformaciones, dijo "estoy interesada en la cirugía plástica porque es una lucha contra la naturaleza, la idea de Dios y el DNA", nunca tuvo noticia de una famosa mexicana, Lyn May, que conoció la gloria en la década de los setenta del siglo pasado y acabó con un cuerpo monumental coronado por un rostro monstruoso.

Palahniuk, Paul Auster, Barry Gifford, Bret Easton Ellis.

Lo que el escritor creía y nos hacía creer sobre su vida anodina, se empieza a llenar de detalles interesantes que ya no son tan pálidos frente a los narradores comentados: va en busca del original de un profesor que todas las editoras transnacionales se disputaban porque iba a ser una amenaza para ellas, ¡y todo porque era un buen libro, distinto de las sosas obras que dan pingües ganancias!

El narrador se traslada a un pueblecillo cercano a una ciudad importante, en donde encuentra a un puñado de amas de casa que escriben, pero no publican, obras pornográficas para su exclusivo placer. Sacan la narrativa del letargo exitoso y la proyectan en busca de caminos vitales. El comentario de las obras que el narrador va leyendo se convierte en un verdadero acierto formal y le sirve a Esquinca para plantear un asunto que es de su interés porque en él trabaja: la pornografía. Las novelas de las amas de casa que bordan sobre coitos de embarazadas, exploración de distintas cavidades, fluidos corporales, catálogos de perversiones y el intento de un cineasta por hacer cintas con encuentros sexuales tomados de la realidad, sin fingimientos de actores profesionales, lo enfrentan a un estigma que ve en la literatura de éxito: la simulación.

La calidad de la invención y la originalidad del planteamiento central de esta novela (los buenos escritores no trascienden porque son invisibles, porque no circulan en el gran mercado, porque el éxito es de los insustanciales), son notables y éste, al final, tiene un vuelco: cuando Jaime Puente ve su libro en una vitrina descubre, ¡oh paradoja!, que también él es del montón de escritores visibles.

En *Los niños de paja* (2008), su primer libro de cuentos, aparecen los insectos, los entomólogos, los dementes, los hospitales psiquiátricos y la narración terrorífica que tan importantes habrán de ser en sus libros posteriores: los cuentos de *Demonia* (2012) y *La octava plaga,* (2011), una de sus novelas más complejas. Aunque en los cuentos hallamos los elementos característicos del universo literario de Esquinca, su apuesta por los finales epifánicos los ponen en desventaja con las novelas que, aun siendo pura proteína, sin adiposidades discursivas, respiran con más libertad y muestran sus galas formales.

Si bien sus dos primeras novelas son bellas e interesantes, *La octava plaga* sublima los elementos del mundo de este autor.

Al principio encontramos fragmentos del diario de un entomólogo y de noticias de plana roja, que en apariencia carecen de importancia para la novela pero, cuando conozcamos el caso de la asesina de los moteles, y a Casasola y Verduzco, periodistas de nota roja, se llenarán de sentido. Ellos hacen la valoración de este tipo de periodismo. Recuerdan que Sabato apreciaba las páginas policiacas porque le parecían la expresión más contundente de la realidad. La nota roja se parece a la literaria porque hay que inventar, poner imaginación y narrar. En los anuncios de ocasión, incluidos los de sexo servicio, los amarres y los oficios de los curanderos, se observa la expresión humana sin hipocresía.

Verduzco piensa, cuando entra a una librería y mira las mesas de novedades, que

se trata de modas o libros por encargo. Cree fervientemente que la nota roja es mejor, más auténtica y vívida. Y, para terminar pronto, él tiene más lectores de sus reportajes morbosos que los escritores de libros. La nota roja acaba por dibujar vasos comunicantes con el erotismo cuando Verduzco es sacrificado por la asesina de los moteles, que lo ata a la cama y lo asesina del mismo modo que el periodista había reporteado varias veces. Todo esto, como vemos, típico de las mentes criminales de nuestro tiempo.

Después aparece el Griego, un fotógrafo de nota roja, ya jubilado, que dice una verdad sobre los asesinos, sacada de las planas rojas de los periódicos y no de los libros:

> La gran mayoría de los crímenes que cubrí no fueron realizados por asesinos fríos y meticulosos. Se trataba de personas comunes y corrientes, que cedieron a un arrebato de furia, provocado por celos, frustración o deseos de venganza. Cualquiera puede convertirse en asesino.

Coincide con una definición que dio un prestigiado escritor sudamericano de cuyo nombre sí quiero acordarme pero no puedo (quizá sea Leopoldo Lugones): "un asesino es un hombre común y corriente que estaba pasando por un mal momento".

El Griego es un personaje que estuvo enamorado de una interna de un hospital siquiátrico y, el relato de su vida, marcha como un contrapunto del relato que hace Casasola de las pesquisas sobre la asesina de los moteles. Este personaje está inspirado en Enrique Metinides, destacado fotógrafo de mediados del siglo XX; es una especie de homenaje que Esquinca, como J. M. Servín, rinden a este fotorreportero, testigo privilegiado de su tiempo. J.M. Servín dice:

> pese a su estrecha relación con la anomia social, la nota roja es menospreciada como objeto de estudio. Sus páginas culposas resaltan el rostro temible, la mueca sardónica y pendenciera, el lenguaje agresivo, el azoro inagotable y la vitalidad exacerbada. Como página de sociales del infierno, celebra la subversión del orden, encubierta bajo una lección moral. Explora lo impredecible, singular, despreciable y grotesco…[6]

Pasada la mitad de la novela, surge el entomólogo Taboada, quien se halla recluido en un hospital siquiátrico y ayuda a Casasola y al Griego a develar el misterio de la asesina. Elabora una teoría que habla de cómo los insectos se han mimetizado con los seres humanos para destruirlos: el entomólogo recluido en el psiquiátrico se come los libros como las polillas; Olga, la ex mujer de Casasola, es una especie de autista que sólo atiende a la luz de los focos; la asesina de los moteles, en suma, es una mantis religiosa porque asesina a los machos después del apareamiento. Si consideramos que la novela habla de la comunicación entre insectos y seres humanos, debemos decir que Bernardo Esquinca continúa un planteamiento que realizó Rafael Bernal, en 1946, con una novela muy poco conocida: *Su nombre era muerte*, que transcurre en la selva chiapaneca. Y ya que estoy ubicando a Bernardo Esquinca en la tradición literaria mexicana, es

[6] *D.F. confidencial. Crónicas de delincuentes, vagos y demás gente sin futuro*. Editorial Almadía, 2012, p. 69.

justo mencionar el libro de cuentos *Mantis religiosa* (1996), en donde Mauricio Molina sacó el entomólogo que lleva dentro.

A lo largo de *La octava plaga*, Bernardo Esquinca desliza algunas líneas sobre el porqué de sus obsesiones: "La única función de los sueños, dice, es recordarnos que el mundo real es igualmente incomprensible." Las ciudades de hoy son "psiquiátricos gigantescos donde vivimos la ilusión de la libertad y la cordura."[7]

En el desarrollo de sus tramas, Esquinca se da tiempo para reflexionar sobre la condición humana. Un ejemplo:

> Platicando con amigos que también se habían separado, descubrió lo común que era que, tras la ruptura, las ex parejas se siguieran acostando. Tras la disolución de los vínculos sentimentales, se buscaba un último lazo en el cuerpo. Así como existían los ritos de iniciación, pensó Casasola, también estaban los de claudicación. Y el sexo en las ex parejas –con toda su potencia de renovado pero momentáneo deseo– marcaba la muerte definitiva de la relación.[8]

En los cuentos de *Demonia* continúa el interés por los insectos o, mejor, asistimos a una ponderación de sus capacidades, siempre en relación con los seres humanos. Las moscas

> Son seres superiores capaces de fornicar mientras vuelan, y con decenas de ojos que nos vigilan desde cualquier ángulo […]. Las moscas han matado más seres humanos que todos los conflictos bélicos juntos […] Belcebú en hebreo significa dios de las moscas.[9]

Continúa también con los planteamientos sobre sus recursos y obsesiones: "Creo que el miedo es un estado alterado que el cerebro llega a necesitar, como una droga. Por eso los escritores de terror que tanto admiro siempre tienen lectores."[10]

Bernardo Esquinca es un escritor invisible que se hace notar con sus breves libros, proteicos e imaginativos.

Toda la sangre (2013), su cuarta novela, tiene mucha *detection* y un solo policía, que además lleva un papel secundario.

Como en la época del *boom*, cuando Carlos Fuentes publicó "Chac Mool", Julio Cortázar "La noche bocarriba" y José Emilio Pacheco "Tenga para que se entretenga", así Bernardo Esquinca construye *Toda la sangre* en un escenario eminentemente urbano, con elementos religiosos prehispánicos y se atiene en su construcción a los rasgos de la narración fantástica.

En *Toda la sangre,* nuestro autor vuelve sobre personajes que ya habían aparecido en sus libros anteriores. Así como Honorio Bustos Domeqc resolvía los enigmas policiales que le llevaban hasta su celda de la penitenciaría de Buenos Aires, Esquinca concibe al Griego, un personaje que resuelve enigmas desde su habitación del hospital siquiátrico en donde está recluido. El personaje Casasola es periodista de nota roja, un tipo

[7] Bernardo Esquinca, *La octava plaga*, México, Ediciones B, 2011, p. 96.
[8] *Ibídem*, p. 66.
[9] Bernardo Esquinca, Demonia, México, Editorial Aldus, p.16.
[10] *Ibídem*, p. 19.

de información que a Esquinca siempre le ha interesado, quizá porque pone al ser humano desnudo frente a las trampas de la vida.[11]

Esta novela es una bitácora puntual del centro histórico, con sus bares, restaurantes y cervecerías, pero sobre todo de algunos edificios y de las ruinas que vemos en la superficie. A esto debemos agregar los meandros que se encuentran debajo de la catedral metropolitana y que no son accesibles a todos nosotros.

El autor fue a visitar esos espacios para montar sus ficciones sobre ellos pero, sobre todo, se documentó en libros de historia y arqueología para hacer una novela verosímil. Esto es lo que los novelistas de antaño llamaban la arqueología de sus ficciones. Vale la pena destacar que la más reciente novela de Esquinca, así como las más recientes novelas históricas de Ignacio Solares –véase *El sueño de Bernardo Reyes* (2013)–, son novelas con bibliografía, sin que esto le dé un tufillo académico a sus creaciones.

Toda la sangre relata cómo Casasola va tras un asesino ritual y, en las últimas páginas de la novela, es auxiliado por un policía. Estamos ante una novela detectivesca sin policías y, como sucedió en la novela negra norteamericana, el esclarecimiento de los ilícitos queda en manos de un periodista. Aunque el desenlace de la novela podría ser fantástico, cabe la posibilidad de que haya habido una sugestión y el mundo siga girando bajo el orden de todos los días.

Toda la sangre, por su argumento, por su escritura, pero sobre todo por su sabia dosificación del enigma, es una novela que puede colocarse sin desdoro junto a *El miedo a los animales*, de Enrique Serna.

Si en la obra narrativa que hasta hoy tiene publicada Bernardo Esquinca la nota roja es una fascinación y un recurso literario, en su novela *Carne de ataúd* (2016), esa presencia es contundente. Otro de sus grandes intereses, la ciudad de México, lo encontramos aquí.

La novela gira alrededor de un criminal oriundo de Guadalajara que radicó y delinquió en la ciudad de México durante los últimos años del porfiriato. Francisco Guerrero, apodado el *Chalequero* por su afición al chaleco aunque también por tomar mujeres por la fuerza (a chaleco) para después matarlas, fue un asesino serial que existió realmente. Esto mismo sucede con otros personajes de la novela como el atormentado pintor Julio Ruelas –quien muriera en la covacha de una prostituta francesa–, Carlos Roumagnac, el pionero de la criminalística mexicana, Rafael Reyes Spíndola, director y fundador del periódico *El Imparcial* y Félix

[11] Agustín Víctor Casasola fue un reportero y fotógrafo de finales del siglo XIX pero sobre todo de las tres primeras décadas del XX. Es conocido porque a él se deben las ilustraciones que documentan la paz porfiriana y los hechos armados de la revolución. También hizo retratos y documentó la vida cotidiana con rollos sobre fiestas, vendedores de judas y aguas frescas, corridas de toros, actrices, niños papeleros, tranviarios, chinas poblanas, manifestaciones, la vida en los billares, la rutina de las calles y plazas e hizo bucolismo con Xochimilco, Santa Anita y Tacubaya. También retrató *cadáveres como los de Aquiles Serdán, Francisco Villa y Emiliano Zapata*. Sus fotografías de choques automovilísticos lo aproximan a Metinides. Véase Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola, el fotógrafo y su agencia*, México, INAH/CONACULTA, 2014.

Díaz, sobrino del dictador y jefe de policía de la ciudad.

La novela transcurre en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, tiene personajes reales (Madero, Porfirio Díaz y Sostenes Rocha) y aspira a una reconstrucción de la ciudad de antaño, con los antiguos nombres de las calles, lugares de rompe y rasga, barrios e incluso elementos de la naturaleza como el río Consulado. Esquinca entrega una novela histórica, de misterio y criminal que se enmarca en la ciudad que vivieron los escritores modernistas, con quienes Casasola convivía, y el mismo José Guadalupe Posada, quien alimentó sus hojas volantes –que imprimía Antonio Vanegas Arroyo– con relatos de crímenes, milagros, corridos y calaveras. Ni qué decir de los años finales del porfiriato, que ven llegar la revolución. Los hechos narrados transcurren *al filo del agua*, como llamó Agustín Yáñez a los días que precedieron la revolución.

El interés de Esquinca por develar la atracción y el significado que la nota roja tiene en los seres humanos esta vez dio un paso más. Como parte de la ambientación de época recordó la vigencia que tenía la teoría criminal de Lombroso (postulaba que los criminales son seres involucionados incapaces de controlar sus pulsiones agresivas, mismas que denunciaban los pómulos altos y las orejas grandes) pero también sugiere Esquinca que el trastorno criminal del Chalequero surgió en sus años de infancia, cuando vivió en medio de la promiscuidad y la miseria, pero también bajo la "educación" que le dio su padre, un matarife que lo hacía beber sangre fresca en el rastro. El chaleco, los huaraches y el oficio de su padre se le revelaron como símbolos de hombría y virilidad, a los que, más tarde, el asesino haría un agregado sexual.

La creación de una atmósfera criminal y de misterio es una de las mayores virtudes de la novela. Esto se logra con episodios como el de la mujer que recolectaba restos de sebo para hacer veladoras en su *taller*, los fumaderos de opio del barrio chino, el carruaje que circulaba por una ciudad de calles inundadas y lodosas que no conocían el asfalto, la casa de la médium francesa y sus fantasmas convocados y la atmósfera de las pulquerías, hechos que dan muestra de la calidad de la invención de Esquinca y de la habilidad narrativa conseguida (por ejemplo la narración de cómo el Chalequero asesina a la amante de Casasola).

A estos logros debe sumarse la forma de la novela, que es un relato omnisciente enriquecido con las memorias de Casasola que, finalmente, serán el testimonio de la vida y milagros del Chalequero. También encontramos recortes periodísticos, la reescritura de "La mulata de Córdoba", una de las leyendas mexicanas más famosas que tiene lugar en la prisión de San Juan de Ulúa, Veracruz, lugar de reclusión del Chalequero… Un recurso que apuntala el dicho de que la forma es fondo lo encontramos en la confusión que hace el Chalequero entre su vida y los episodios y personajes de su admirado libro *Los misterios de París*, de Eugenio Sue. La novela nos da sus pláticas con el Acuchillador de Sue y los deseos sexuales que el Chalequero tiene por la tabernera de la novela francesa. En este juego de intertextualidad el Acuchillador le dice al Chalequero que algún día alguien escribirá un libro sobre él, y

resulta que *Carne de ataúd* es el libro sobre el Chalequero que tenemos entre las manos y que escribió Bernardo Esquinca.

Novela de aventuras con deslices al terreno fantástico, por su interés en lo paranormal y la atención a los episodios poco frecuentados como el espiritismo de Francisco I. Madero, es familiar de la visión literaria y del mundo que tiene Ignacio Solares.

Por encima del mundo nebuloso de esta novela también nos llega la observación de que la plana roja de los diarios era atizada por el dictador Dìaz para distraer a la población y tratar de impedir el derrumbe de la sociedad que, junto con sus amigos y la plutocracia, había construido. Quienes no se conformaban con el circo de los asesinos seriales, quienes criticaban a pesar de todo, tenían un destino inmediato. Eran carne de ataúd.

Inframundo (2017) es una imaginativa novela que nace de un personaje histórico, el nigromante Blas Botello, soldado del ejército de Hernán Cortés. La tarde en que el conquistador emprende la retirada que pasará a la historia como la noche triste, Botello pierde el libro en que basaba sus premoniciones. Las peripecias para encontrar este libro, primero como objeto preciado para el tribunal de la inquisición, después como culpable de desgracias y finalmente como anhelo de bibliófilos es lo que permite la construcción de la novelas.

Tenemos una reconstrucción histórica de la lucha en Tenochtitlan, la vida colonial bajo la inquisición, la vida en México a principios del siglo XIX[12] y, finalmente, nos encontramos en nuestros días, en una librería de viejo de la calle de Donceles (Inframundo se llama), en donde hay un portal que funciona como el túnel del tiempo; de aquì salimos a las calles del centro, en donde deambula un moreno de gabardina beige que vende libros y en la novela es un personaje, el Mulato, que Esquinca presenta como un ser emblemático, así como lo fueron Pita Amor o el hombre que hacía marchar al oso con el que Silvestre Revueltas bailó su última pieza.

En esta novela hay un recurso literario que resulta, al menos, curioso: Esquinca pone en escena a Andrea Mijangos, una expolicìa federal creada por Bernardo Fernández quien, asimismo, puso en una novela suya al Casasola de Esquinca.

Entre las peripecias que vive el libro mágico hay una entrañable, para mí, que sucede en República de Argentina y Guatemala, justo en donde hoy se encuentra la Coyolxauhqui. Allí estaba la librería Robredo –en donde compré, saliendo de la preparatoria de San Ildefonso, en 1970, mi ejemplar del *Manifiesto del Partido Comunista*, y la primera versión de *El llano en llamas*. Allí, en 1978, Rafael Porrúa Nieto, poseedor entonces del libro, soñó un terremoto que

[12] Este periodo le ha interesado a Esquinca por la presencia de los escritores modernistas, de trascendente obra y seductoras biografías. Hay un episodio singular en esta novela: en 1820, Mariano Galván Rivera, poseedor a la sazón del mamotreto, le dice a Bernardo Couto que aconseje a su hijo que cuide a su nieto, quien todavía no nace pero morirá en 1921 con el nombre de Bernardo Couto Castillo, autor de *Asfodelus*. Curiosa coincidencia: los Couto suelen confundirse del mismo modo en que se traslapan las diferentes generaciones de Casasola.

destruiría, en 1985, su librería en la calle de Havre, sitio en donde se estableció cuando quitaron la antigua librería para exhumar a la diosa hecha pedazos.

En esta novela con médium, túnel del tiempo y muertos vivientes aparece el Griego, todavía internado en el psiquiátrico. Allí lo busca Casasola nieto porque Casasola abuelo, presidente del Consejo de Periodistas de Nota Roja Muertos, le indica que debe hacer un ritual en un edificio de Mixcoac, justo en las Torres a donde llegó a vivir Idalia Villarreal, viuda de Rafael Bernal, con todo y la biblioteca del escritor. Paradojas de la literatura y la imaginación: en ese lugar estaba La Castañeda, y Casasola nieto vivía en la calle de Dolores.

Imaginación, realidad histórica y realidad actual, nota roja, personajes de carne y hueso y otros sacados del ámbito fantástico, siguen apuntalando el mundo narrativo de Bernardo Esquinca, uno de los mejores prosistas mexicanos de hoy.

Bibliografía

Amparán, Francisco José, *Otras caras del paraíso*, México, Editorial Almadìa, 2012.

Bernal, Rafael, *Su nombre era muerte*, México, Editorial Jus, 1947.

Escorza Rodríguez, Daniel, *Agustín Víctor Casasola, el fotógrafo y su agencia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014.

Esquinca, Bernardo, *Carretera perdida. Un paseo por las fronteras de la civilización, México, Nitro Press,* 2002.

_____, *Belleza roja, México,* Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____, *Los escritores invisibles,* México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

_____, *Los niños de paja*, México*,* Editorial Almadía, 2008.

_____, *La octava plaga,* México, Ediciones B, 2011.

_____, *Demonia*, México, Editorial Almadía, 2012.

_____, *Carne de ataúd*, México, Editorial Almadía, 2016.

_____, *Inframundo*, México, Editorial Almadía, 2017.

Molina, Mauricio, *Mantis religiosa*, México, Editorial Aldus, 1996.

Servín, J.M., *D.F. confidencial. Crónicas de delincuentes, vagos y demás gente sin futuro*, Editorial Almadía, 2012.

Solares, Ignacio, *El sueño de Bernardo Reyes,* México, Alfaguara, 2013.

Videografía

Noyola Bernardo y Santiago Stelley, *Metinides,* México, 2007.

Ziff, Tisha, *El hombre que vio demasiado. Enrique Metinides. Un accidente, la imagen, la obsesión*, México, 2015.

Hemerografia

Torres, Vicente Francisco, "Bernardo Esquinca, el escritor invisible", *Revista de la Universidad de México*, número 111, mayo de 2013.

_____, "Nota roja", en *Transgresiones*, número 2, diciembre 2017-enero 2018.

Dos novelas zapotecas, desafío a La Ciudad Letrada

EZEQUIEL MALDONADO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

En este ensayo analizo dos novelas zapotecas: Gaa ka chhaka ki, *Relación de hazañas del hijo del Relámpago* de Javier Castellanos y Xtille Zikw Belé, Ihén bene nhálhje ke Yu´ Bza´o, *Pancho Culebro y los naguales de Tierra Azul* de Mario Molina Cruz. Las dos obtuvieron el máximo premio otorgado a la literatura en lenguas originarias, el Nezahualcóyotl, en 2002 y 2006, respectivamente. Destaco aportes y originalidad de estos literatos con las herramientas de la transculturización narrativa, según Rama, hacia un género propiamente de corte occidental.

Abstract

In this essay I analyse two zapoteca novels: Gaa ka chhaka ki, Relación de hazañas del hijo del Relámpago by Javier Castellanos y Xtille Zikw Belé, Ihén bene nhálhje ke Yu´ Bza´o, *Pancho Culebro y los naguales de Tierra Azul* by Mario Molina Cruz. Both of them award-winning with the highest recognition to literature in native languages,"The Nezahualcoyotl award" in years 2002 and 2006 respectively. It´s remarkable the contributions and originality of these writers and their sense of transculturization in the narrative, in which according to Rama, these works tend to a proper western genre.

Palabras clave: novela, indígena, indigenista, zapoteca, mito, cosmovisión, lenguas originarias.

Key words: novel, indigenous, indigenist, zapoteca, myth, Cosmovision, native language.

Para citar este artículo: Maldonado, Ezequiel, "Dos novelas zapotecas, desafío a La Ciudad Letrada", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 165-184.

Lo que debe ser *novela*

Diversos autores reconocen que la novela es una elaboración, un producto refinado de la sociedad capitalista y que esta misma controla o intenta controlar las ideas que circulan en su interior. El inglés Ralph Fox, uno de estos críticos, señala

> la novela no es solamente la creación más típica de la literatura burguesa, sino también su creación más grande. Es una forma nueva del arte. No existía, excepto en una forma muy rudimentaria, antes de esa civilización moderna que comenzó con el Renacimiento, y como todas las nuevas formas del arte ha cumplido su propósito de ampliar y profundizar la conciencia humana[1].

Ya antes, Marx y Engels habían revelado cómo el capitalismo, al destruir las condiciones en las cuales puede florecer el gran arte, a su vez crea las condiciones en las que el arte puede alcanzar mayores alturas, a las que ha arribado actualmente. Marx fue un asiduo lector de Balzac.

Con *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, a mediados del siglo XVI, y con *Don Quijote* de Cervantes, a inicios del S. XVII, se fincan las bases de lo que será la novela moderna en los siglos XIX y XX. En América Latina se habla de José Joaquín Fernández de Lizardi como el primer novelista latinoamericano con *Periquillo Sarniento*, 1816. Cirilo Villaverde empezó a escribir en la década de 1830 *Cecilia Valdés*. Pero es hasta la década de los años veinte del siglo pasado cuando se publican tres novelas claves: *Don Segundo Sombra*, *La vorágine* y *Doña Bárbara*, que fueron calificadas como regionalistas ante el intento de reforzar la identidad latinoamericana en oposición a la cultura europea. En esta época, se desarrolla la llamada novela de la tierra, que muestra conflictos entre el propietario y el campesino o entre éste y la naturaleza. El periodo abarca de 1950 a 1970 y se caracteriza por un deliberado abandono del relato tipo *nativista*, y la afirmación y búsqueda de nuevas técnicas narrativas. Más adelante,

[1] Ralph Fox, *La novela y el pueblo*, México, Nuestro Tiempo, p, 50.

en los años 80 del siglo XX, Alejo Carpentier propone una definición de novela desde la perspectiva latinoamericana:

> Puede producirse una gran novela en una época, en un país. Esto no significa que en esa época, en ese país exista realmente *la novela*. Para hablarse de la novela es menester que haya una novelística […] para que un país tenga novela, hay que asistir a la labor de varios novelistas, en distinto escalafón de edades, empeñados en una labor paralela, semejante o antagónica, con un esfuerzo continuado y una constante experimentación de la técnica […] la novela empieza a ser una gran novela (Proust, Kafka, Joyce…) cuando deja de parecerse a una novela; es decir: cuando, nacida de una novelística, rebasa esa novelística, engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plasmarse –no siempre sucede– en logros perdurables. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector "¡Esto no es una novela!"[2]

Carpentier plantea, por lo menos, tres cuestiones: un rayo no cae con cielo despejado, la obra literaria requiere de tiempo, de una generación de novelistas que genere esa narrativa y que se desprenda de modelos europeos o *latinoamericanos* y su inevitable imitación; para el logro de esa novela, o conjunto de novelas, se requiere continuidad en uno o variados colectivos y, *una constante experimentación de la técnica* que implica, entre otras cuestiones, un oído atento a el habla cotidiana, el sentido de la oralidad, que tan buenos dividendos ha prodigado en lares latinoamericanos y, lo mejor, la alternativa de trasladar ritmos, entonaciones, léxico mesoamericano, *estructuras mentales y lengua*, en fin, *la traducción* de una cultura a otra a través de la narrativa; Carpentier propone *medios de indagación y exploración* que conduzcan a nuevos derroteros, rutas inexploradas o pésimamente exploradas, narrativas o literaturas alternativas que despierten al lector apacible y mecanizado por lecturas intrascendentes.

Este Alejo Carpentier, con toda su genialidad, no pudo evadir la creencia, casi consigna, de la *superioridad* de la ciudad frente al campo o, más bien, de olvidarnos de regionalismos frente al gran espectáculo del cosmopolitismo citadino. En sus palabras,

> la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos […]. Hay que fijar la fisonomía de las ciudades como fijó Joyce la de Dublín[3].

En otras palabras, la novela contemporánea tendrá como tarea el registro de sus ciudades, la descripción de su estilo. Carlos Fuentes participa por igual de estas convenciones campo/ciudad y va más allá cuando caracteriza el pasado con lo regional, el presente con la metrópoli e identifica varias categorías vinculadas con lo que llama la

[2] Alejo Carpentier, "Problemática actual de la novela latinoamericana", en *Tientos y diferencias,* Barcelona, Plaza y Janés, 1987, pp. 7-12.

[3] *Ibid*., p. 13.

nueva novela: "mitificación, alianza de imaginación y crítica, ambigüedad, humor y parodia, personalización. Que, al cabo, este haz de categorías culmine en un nuevo sentido de historicidad y de lenguaje"[4]. Para Fuentes, el lenguaje, *un nuevo lenguaje* latinoamericano, es clave para entender el *tránsito verbal del pasado al futuro*, ¿del regionalismo al cosmopolitismo?

El camino latinoamericano hacia la novela no ha sido nada terso. Críticos atenidos al canon han descalificado la que podría ser unas de las grandes narrativas de Nuestra América, como *Todas las sangres* de José María Arguedas, de la que se dijo, entre otras lindezas:

> es una obra mala, una obra negativa que hace daño al país porque representa una versión falsa de lo que es la realidad peruana y, a partir de esta imagen falsa, pueden sacarse falsas conclusiones políticas con un impacto negativo[5].

Sobre la misma obra, Vargas Llosa la señala como una novela frustrada, de corte indigenista, con un esquema ideológico basado en un marxismo elemental: la historia de la lucha de clases: "es la novela más larga y la más ambiciosa […] tal vez, la peor de sus novelas"[6]. En cuanto a la última novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el Nobel dice que "es un libro sin acabar, confuso y deshilvanado"[7]. La crítica de la época, en los años setenta del siglo XX, con algunas excepciones, arremetió contra *Los zorros* y señaló que no era una novela, sino una obra trunca y sin sentido.

Por otro lado, en Nuestra América se manifestó el notable caso de un escritor que se negó a escribir una novela tradicional o sometida al canon occidental. El argentino Rodolfo Walsh, en su proyecto de un género narrativo diferente a la novela, *inventó* un género, el documental o testimonial, que fue posteriormente celebrado como el *nuevo periodismo norteamericano,* principalmente por escritores como Truman Capote con *A sangre fría* y Tom Wolfe: frente a la falsa objetividad del periodismo tradicional exaltan la subjetividad, el narrador se convierte en personaje, junto con dosis de frivolidad e ironía en crónicas a caballo entre el periodismo y la literatura. Walsh, diez años antes, publicó en diarios y luego en libro su extraordinaria *Operación masacre*, un asesinato de obreros de la Gran Buenos Aires, por una Junta militar, a finales de los años cincuenta. Se propuso crear un texto-detonante de denuncia, que actuase frente a la impunidad del poder. Decía Walsh en 1970, cuando ya había publicado *Operación masacre* y en torno al añejo debate entre el compromiso del escritor y la eficacia de la literatura:

> Un periodista me preguntó por qué no había hecho una novela con eso, que era un tema for-

[4] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

[5] Citado por Nelson Manrique, lo dicho por Henri Favre en "Una mirada histórica", en *José María Arguedas, veinte años después: huellas y horizonte, 1969-1989*, Lima, UMSM, 1991, p. 58.

[6] Mario Vargas Llosa, "La ideología y la arcadia", en *La utopía incaica*, México, FCE, 1996, p. 254.

[7] *Ibid*., p. 296.

> midable para una novela; lo que evidentemente escondía la noción de que una novela con ese tema es mejor o es una categoría superior a la denuncia con ese tema. Yo creo que la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, es decir, se sacraliza como arte. Por otro lado, el documento, el testimonio, admite cualquier grado de perfección, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas.[8]

En los anales de las obras literarias latinoamericanas que hemos mencionado, es importante destacar la última obra del guatemalteco Mario Payeras, que finalizó antes de su fallecimiento en 1995. Una novela escrita en castellano e idiomas originarios de la zona maya como el Q´anjob´al, Chuj y Mam, entre otros. Yolanda Colom, su compañera y heredera intelectual, le sugirió la inclusión de un glosario:

> No estuvo de acuerdo. Era del parecer que una lectura atenta llevaría a la comprensión de la mayoría de ellos. Y en caso de no ser así, esperaba que el lector indagara por su cuenta para descubrir, como él lo había hecho, el esplendor de estos idiomas.[9]

Sin embargo, Yolanda Colom, al leer el manuscrito, no encontró identificación idiomática ni traducción en vocablos y frases indígenas, y asumió una compleja tarea: "soy responsable de la elaboración e inclusión de un glosario y un mapa de Huehuetenango, así como la incorporación de un cuadro de idiomas"[10]. Con Tz´utz´, Al Este de la Flora Apacible, estamos en un caso límite de nuestras letras: a medida que da vida a su novela, el organismo del escritor sufre un deterioro irreversible que lo lleva a la muerte.

Mario Payeras seguramente leyó y conoció a escritores indigenistas y, por lo mismo, transitó de manera profunda, radical y original, por un sendero riesgoso en nuestras letras pero ya recorrido por los llamados escritores transculturales, como Joâo Guimarâes Rosa, Augusto Roa Bastos o José María Arguedas. Este último emprende una auténtica hazaña con el lenguaje en su proyecto literario y prescinde del uso de glosarios

> estimando que las palabras regionales trasmiten su significación dentro del contexto lingüístico aun para quienes no las conocen, y además se acorta la distancia entre la lengua del narrador-escritor y la de los personajes, por estimar que el uso de esa dualidad lingüística rompe el criterio de unidad artística de la obra[11].

La propuesta de Payeras sigue en pie en estos últimos tiempos, con un indigenismo moribundo a raíz del Ya Basta zapatista. Nuevas generaciones de indios y mestizos de seguro leerán el texto póstumo de Mario Payeras a través de una atenta y desprejuiciada lectura.

A grandes pinceladas he mostrado las tendencias de la narrativa actual, donde

[8] Cit. por Ricardo Piglia, "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad", en *Texto de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires-Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 13.

[9] Presentación (de Yolanda Colom a) Mario Payeras, *Tz´utz´. Al Este de la Flora Apacible*, Guatemala, Cholsamaj, 2010, p. 9.

[10] *Ibid*., p. 10.

[11] Ángel Rama, *op. cit.*, p. 41.

sigue una débil o intensa polémica sobre lo que debe ser una novela según los lineamientos del canon o de Occidente y los escritores que transitan por senderos opuestos. En este debate, coexiste una narrativa calificada de neo-regionalista y que críticos como Ángel Rama, Carlos Pacheco y –menor medida– Adolfo Colombres y Martin Lienhard, han ubicado como obras transculturales por su vínculo con dos o más universos lingüísticos, por su apuesta a develar una oralidad de corte popular y sus variados puntos de vista y, finalmente, ante una nueva visión del mito o de un pensar mítico que devela una cosmovisión propia, latinoamericana. José María Arguedas y Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos y Joâo Guimarâes Rosa representan este peculiar punto de vista en que convergen por lo menos dos idiomas, excepto Rulfo, y que Carlos Pacheco ha nombrado ficcionalización de la oralidad cultural en estos narradores latinoamericanos.

Dos novelas indias

I. Gaa ka chhaka ki, *Relación de hazañas del hijo del relámpago* (2002), de Javier Castellanos

Como se sugiere en la introducción, recorro el camino seguido por Arguedas y Rulfo, Roa Bastos y Guimarâes Rosa, pues estos escritores trastocaron viejos moldes narrativos y experimentaron con formas vinculadas a la oralidad tradicional de sus pueblos. Escritores de la transculturalidad literaria, auténticos constructores de puentes culturales: se adentran en universos poco conocidos en Occidente, que incluso generan hostilidad, puente que enlaza sociedades indígenas con mestizas Es una propuesta radical de estos autores considerados *neoindigenistas o que no se separan a plenitud de su pasado regionalismo*, a decir de un sistema literario hegemónico. Ellos, a nuestro parecer, marcaron pautas hacia los escritores indios contemporáneos en su búsqueda de una renovación literaria latinoamericana que devela culturas enfrentadas y en convivencia[12].

En este proceso de transculturación, Ángel Rama analiza la influencia que las regiones internas reciben de la metrópoli y, con ello, se cumplen dos procesos transculturadores sucesivos:

> el que realiza, aprovechando de sus mejores recursos, la capital […] y el segundo que es el que realiza la cultura regional interna respondiendo al impacto de la transculturación que le traslada la capital[13].

Aun con cierto esquematismo, dice Rama, estos procesos se resuelven en uno ante la migración creciente hacia las metrópolis de jóvenes escritores de provincia. Con ello se impulsan soluciones estéticas de estos creadores que fusionan propuestas modernizadoras con tradiciones locales. En estos encuentros/ desencuentros, selecciones/rechazos de corte literario, provincia/capital es probable desechar o aceptar elementos so-

[12] *Vid.* Ezequiel Maldonado, "La narrativa transcultural, una literatura que crea su propia crítica", en *Tema y Variaciones de Literatura,* núm. 35, segundo semestre de 2010, pp. 62-66.

[13] Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina,* México, Siglo XXI, 2013, pp. 36-37.

brevivientes de la cultura originaria y los externos. En otras palabras, acota Rama:

> La capacidad selectiva no sólo se aplica a la cultura extranjera, sino principalmente a la propia, que es donde se producen destrucciones y pérdidas ingentes. En el examen a que ya aludimos y que puede deparar el redescubrimiento de valores muy primitivos, casi olvidados dentro del sistema cultural propio, se pone en práctica la tarea selectiva sobre la tradición. Es de hecho una búsqueda de valores resistentes, capaces de enfrentar los deterioros de la transculturación, por lo cual se puede ver también como una tarea inventiva […]. Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, creencias, costumbres, sólo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura[14]

En este apartado y de acuerdo con Rama, nos referiremos al análisis de las novelas de Javier Castellanos y de Mario Molina Cruz en tres áreas inherentes al quehacer literario latinoamericano: la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión. En el caso de la lengua, es fundamental analizar los diversos discursos populares o *cultos* y cómo los jerarquiza el narrador, si utiliza dialectismos o el habla regional se maneja libre, con soltura y en condiciones similares al habla *culta*, a la terminología latinoamericana o mexicana. En estas obras es importante verificar la pertinencia o no sobre el uso de glosarios al final del texto, de las notas aclaratorias a pie de página sobre el significado de términos en lenguas originarias; glosarios notas infrapaginales, bastardillas fueron el pan de cada día de escritores regionalistas o literatos indigenistas.

Respecto a la siguiente área, estructuración literaria, Rama señala:

> en este nivel, surtió de respuestas el repliegue dentro del venero cultural tradicionalista, merced al cual se retrocedió aún más a la búsqueda de mecanismos literarios propios, adaptables a las nuevas circunstancias y suficientemente resistentes a la erosión modernizadora[15].

La inventiva y originalidad de escritores latinoamericanos trastocó sutilmente las propuestas modernizadoras: al fragmentarismo de la narración, el monólogo interior o el fluir de conciencia de Joyce o Woolf, un autor como Guimarâes Rosa opone el monólogo discursivo, *Gran Sertón: veredas*, que es posible rastrear en las fuentes orales de la narración popular; al relato compartimentado, el uso sucesivo de múltiples escenas a través de *collages*, de John Dos Pasos, se le opone con gran riqueza expresiva el discurrir dispersivo de las *comadres pueblerinas* de *El llano en llamas*, voces susurrantes que se entremezclan: Rulfo en *Pédro Páramo*. Plantea Rama que la imitación de escritores occidentales no

[14] *Ibid*., p. 39.

[15] *Ibid*., p. 44.

> ha rendido el dividendo artístico que produjo el retorno a estructuras literarias pertenecientes a tradiciones analfabetas. Sobre todo porque fueron elegidas las que no estaban codificadas en los cartabones folklóricos, sino que pertenecían a una fluencia más antigua, más real, más escondida también[16].

Respecto a la acción de concebir e interpretar el universo, la cosmovisión, tercer nivel de las operaciones transculturadoras, define un salto cualitativo frente al regionalismo tradicional: los narradores de la transculturación, mediante el uso de la ideología y los valores, marcaron una distancia inalcanzable frente a su herencia literaria. Por ejemplo, en torno a la ideología, o sea, la concepción de la realidad social, la escala de valores que sustenta, el despliegue de sus intereses y el sector indígena-campesino, se transforma en un espacio de férrea resistencia frente al asalto de la llamada modernización homogeneizadora. La ideología, los valores, los usos y costumbres, las tradiciones de estos pueblos son un valladar frente a la modernización occidental y a la amenaza que ésta representa. Los narradores transculturales percibieron en las regiones interiores una capacidad genuina en defensa de su identidad cultural; ello les permitió apropiarse de una visión de mundo que derivó en una creación original.[17]

En la crisis del paradigma de corte occidental, se produce un repliegue regionalista hacia fuentes nutricias y se examinan formas culturales arcaicas que permanecían en el olvido. Es una búsqueda del sentido de plenitud y autenticidad que conservan las culturas ancestrales con base en una férrea resistencia fincada en una herencia cultural y en contribuciones perdurables como la invención mítica. Estos narradores indagan en zonas profundas y, por ello, descubren una riqueza mítica diferente y opuesta a la convención del vanguardismo. En otras palabras: intuyen un pensar mítico en contraste con el manejo intelectual de los mitos literarios.[18]

En *Relación de hazañas del hijo del Relámpago* de Javier Castellanos[19] –antes escribió *Cantares de los vientos primerizos*, 1994–, nos presenta a Guzio, personaje principal sumamente complejo y contradictorio, quien habita en la sierra oaxaqueña con escenarios revolucionarios y postrevolucionarios, 1910-1940. Guzio es un alcohólico, cambia su vida cuando es nombrado topil: ya no se emborracha, aprende castilla con un pintor y ello le sirve para traducir del zapoteco al castellano. Arriba a Lachigoni, su pueblo, una comisión en busca de reclutas para formar el Batallón Sierra Juárez y pelear en la Revolución; sólo Guzio va a la guerra, una causa un tanto difusa, y se integra a un contingente diverso.

Un líder indio, Bedoleón, y su gente toman Layelle, queman papeles oficiales plagados de trampas para favorecer a los poderosos, "de aquí en adelante se iba a poner

[16] *Ibid*., p. 46.
[17] *Vid*. Ezequiel Maldonado, *op. cit.*, p.76.
[18] *Ibid*., p. 77.
[19] Javier Castellanos Gaa ka chhaka ki, *Relación de hazañas del hijo del relámpago*, México, Conaculta, 2003, p. 233. Nota: las siguientes citas textuales llevarán el número de página entre paréntesis.

en pie la palabra (de los indios) de los que no hemos ido a la escuela. Guzio se enamora de Cilia-Pachuca y le cuenta de sus antepasados, los benegorasa, quienes rechazaron la luz que llevó el cristianismo. La guerra es una verdadera calamidad para los pueblos indios. Guzio regresa a su pueblo, después de cuatro años: ya no recuerda el idioma natal, lo entiende pero no logra articular respuestas. Construye una casa y envía a sus hijos a estudiar a la ciudad. En su funeral se dice: "lástima que no pudo vencer al licor… Gracias al finado la loma es del pueblo… Fue grande nuestro paisano, fue un benesinha grande y los benesinhas llevan lo bueno y lo malo" (p. 378)

Novela plagada de circunstancias que conducen al personaje principal, Guzio –en zapoteco se traduce como relámpago–, a asumir un protagónico papel al cual ya estaba *predestinado* pues es el *hijo del relámpago*; inicia su gesta cuando aprende una segunda lengua, el español, herramienta que le permite participar de manera privilegiada en sucesos históricos de su pueblo, de Oaxaca y de México en general. El narrador principal así lo dice:

> Nos causó mucha novedad cuando supimos que ya sabía hablar la castilla, nada más de estar trabajando con ese señor [un carpintero]. Al poco tiempo, cuando algún paisano tenía necesidad de algún traductor del zapoteco a la castilla […] lo iban a llamar (p. 233).

En la mayor parte del texto se identifica a *la castilla* como un habla excepcional y, casi siempre, frente al zapoteco, se le jerarquiza con una valoración superior. Y a los bilingües se les identifica con un aura de prestigio. Dice el narrador:

> casi ninguno de nosotros habla la lengua de Castilla, aquí sigue mandando el sacerdote católico o el que escribe y sabe hablar la lengua de Castilla […] [en su comunidad] les parecía una hazaña que provocó un largo momento de silencio en el que Guzio se asombra de las ventajas de hablar la castilla […]. *La castilla*, pensaba Guzio, *cómo vale esa palabra* (pp. 239-245).

La infravaloración del zapoteco proviene de fuera y de adentro. Es una lengua sometida a un bombardeo implacable. Recordemos a un México que se debate entre lo antiguo y lo moderno, pues en el siglo XIX se desprende del yugo de la corona española pero una élite, *aristócratas* y burgueses, intenta moldear una nueva nación. En la última década del siglo XIX y la primera del XX, un intenso debate de las clases políticas sobre una política del lenguaje entre indianistas en favor de que se conserven las lenguas originarias y amplios sectores del porfirismo que abogan por el *idioma nacional*, claro, el español, como ejemplo Don Justo Sierra:

> La poliglosia de nuestro país es un obstáculo a la propagación de la cultura y a la formación plena de la conciencia de la patria, y sólo la escuela obligatoria generalizada en la nación entera puede salvar tamaño escollo […]. Llamamos al castellano lengua nacional [… ésta] llegará a atrofiar y destruir los idiomas locales y así la unificación del habla nacional, vehículo inapreciable de la unificación social, será un hecho […] aquellos lenguajes (los indígenas)

> serían considerados como simples documentos arqueológicos.[20]

Sin pretender esquematizar, las ideas de esa clase dominante se diseminan, arraigan y crecen desde la realidad. Las ideas influyen sobre la sociedad y la sociedad, en menor medida, influye sobre las ideas. Estas ideas, auténtica ideología, están estrechamente vinculadas a la vida y a las relaciones de poder en una sociedad dividida en clases sociales, como la nuestra. Estas ideas están influidas por el modo de organización social, por nuestra manera de procurarnos alimentos y abrigo[21]. En otras palabras, las ideas dominantes del positivismo, cuyo ejemplo es Justo Sierra, serán las ideas dominantes de esa época o, como lo dicen Marx y Engels, "la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante"[22]. Con el pretexto de la unificación del territorio nacional o la homogeneización cultural de México, la escritura y la llamada modernidad actuaron sobre la conciencia lingüística indígena,[23] como se aprecia en los juicios emitidos por los propios zapotecas en la novela de Javier Castellanos.

No era gratuito que el debate en planos populares como la sierra de Oaxaca fuese en torno del prestigio del castilla y, por ende, en detrimento del idioma originario, como lo señala un indígena al enterarse de 12 hermanos que aprendieron castilla: "qué suerte tuvieron ustedes, porque es muy necesario el saber hablar el castellano; nuestros paisanos están en la oscuridad total por no saberlo" (p. 246), o el narrador cuando comenta el desarraigo y el rechazo a lo propio junto con el enaltecimiento de sus enemigos:

> en pueblos que habían ido a estudiar un poco y que ya sabían la castilla, lo primero que hacían era despreciar lo propio, su lengua nativa. Siempre estaban con los políticos de afuera, siempre creían que ellos tenían la razón y sus propios pueblos acababan por creerse lo que ellos decían […]. De repente decían que defendían a la raza, en sus pueblos obligaban a la gente a hablar castilla y multaban y castigaban a los pobres que querían hablar nuestro idioma[24] (pp. 341-353).

[20] Shirley Brice Heath, *La política del lenguaje en México*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1970, p. 124. En esta obra, Jesús Díaz de León, del grupo indianista, aboga por indios que no deben olvidar su lengua y aprender el castellano como segunda lengua: "Los lingüistas deben preparar manuales de artes agrícolas e industriales en idiomas vernáculos, para que los indios puedan volverse hacia esas fuentes y orientar su progreso en tan importantes áreas de trabajo." p. 123

[21] *Vid*. Edward Reiss, *Una guía para entender a Marx*, Madrid , Siglo XXI de España, 2000, p. 93.

[22] Marx, Carlos y Federico Engels, *La ideología alemana*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1974, p.50

[23] *Vid*. Dora Pellicer. "Oralidad y escritura de la literatura indígena: una aproximación histórica" en *Situación actual y perspectivas de las literaturas en lenguas indígenas*, México, Conaculta, 1993.

[24] En la realidad de estos pueblos, su vínculo con el naciente Estado-nación fue una auténtica maldición; los intelectuales de la época, los Vasconcelos, los Caso, los Sáenz "se propusieron acabar con la *barbarie* de que fueron testigos introduciendo y expandiendo, casi literalmente a sangre y espada, la educación y la cultura universal […]. De esta manera, la escuela rural se convirtió en una experiencia ingrata y hasta cruel para el indio, pues lo incapacitaba para ejercer su derecho a la lengua materna, práctica esta última que llegó a ser penada con castigos corporales". Dora Pellicer, *op. cit.*, pp. 44-45.

Además de los castigos corporales, el menosprecio, la burla ajena y muchas veces propia, mellaron el espíritu de las comunidades indias. Así lo dice Gabriela Coronado:

> Las poblaciones indias han estado expuestas, por diversas vías, a múltiples formas de presión ideológica que las inducen a abandonar sus prácticas sociales, económicas, culturales y lingüísticas; una de tales presiones consiste en calificar sus manifestaciones culturales como atrasadas, inferiores, inútiles, entre otros adjetivos, con el fin de que los indígenas adopten prácticas que, por pertenecer a los grupos hegemónicos, se consideran superiores y legítimas.[25]

Aún después de la Revolución (1910-1917), las ideas dominantes plantean la incorporación del indio hacia una vida *civilizada* como miembro de la raza mexicana; aun cuando se admitía la capacidad del indio para contribuir a la vida nacional, se le

> negaba el *derecho* a proseguir su cultura india […] sólo el indio incorporado, despojado de sus hábitos culturales nativos y revestido de los de la raza mestiza podría participar en la vida nacional […] [por igual] se evaluaba negativamente muchas costumbres indias tales como el lenguaje, la ropa, la estructura de la comunidad y las creencias[26].

En otras palabras, se buscaba liquidar las culturas indias, su personalidad, negar tradiciones y valores que habían subsistido después de cuatro siglos; en fin, la destrucción de un universo simbólico y, de paso, prever futuras insurrecciones indias.

El pronóstico no se cumplió a pesar de afanes de insignes patriotas, todo lo contrario. La novela de Castellanos devela el otro rostro de la cultura india: la resistencia. Una resistencia a veces callada, tímida, o agresiva con líderes y pueblos que a través de lengua y tradiciones orales resguardaron la memoria de sus antepasados. Por ejemplo, la resistencia lingüística no se presenta como un rechazo a la lengua y cultura dominantes, sino más bien a través de un bilingüismo:

> se presenta sólo como persistencia, como práctica cotidiana en la reproducción de los espacios socioculturales propios del grupo, espacios donde se garantiza la reproducción lingüística sin hacerse evidente, sin mostrarse, sin provocar, en el silencio, reforzando y trasmitiendo junto con la lengua los espacios del uso de reproducción de los patrones culturales, la cohesión y la continuidad del grupo[27].

Eso es precisamente lo que acontece en la novela, no se provoca, no se agrede se tiene un gran orgullo por lo que representa su lengua:

> porque el sacerdote católico, que era la persona más importante de aquel tiempo, hablaba zapoteco; se confesaba en zapoteco, las oraciones

[25] Gabriela Coronado S., "La literatura indígena: una mirada desde fuera" en *Situación actual y perspectivas de las literaturas en lenguas indígenas, op. cit*., p. 66.

[26] S. Brice Heat, *op. cit.*, p. 139.

[27] Gabriela Coronado, *op. cit*., p. 68.

> eran también en zapoteco, los que venían a comprar o a vender tenían que traer a alguien que supiera hablar los dos idiomas: el zapoteco y la castilla, y con él se entendía la gente; había catecismos escritos en zapoteco, meramente que estábamos en nuestro pueblo, en nuestra tierra (p.225).

En otras palabras, el idioma apareció como *un reducto defensivo y como prueba de independencia* de estas comunidades, como se aprecia en la novela, en grupos en la sierra liderados por Bedoleón, cuya máxima sería destruir el poder emanado de leyes y títulos,

> papeles que escondían las trampas" de propiedades comunales: "de aquí en adelante se iba poner en pie la palabra de los que no hemos ido a la escuela, de los que aprendemos a pensar haciendo nuestros cargos, de los que nuestra escuela es el campo y los animales (p. 292).

En la novela, se reduce sensiblemente el campo de los dialectismos, propio del indigenismo, y se compensa con un habla, si bien *regional*, también un habla asumida por el escritor. En la novela no se prescinde plenamente del uso de un glosario, bastante acotado y con el título de "Notas", al final del texto. Los términos regionales

> trasmiten su significación dentro del contexto lingüístico aun para quien no las conocen, y además se acorta la distancia entre la lengua del narrador-escritor y la de los personajes, por estimar que el uso de esa dualidad lingüística rompe el criterio de unidad artística de la obra[28].

En *Relación de hazañas del hijo del Relámpago*, Javier Castellanos utiliza un narrador informante, relator, cronista, testimoniante que, mediante un reiterado monólogo, develará no sólo hazañas sino vicios, deformaciones y prejuicios del personaje principal, Guzio. Ello muestra un personaje por demás creíble: las virtudes contrastan con sus pecados, la moral/lo inmoral, bondad/maldad, por lo que el término hazaña revela un matiz irónico más que la acción ilustre o heroica de dicha personalidad. Desde el título *Relación de hazañas del hijo del Relámpago*, ofrece un guiño de comicidad pues tales hazañas en la juventud de su personaje son las de un borrachín empedernido que duerme en las calles. Guzio, en zapoteco designa al relámpago, con el atributo quien defiende a su pueblo como hijo de esta poderosa descarga eléctrica. Al respecto, un poblador exclama: "¡Guzio!, ¿por qué le dicen a este prospecto de carroña Guzio?, ¡cómo es posible que le digan Guzio!, si fuera Guzio no estaría aquí tirado, ¿A quién *hijo del alma* se le ocurrió ponerle así?" (p. 204), verdadero anti-héroe que rompe con la imagen de un héroe intachable en su moral, su comportamiento.

En la novela, se expone una auténtica conversación a través de una comunicación verbal entre un expositor que se dirige a un destinatario, con ello mantiene activa la tensión narrativa y un ritmo dramático:

[28] Ángel Rama, *op. cit*., p. 41.

> De esto que estoy platicando, no crean que fue ayer, o hace 10 años. Ésta es una historia vieja, eterna, rancia. Lo que pasó sigue sucediendo y quién sabe cuándo dejará de pasar (p.208).

O ante la dispersión o digresión, el narrador se toma un tiempo para aclarar algunos asuntos:

> Voy a cortar un rato la plática sobre la vida de este muchacho, para explicarme yo y para ver si tú entiendes por qué suceden las cosas, voy a platicar de algunas cosas de las que me acuerdo de ese tiempo (p. 235).

Junto con el monólogo, la narración se alterna con el circunloquio para comentar la vida y las hazañas de Guzio, la partida del pueblo a través de revolucionarios que lo enrolan, las múltiples anécdotas o las diversas pruebas a las que se enfrenta, el significado de la iniciación y, al final, el regreso a su terruño. El narrador-testimoniante relata la vida del héroe:

> Nuestro pobre Ruperto, cuando contaba cosas, lo hacía tan claro, con datos tan exactos, daba nombres, apodos, parajes, que si eran mentiras solamente él lo sabe, pero yo siempre acabé creyéndoselas, y él fue de una cabeza tan absorbente que en la memoria tenía todo, yo al menos le creí, por eso es que me atrevo a contarles estas cosas (p. 271).

Ángel Rama, en referencia a la obra de Guimarães Rosa, alude a la figura de un *mediador entre dos orbes culturales desconectados: el interior regional y el externo universal*. La escena cobra vida con un interlocutor que permanece a la expectativa:

> Este interlocutor que nunca habla pero sin cuya existencia el monólogo no se conformaría, aporta la incitación moderna que conocemos a través de las formas del *reportaje* para investigar una cultura básicamente ágrafa, que sigue trasmitiéndose por la vía oral.[29]

Casi al final del texto, nos enteramos de haber leído –¿escuchado?– el relato en un pasado remoto: el personaje citado acaba de morir, estamos en su sepelio y en los corrillos cobran vida sus hazañas y tan sólo perdura la memoria del narrador-testigo; apela a recuerdos dispersos, deshilvanados, donde presente, pasado y futuro conviven en una intemporalidad agobiante:

> por eso digo que Guzio… perdón, hasta ahora me doy cuenta que durante toda la noche he estado diciendo solamente Guzio o Ruperto, como si aún viviera y debo decir el finado Guzio, porque aquí lo tenemos velándolo […]. Hermanos, yo como viejo que soy, lo único que tengo es mi memoria, que hoy les está hablando del finado Guzio […]. Por eso déjenme recoger el hilo de la vida que dejé tirado por ahí […]. (p. 366)

En la novela, la cosmovisión se presenta a través de los valores y de la ideología de sus personajes, del significado de sus relatos fundacionales; el propio Guzio se asume

[29] *Ibid.,* p. 47.

como heredero de los benegorasa, como le contó su madre:

> […] antes de la llegada del cristianismo a nuestras tierras, la luz no era como es ahora; nuestros antepasados, los benegorasa, que no quisieron esa luz que trajo el cristianismo, son los que hicieron sus casas dentro de la tierra y con ellos se llevaron la luz que ellos tenían […] hablaba del Salvaje, que dicen que todavía anda y andará por mucho tiempo en nuestros montes, decía que son los antiguos hombres que no quisieron enterrarse con su sabiduría y prefirieron internarse en el monte a hacer su vida (p. 325).

En este relato, la madre de Guzio se refiere al tiempo primordial, cuando estos personajes, los benegorasa, mantenían sus principios, sus valores y una concepción del universo propia; ese tiempo primordial, "aquel en que las cosas comenzaron a ser, fueron por vez primera. Ese *illo tempore* es un tiempo sagrado, pero siempre establece nexos con el tiempo histórico y profano"[30]. A través del conocimiento de ese mito es posible abordar el secreto del origen y adquirir de este modo cierto poder, un control sobre las cosas a las que se refiere.

Bedoleón, el líder asesinado por las fuerzas del gobierno, se le vincula con esos antepasados, *él tenía la vieja sabiduría de los benegorasa*, que surgen con otros nombres y en diversas épocas, pero con los mismos ideales y principios del antiguo *balachila*, personje mítico que muchos zapotecas consideran su fundador. El mismo Ruperto-Guzio se le coloca al lado de estos personajes. A través de estos sentimientos y percepciones de su historia y cultura, los pueblos indios intuyen que el mito es un producto del horror al vacío, del sentimiento de intrascendencia y fugacidad que rodea a todo acto humano.

> El mito recorta una determinada zona de la vida y la dota de una alta significación para proyectarla a la esfera de lo durable […]. Si el mito es luz, intensidad, brillo, el resto es penumbra […]. El mito debe iluminar y fortalecer, colmar las carencias y trazar el camino: no habrá así acto trascendental en la vida del hombre que no tenga un mito al cual referirse, un paradigma de conducta.[31]

La heroicidad de Guzio se enmarca en lo que analiza Joseph Campbell como "La aventura del héroe". La borrachera de Guzio causa perplejidad en el pueblo y se comenta: "estos seres extraños tienen una función que cumplir y para eso no es necesario que lo digan o aparenten serlo" (p. 206). Una comisión llega al pueblo y desean convencerlos de apoyar la lucha revolucionaria. Al único que convencen es a Guzio, en su papel de traductor, del zapoteco al castilla. La madre lo bendice: "Tu destino se va cumpliendo, mi hijo […] tú vas a andar haciendo hazañas por el honor de tu pueblo" (p. 252). Se dirige hacia el umbral de la aventura "con grandes ánimos de emprender una nueva vida llena de fama, de riqueza, poder" (p.

[30] Adolfo Colombres, *Teoría transcultural del arte*, México, Conaculta, 2014, p. 47.

[31] *Ibid*., pp. 49-50.

259). Ya en la Revolución, ve que los políticos utilizan a sus pueblos o los enfrentan entre sí para sus propios fines.

Dice Campbell: "Detrás del umbral, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente."[32] Estas fuerzas a las que se enfrenta *extrañamente íntimas* son los propios pueblos de la sierra de Juárez, *porque ahora resulta que nuestros enemigos son nuestros propios hermanos,* azuzados por hacendados y politiqueros que pasan de un bando a otro. Al terminar la Revolución, Guzio no fue a Lachigoni sino al pueblo de Leocadio. Por fin, Guzio regresa a su pueblo "ya no podía hablar nuestro idioma. Sí entendía todo lo que decían, pero no le salían las palabras para contestar" (p. 364), y recibe su recompensa: se casa pero abandona a su mujer por otra más joven –las dos, hermanas– y huye del pueblo. La parte final es el regreso a Lachigoni y el bien que trae *restaura* al mundo: "Si no fuera por él no hubiéramos logrado la resolución presidencial de nuestras tierras […]. Fue grande nuestro paisano, fue un *benesinha* grande y los *benesinhas* llevan lo bueno y lo malo." (p. 378)

II. Xtille Zikw Belé, Ilhén bene nhálhje ke Yu´ Bza´o, *Pancho Culebro y los naguales de Tierra Azul* (2006), de Mario Molina Cruz

Esta novela del zapoteco Mario Molina Cruz se desarrolla en comunidades de la Sierra de Juárez, Oaxaca, a través de trece capítulos. Inicia con don Pedro Xhid, en días de muertos: hace una remembranza de sus ancestros y se los festeja con moles, aves o animales del monte, "con los ojos cerrados para no perder los eslabones familiares"[33]. Siguen los recuerdos de lo que fue un paraíso terrenal, Tierra Azul, con la célebre "Cascada de las Codornices" y, enfrente, se ubica Lachibeyid con su "Llano de mariposas", verde todo el año y sembrado de flores, verduras y frutales. Casi al final se dice, "así era Tierra Azul, hasta que la migración tocó sus puertas de bondad" (p. 257). Más adelante, se reseñan las atrocidades de Mund Dách, siniestro personaje que atenta contra los rituales ancestrales, profana espacios sagrados y se burla de ancianos. "Mundo Vacío, así apodado, no era precisamente el autor de la deformación acelerada de los tiempos, sólo fue el conducto, el medio y reproductor de lo que sucede en las ciudades" (p. 269). La muerte del su padre y la ausencia de la población en el sepelio lo predisponen a actitudes viles y vengativas.

Mario Molina, el novelista, nos relata la infancia de Pancho Culebro, personaje central, y el vínculo con la abuela cuando cumple trece años: desentierran un legado ancestral y ella le describe las virtudes de los naguales: le ayuda en el diseño de un papalote con dibujos de animales sagrados, lugares y fechas desconocidas. La abuela fallece pero reaparece en los sueños del joven Pancho Culebro. Mundo Vacío y su banda

[32] Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 2017, p. 275.

[33] Molina Cruz, Mario. Xtille Zikw Belé, Ilhén bene nhálhje ke Yu´ Bza o Pancho Culebro y los naguales de Tierra Azul, México, Conaculta, 2007, p. 229. (Siguientes citas entre paréntesis)

diseminan prostitución, vicios como el trago, mariguana y cocaína así como la proliferación de pornografía, y la confrontación generacional. Se organiza una reunión de ancianos en enero de 2010, crítica y autocrítica; la gran mayoría ha caído en la degradación de Mundito, sólo unos cuantos logran reorganizarse y piden el apoyo del maestro Eleazar Blanco de Lachibeyid y de Pancho Culebro para el cierre de antros y la defensa de recursos naturales.

Pancho Culebro explica al maestro Eleazar sobre la existencia de naguales, chaneques, la *matlazihua*, y deja ver la función que desempeñarán en la lucha contra la banda de Dách; éstos llevan maquinaria, camiones, ingenieros, abogados, policías, trabajadores, con el fin de apoderarse de tierras, agua y demás recursos naturales, junto con una extendida represión a los pobladores. En abril de 2011 hubo un desalojo generalizado y muchos habitantes de Tierra Azul se alojaron en *Espalda del Cerro*. En junio de 2011, corrió la voz de que podían regresar a sus casas, la trasnacional y sus guardias armados se retiraron: "la empresa afrontaba demandas en otras partes del país. Al parecer, fue un trienio de legisladores de izquierda […] [que] impulsaron cambios a favor del pueblo […]"(p. 383). Los pueblos se siguen reuniendo y se pide

> no confiarse del nuevo discurso del gobierno hasta que cambie la constitución; porque la política en México ha sido un mecanismo de control sin un proyecto real para la nación […] Hace tiempo que la clase política mexicana entró en su fase terminal […] (p. 387).

La novela termina con nuevas explicaciones sobre el papel de chaneques y naguales, y la importancia de que la historia de las comunidades y sus leyendas se conozca en las aulas mexicanas.

Esta novela recorre un lapso que va de 1960 a 2011, con intermitencias, pues de 2006 va al pasado, la muerte del padre de Mundo Dách, y de ahí se despliega con la "Reorganización del Consejo y de las comunidades", en octubre de 2010 y todo el año de 2011, con la derrota de los narcotraficantes y asesinos. En ese arco temporal, la política del lenguaje en México transitó del indigenismo más aberrante, la asimilación del indio, a un indigenismo tolerante que permitió el bilingüismo y una autonomía relativa en las comunidades indias.

En la década de los años sesenta, con López Mateos y después con Díaz Ordaz, el Estado alerta sobre la dificultad de poblaciones marginales indígenas, sus límites culturales y lingüísticos, y su incompatibilidad con los de la nación. La *incorporación* indígena a la nación requería su movilización a través de la educación pública, las escuelas rurales, y la difusión masiva con el fin de orientar las *lealtades* de estos grupos hacia la nación[34]. El analfabetismo como punta de lanza, la industrialización, la urbanización y el intercambio de bienes de consumo mayores por todo el país, serían metas de la clase dominante, en su proyecto indigenista, en aras de *modernizar* al indio, su hábitat y la misma nación. Díaz Ordaz fue un fanático del indigenismo: "el bilingüismo de la población, el

[34] *Vid*. S. B. Heath, *op. cit.,* p. 224.

cambio hacia una concepción científica del mundo, y la modificación de la organización con rasgos tribales hacia otra de tipo moderno"[35]. En la novela, las comunidades, con un tiempo diferente y un ritmo acorde a sus necesidades, reciben el impacto, directo o indirecto, de estos cambios modernizadores.

En ese conflicto tradición/modernidad, en la novela se ubica una migración que viene del norte, o más bien a migrantes con su cauda de nuevos valores, costumbres, y dólares como la causante directa del deterioro de espacio otrora privilegiado y que se personifica en *Mund Dách* que al retornar a Tierra Azul "cambió la tranquilidad por la alteración y la violencia" (p. 257). En esa confrontación de valores, el autor despliega variados recursos vinculados a sus mitos y creencias para enfrentar la maldad, la corrupción y la desgracia que ha hecho presa de Tierra Azul y sus habitantes.

En la lucha contra esa perversa invasión intervienen seres sobrenaturales, como naguales, deidades y niños chaneques, y de ello el personaje principal informa al maestro Eleazar Blanco, mestizo pero aliado de la comunidad, respecto de la cultura zapoteca o más bien, sobre elementos simbólicos, hechos sobrenaturales que interrumpen en la obra, y provocan la derrota de los caxlanes, como lo aclara uno del Consejo de Ancianos:

> intervinieron personajes como *Yelhellích*; muchos, sin excluir a las lombrices de tierra […]. Explicó que el secreto o la verdad, lo conocen los ancianos que integran el Consejo […]. El pueblo lo sabe pero lo calla, por eso nadie preguntó lo que el maestro quería saber (p. 388).

El maestro vuelve a inquirir: "¿Es un pacto con los seres sobrenaturales? ¿Ellos solicitaron no mencionarlos?" A la pregunta viene toda una detallada explicación sobre la presencia de deidades ancestrales. Y la incredulidad del maestro, y nueva pregunta:

> Caramba –dijo el maestro Eleazar Blanco–. Cada día aprendo más con ustedes. Insisto, don Zacarías, ¿no cree que es tiempo de sacar a los dioses y otros personajes de la clandestinidad para darlos a conocer?

Nuevas respuestas, nuevos datos y el asombro del maestro: "¿Cómo sabe que va a ser nagual, don Pancho? ¿Por qué no se detecta con facilidad a los naguales comunes?" (p. 389). Y vienen las respuestas a éstas y múltiples interrogantes y, de nuevo, él escucha estupefacto: "el maestro no daba crédito a lo que escuchaba" (p. 389). En la obra, Mario Molina utiliza un recurso que Bertold Brecht calificó como avisos al lector: "atribuía a la incapacidad de los novelistas de trasponer técnicamente en la escritura la sucesión de los términos del diálogo tal como éste tiene lugar en la realidad"[36]. En obras de la literatura indigenista, *Huasipungo* de Icaza o *El indio* de Lopez y Fuentes, se abusa de este tipo de réplica o "avisos al lector" hacia alguien ajeno a la comunidad; en Pancho Culebro esa réplica es a un

[35] Cit. por S.B. Heath *op. cit.,* p. 227

[36] Javier García Méndez, "Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana", en *Casa de las Américas,* núm. 160, enero-febrero de 1987, p. 19.

mestizo, Eleazar Blanco, parte de la comunidad y hablante del idioma originario; resulta inverosímil este diálogo pues Eleazar Blanco ha convivido con dicha comunidad y es hablante de zapoteco, alguien *integrado* a la comunidad.

Mario Molina muestra incapacidad o falta de oficio en el tratamiento de una riqueza mitológica, soporte de la cultura zapoteca, que se percibe demeritada pues su principal recurso para enfrentar y vencer a la pandilla de caxlanes dedicados al narcotráfico, la pornografía y, en general, la violencia, son los antiguos, pero también actuales, chaneques y naguales, "deidades o Señores respetables, hablo de un trabajo colectivo, donde participaron hasta las hormigas, no sólo el *Bene ya´* y los chaneques" (p.387). Estos héroes participan cual *Deus ex machina*, intervención imprevista que resuelve una situación dramática en la historia: el enfrentamiento y triunfo contra los malvados que envilecen la vida en Tierra Azul; actores que representan deidades para resolver o dar un giro a la trama.

Al lado de la dimensión real, la simbólica tiene enorme importancia para comprender la cultura o cualquiera de sus expresiones. Ernest Cassirer[37] señala que el ser humano más que en un mudo físico vive inmerso en un universo simbólico, en una red construida por el lenguaje, el arte, el mito y la religión. Así, para este autor lo que define al ser humano, en todos los estadios de su cultura, es su condición de creador de símbolos.

Entre la enorme diversidad de símbolos,

> el mito es el más privilegiado –señala Colombres– ya que traduce al imaginario no sólo aspectos ciertos de la humanidad, sino también profundos. Por plasmarse en las capas más hondas de la conciencia colectiva, se puede afirmar que constituye la parte más significativa de la realidad[38].

El mito responde a las preguntas primordiales de toda cultura: saber su origen y destino. El mito expresa la dialéctica de lo visible y lo invisible y proyecta la existencia a lo sagrado. El tiempo del mito es primordial, aquel en que las cosas comenzaron a ser, fueron por vez primera. El mito es fundamento de toda verdad. Sólo quien lo ve desde el exterior lo puede considerar ficción y expresarlo así. ¿Es éste el caso del mito de los nahuales, los chaneques para Mario Molina? ¿Molina participó en la creación de "mitos literarios" sin trascender al pensar mítico?

Estamos hablando de la cosmovisión del escritor, un espacio donde se asientan los valores y se despliegan las ideologías, a decir de Rama. José María Arguedas es el ejemplo paradigmático, "libera la expansión de nuevos relatos míticos sacándolos de ese fondo ambiguo y poderoso como precisas y enigmáticas acuñaciones […]"[39] A través del pensar mítico, Arguedas eleva a terrenos estéticos, artísticos, las propiedades del mito. Utiliza variados materiales, los dispone en una amplia libertad tanto en sus cuentos

[37] *Vid.* Adolfo Colombres, *op. cit.*, pp. 33-34.

[38] *Ibid*., p, 44.

[39] Ángel Rama, *op. cit*., p. 55.

como en las novelas. Arguedas, lo ha señalado Rama, trabaja sobre la tradición indígena y los elementos modernizados provenientes de occidente, los asocia de forma original, en un ejercicio del pensar mítico.

Las dos novelas analizadas expresan una etapa de solidez de una literatura indígena que muestra esplendores en la poesía y en el cuento pero con una actitud expectante o distanciada frente a la novela, por ser éste un género privilegiado occidental. En el análisis realizado, destaca el oficio de Javier Castellanos y una sorprendente madurez en el manejo de personajes, en el recurso de un habla popular que recupera las formas inconexas y dispersivas de zonas zapotecas junto con una cosmovisión integral de esa cultura y una visión del mito; esto último, considero, representa la falla más evidente en la novela de Mario Molina pues su cosmovisión se ve degradada al no trascender su visión de mitos literarios. Gravita sobre estos novelistas indios la sentencia carpenteriana: una o dos obras no representan un salto cualitativo del género y no existe una generación de creadores para hablar de novela. Sin embargo, la presencia de Kalu Tatyisavi, I. E. Carrillo Can, Sol Ceh Moo e Ismael García Marcelino, entre otros creadores de novela, representa un desafío a la Ciudad Letrada, a decir de Rama, y una gratificante muestra de una literatura, otra, en el panorama de las letras en México.

Castellanos y Molina Cruz recrean una exigencia que se le ha hecho a la novela actual, *alianza de imaginación y crítica, ambigüedad, humor y parodia* y van más allá: en el manejo de dos lenguas, el español y el zapoteco, penetran en la ruta de la narrativa transcultural, propuesta por Rama, en su vínculo con dos o más universos lingüísticos, por su apuesta a develar una oralidad de corte popular y sus variados puntos de vista y, finalmente, ante una nueva visión del mito que devela una cosmovisión propia, latinoamericana. Además, estamos frente a una visión nueva y con gran frescura sobre el humor, con la idea de desmitificar una literatura, otra, que intenta, en el fondo de la risa, presentar el dolor, la protesta y el deseo de alcanzar un mundo justo, libre de opresiones.

Bibliografía

Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, SEP/CIESAS, 1987.

Brice Heath, Shirley, *La política del lenguaje en México*, México, INI, 1992.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (trad. Luisa Josefina Hernández), México, FCE, 2017.

Castellanos, Javier, *Da kebe nho seke gon ben xhi'ne Guzio. Relación de hazañas del hijo del Relámpago* (novela zapoteca), México, CONACULTA. 2003.

Colombres, Adolfo, "La condición del otro en el arte", en *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, México, CONACULTA, 2014.

Lienhard, Martin, *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1989.

_____, *Cultura popular andina y forma novelesca*, México, Ediciones Taller Abierto-La Feria, 1998.

*López Bárcenas, Francisco, "*Las autonomías indígenas en América Latina" (ensayo), en *Pensar*

las autonomías. Alternativas de emancipación al capital y el Estado, México, Sísifo Ediciones-Bajo Tierra, 2011.

Maldonado, Ezequiel y Mónica Elena Ríos (coordinadores), "Nuevos rumbos de la literatura indígena contemporánea", en *Tema y Variaciones de Literatura* núm. 47, México, UAM-A, 2016. UAM Azcapotzalco.

Martínez Ramírez, Fernando, "La teoría literaria latinoamericana", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 43, 2014, UAM Azcapotzalco.

Marx, Carlos y Federico Engels, *La ideología alemana* (Trad. Wenceslao Roces), México, Ediciones de Cultura Popular, 1974.

Montemayor, Carlos (coordinador), *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, México, CONACULTA, 1993.

_____, *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*, México, FCE, 1999.

Molina Cruz, Mario, *Xtille Zikw Belé, Ilhén bene nhálhje ke Yu´Bza´o*, *Pancho Culebro y los naguales de Tierra Azul,* México, Conaculta, 2006.

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

Payeras, Mario, *Tz´utz´. Al Este de la Flora Apacible*, Guatemala, Cholsamaj, 2010.

Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latin,* México, Siglo XXI, 2013.

Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, CIESAS-SEP, 1987.

El gesticulador en tiempos de incertidumbre

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Rodolfo Usigli es uno de los hitos más apasionantes en el panorama de las letras y del teatro mexicano del siglo XX. Su recia personalidad y la riqueza formal de su obra nos dejaron textos clave en la cultura mexicana. El más significativo es, desde luego, *El gesticulador* (pieza para demagogos), obra dramática que intenta profundizar sobre aspectos de la identidad y las prácticas de la vida social y política en México. Escrita por Usigli en 1938 y estrenada en 1947, generó un escándalo inusitado en todo el panorama de la cultura mexicana de entonces. En este artículo haremos revisión a las condiciones en que la obra se escribió y los aspectos relativos a su propia recepción y las repercusiones que tuvo en su contexto de representación.

Abstract

Rodolfo Usigli is one of the most exciting milestones in the panorama of Mexican literature and theater of the 20th century. His strong personality and the formal richness of his work left us key texts in Mexican culture. The most significant is, of course, *El gesticulador* (play for demagogues), a dramatic work that tries to deepen aspects of identity and social and political life practices in Mexico. Written by Usigli in 1938 and premiered in 1947, generated a unusual scandal in the whole panorama of the Mexican culture of that time. In this article we will review the conditions in which the work was written and aspects related to its own reception and the repercussions that it had in its context of performance.

Palabras clave: Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, dramaturgia mexicana, teatro.

Key words: Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, Mexican drama plays, theatre.

Para citar este artículo: Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "*El gesticulador* en tiempos de incertidumbre", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 185-197.

"Creo poder afirmar que, hasta ahora, El gesticulador constituye
el primer intento serio de una tragedia contemporánea
realizada en el teatro mexicano"
Rodolfo Usigli

> Los funcionarios del INBA, un tanto ofuscados por lo que sin duda alguna consideraban inexplicable éxito mío, y mis amigos XV y Agustín Lazo, me abrazaron llenos de sonrisas. Me reuní con los actores y, después de los abrazos sinceros, organizamos un grupo para cenar algo y, con Alfredo [*Gómez de la Vega*], Manuel Rodríguez Lozano, el Corzo Ruíz, Nefero y no sé quién ya más, salí por la avenida Hidalgo y, al pasar frente al Correo, me encontré con Diego Rivera, que se detuvo y me abrió los brazos diciéndome con su lengua rayada: "Rodolfo, tiene usted unos…que le arrastran". Textual. No sé qué invencible timidez, qué impulso de desaparecer sustrayéndome a elogio y aplauso, me hizo agresivo y respondí: "¿Quién le tiró los dientes, Diego?". En aquellos días se había hecho extraer la dentadura y tuvo la buena gracia de cubrir mi impertinencia con una sonrisa sin dientes, pero amplia y cordial.[1]

Cuenta Usigli que así fueron los últimos momentos después del estreno de *El gesticulador,* en 1947. La obra maestra de Usigli sigue estando rodeada de mitos, de historias y de anécdotas. El contexto histórico social en que la obra se escribió y posteriormente se estrenó, dio la pauta para ello; pero desde el punto de vista formal, la obra ha conseguido mantenerse y resistir el paso del tiempo. *El gesticulador* es una obra que va más allá del ámbito del México posrevolucionario y su lectura e interpretación escénica siguen siendo objeto de reflexión en muchas partes del mundo. El "misterio" de su permanencia y actualidad quizá sea fácil de desentrañar: La "pieza para demagogos" de Usigli no es en sentido estricto una obra concebida como teatro político

[1] Rodolfo Usigli, "Gaceta de clausura sobre *El gesticulador*", *Teatro completo III,* México, FCE, p. 559.

en donde el autor haya intentado explícitamente denunciar ante el espectador de su tiempo a los militares que corrompieron a la Revolución Mexicana o la demagogia en que se encubrían. El teatro, particularmente su representación, en tanto que se trata de una práctica social está revestido de un carácter político intrínseco. Y si por añadidura esta obra teatral contiene asuntos que de manera categórica afectan las inquietudes de la *polis*, pues evidentemente será teatro político.

En el caso de *El gesticulador,* los actos de simulación y de suplantación que se plantean en la obra terminan cumpliendo con la función semiótica de *analogón*, en el sentido de que, sin ser precisamente la reproducción del objeto aludido, expresa con nitidez la naturaleza del objeto. Eso que ocurre en el plano de la construcción dramática y del espectáculo teatral, para el intérprete resulta fácil de ubicar en el plano de la realidad. Y esto fue precisamente lo que hizo que la obra usigliana se convirtiera en una obra política sin que obligatoriamente el autor tuviese intenciones particulares o específicas para hacerlo.

Por ello resulta fascinante el testimonio que hace el propio Usigli de su relación circunstancial con el poder en tiempos del estreno de la obra, como se apunta en esta cita que proviene de un apasionante escrito al que tituló "Gaceta de clausura sobre *El gesticulador*":

> La más monótona y repetida de todas fue la hostilidad del régimen alemanista hacia el autor de *El gesticulador.* He llamado al año de 1947 el año del hambre, y no sin razones. Un año de puertas cerradas y de infinitas esperas, que amenazó hacer su espejo o prolongación, como en esas alucinantes calles de Chirico, del año 1948. […] Puede dar idea de mi valimiento y de mi popularidad en el régimen lo siguiente: al morir prematura y lamentablemente Pérez Martínez, fui a pie a su casa […] para hacer una guardia y despedirme del amigo, y, por un azar imprevisible e inexplicado hasta hoy, me tocó montarla al mismo tiempo que el presidente Alemán, él a la izquierda, yo a la derecha del ataúd, probablemente porque el gobernante llegó cuando ya estaba yo instalado y porque era la última guardia después de la cual salió el féretro. La fotografía que se tomó no fue publicada nunca, El Presidente de la República no podía aparecer en el mismo plano que el autor de *El gesticulador*. Incidentalmente diré que, a raíz de la agresión en Bellas Artes [¿la de la censura o la de Novo?], fui seguido varias veces hasta mi casa por vehículos sospechosos.[2]

¿Pero qué fue lo que realmente molestó al régimen del presidente Miguel Alemán en este caso? ¿Qué podría haber en una simple obra de teatro para provocar que, justamente al día siguiente del estreno, el gabinete en pleno del presidente de la república se reuniese para considerar si la obra podía ser motivo de censura o no?

Teatro político y críticas desde la escena a los distintos regímenes emanados de la revolución mexicana siempre hubo y, en general, el estado mexicano y los hombres encumbrados del poder político o militar siempre mantuvieron una obsesión por acallar las notas discordantes o disidentes en el

[2] *Ibid.*

teatro y en el cine o en cualquier manifestación pública que afectara su imagen. Dos casos interesantes de teatro y censura se dieron durante el "maximato": en 1933, *San Miguel de las Espinas* de Juan Bustillo Oro, y, en 1934, durante el régimen del General Lázaro Cárdenas, *Cubos de Noria (1934)* de Amalia C. de Castillo Ledón[3]; dado lo cual, podría suponerse que se debió haber gozado de mayor libertad de expresión en las artes. En ambos casos, el brazo poderoso del Estado no llegó a censurar las representaciones, pero sí provocó malestar en las altas esferas del poder posrevolucionario.

En el caso de *El gesticulador* había un punto que, en cierta medida, se correlacionaba con lo que ocurrió con *San Miguel de las Espinas* en 1933. En la obra de Bustillo Oro hay un pasaje en el tercer acto que podría semejarse al acontecimiento histórico del asesinato del General Serrano, contendiente por la candidatura presidencial en 1928 en contra de la del general Álvaro Obregón. El general Serrano es victimado en un poblado cercano a la Ciudad de México y en la obra de teatro se hace una cierta alusión a un general que se reúne con su gente en una hacienda para fraguar una insurrección.

En la obra de Usigli, el historiador César Rubio, al transfigurarse en el mítico general César Rubio en el tercer acto de la pieza para demagogos, aparece con una vestimenta que ofendió particularmente a los herederos de la llegada al poder veinte años antes de Calles y Obregón. Las ropas que llevaba César Rubio en la escenificación y de acuerdo con las acotaciones de la obra, son las típicas del uniforme que utilizaban los generales y el Estado Mayor del Venustiano Carranza[4]. Se trató, pues, de una provocación que, por efectos del signo teatral, hizo que el espectador viese en el advenedizo e inescrupuloso general Navarro, un símbolo de los traidores a la Revolución, que en este caso no eran precisamente los carrancistas, los cuales históricamente habían perdido la partida con el asesinato de su líder en Tlaxcalantongo en 1919. Tal hecho marca el fin de la lucha armada y la llegada al poder de los generales sonorenses bajo el amparo del Plan de Agua Prieta. La obra fue vista entonces, antes y después de su estreno como una "pieza de carranclanes", es decir de viejos carrancistas.

La idea de mostrar a un renombrado militar revolucionario, el general Navarro, como un bandido y un auténtico asesino dispuesto a todo con tal de llegar y mantenerse en el poder político, resultaba todavía un agravio para los hombres encumbrados en el po-

[3] Alejandro Ortiz Bullé Goyri, "Censura y teatro en la Revolución Mexicana; dos casos particulares: *San Miguel de las Espinas (1933)* y *Cubos de Noria* (1934)".

[4] Así lo describe Usigli en las acotaciones del Tercer Acto: "Se oyen los pasos de César en la escalera […]. Entra César Rubio. En estas cuantas semanas se ha operado en él una transfiguración impresionante. Las agitaciones, los excesos de control nervioso, la fiebre de ambición, la lucha contra el miedo, han dado a su rostro una nobleza serena y a su mirada una limpidez, una seguridad casi increíble […]. A pesar del calor, viste un pantalón y un saco de casimir oscuro; una camisa blanca y fina y una corbata azul marino de algodón. Lleva en la mano un sombrero de los llamados tejanos, blanco, 'cinco equis' que ostenta el águila de general de división." Rodolfo Usigli, "El gesticulador", en Marcela del Río Reyes, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1997, pp. 503-548.

der hacia 1947 –fecha del estreno de la obra–. No obstante, la intención central de la obra usigliana no fue precisamente la de denunciar o denostar al poder político y militar en México, sino de exponer las circunstancias de un ser humano que, hastiado de la hipocresía de su entorno y ante la falta de oportunidades para él y su familia, decide, gracias a una situación fortuita, asumir la personalidad de un héroe revolucionario a quien se le creía muerto. El cerco de mentiras, falsedades y gesticulaciones en que César Rubio –el apocado historiador de la Revolución y profesor universitario– queda atrapado, resultó ser un retrato inequívoco de una sociedad en donde la verdad había sido escamoteada o rebajada a un simple instrumento de manipulación. Asunto que, simple y llanamente, resultaba ser el espejo del México de la revolución institucionalizada en los años cuarenta, particularmente durante el régimen del presidente Miguel Alemán (1946-1952). De ahí el escozor del Estado ante el estreno de esa obra que no alababa ni las virtudes ni a los personajes encumbrados del régimen del "Partido en el poder", y mostraba una realidad incómoda. No obstante, no fue censurada por órdenes del presidente Miguel Alemán, quien permitió de manera explícita las subsecuentes representaciones, bajo la idea de que se trataba de una clara muestra de que en México "se respetaba la libertad de expresión"[5].

La andanada de críticas y censuras periodísticas a la obra fue abundante, aunque no todo lo que se escribió a propósito de *El gesticulador* fueron diatribas en contra de Usigli; también puede decirse que varios autores valoraron la pieza con una visión positiva, como Francisco Monterde, Carlos González Peña, Armando de María y Campos o Alí Chumacero, entre otros. Vale la pena contrastar la recepción que hubo de la obra en el artículo de Guillermina Fuentes "César Rubio y Usigli en la hoguera de la crítica"[6]. No haremos por ello una revisión de la recepción del estreno de la obra en la prensa; pero sí vale la pena citar una nota periodística a cargo de Justo Rocha del 19 de mayo de 1947, aparecida en el periódico *La Prensa,* la cual no tiene desperdicio en cuanto que muestra el escaso nivel de análisis y de sentido crítico de buena parte de la prensa de entonces, adocenada servilmente a satisfacer los intereses del régimen:

> Extraño y desconcertante ese absurdo y estrambótico señor Usigli, autor de "El gesticulador", que se representó, el sábado, en Bellas Artes. […] Y viendo y oyendo "El gesticulador", uno se pregunta: "¿Qué no hay nada en México que le satisfaga al señor Usigli? […] todo es falsedad, simulación, mentira, encono, odio, traición, superchería? […] ¿Y visto así –nos volvemos a preguntar–, qué parte de ese 'torneo' de malas pasiones, de mezquindades, de rencillas, de ausencia de la familia , y del individuo, de la belleza y de la creación, le corresponde al autor de "El gesticulador" […] ¿O él se salva, como el "Deux Ex Machina", de la tragedia antigua? […]. Pero afortunadamente se trata de una broma,

[5] Guillermina Fuentes Ibarra, "César Rubio y Usigli en la hoguera de la crítica".

[6] *Ibid*.

> "pasada de moda" –o "demodée", para corresponder al estilo, en cierto modo afrancesado del señor Usigli–, que convierte su obra en sátira, en farsa, y a ratos, en "mítin" político, con ausencia del verdadero pueblo, substituido por unas segundas partes que gritan con poco entusiasmo […]. ¡Una broma, porque al salir a la calle, uno ve que México existe, que está allí, más que nunca y mejor que nunca!
>
> […]
>
> Aunque todo eso estaría bien, si en el fondo de la negación hubiese algo: una llamita, una chispa, un latido, nada más, de belleza, de humanidad, de poesía, de…"realidad" […] ¿Lo hay? ¡Sí! Pero no en la obra, ni en el pensamiento aplicado a los demás! […] ¡Lo hay cuando el señor Usigli terminada la "farsa" […] deja caer sus antifaces y se muestra como lo que es, en el fondo, en el fondo: un sentimental, emocionado, conmovido hasta las raíces por el "calor cordial" de los amigos […]. "Como un hombre –alguien me lo dijo, pero no diré su respetable nombre–: que no tiene ningún motivo para estar amargado, y sin embargo, lo está […]." Esperemos a ver la reacción de un público "auténtico" – no "propicio" para juzgar en definitiva, la aceptación de la obra.[7]

Esta nota que podría parecernos una diatriba hecha por un gacetillero –como se les suele llamar a quienes escriben en la prensa con ciertos fines aviesos– no sólo refleja la incapacidad de una parte del régimen alemanista por comprender como fenómeno artístico la obra de Usigli, sino que ejemplifica una tendencia que quizá todavía nos alcance hasta nuestros días: aquello que no alabe las bondades de país, ni ensalce a sus prohombres y políticos, no es digno de considerársele mexicano. Tal como en cierta medida ocurrió con la recepción que tuvo en su estreno pocos años después, en 1950, la película de Luis Buñuel *Los olvidados*, que fue tachada como una obra que denigraba a México y a sus valores. De la misma manera en que la crítica teatral se ensañó con Usigli y su obra en su estreno en 1947, como se ha visto anteriormente.

Por otro lado, es interesante observar que *El gesticulador* representa –de la misma manera que en algunas películas mexicanas filmadas por entonces– un cambio en los paradigmas en la sociedad mexicana que comenzaba a asimilar el agotamiento del discurso revolucionario y los efectos mundiales de la posguerra. Sirvan de ejemplo dos películas mexicanas estrenadas en 1950, tres años después del estreno de la obra de Usigli: *Rosauro Castro* de Roberto Gavaldón, y de nueva cuenta *Los olvidados* de Luis Buñuel.[8] En ambos casos se hace un retrato de un país que se debate entre la necesidad de un tránsito hacia la modernidad y la inercia y resistencias a las posibilidades un cambio social, como se ve en *Rosauro Castro*, en donde se plantean las últimas horas en la vida de un cacique pueblerino que se niega a aceptar que el país y sus instituciones han cambiado. O peor aún, las consecuencias de un inequitativo y demagógico cambio de paradigmas sociales en beneficio de unos cuantos, como se ve en el retrato de la miseria social y humana que Buñuel

[7] Justo Rocha, "Máscaras y perfiles", p. 6.

[8] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, pp. 185-194.

hace de *Los olvidados*. Esos niños y adolescentes de la calle de ayer y hoy en la Ciudad de México.

Pero volviendo a *El gesticulador,* la obra –como sabemos– alcanzó a representarse en un puñado de ocasiones más en el Palacio de Bellas Artes, "como se tenía acordado"; la obra fue llevada a otro espacio escénico y el público dejó de acudir a las representaciones, pero no por falta de interés, sino que –por obra de un ingenio de la política mexicana de entonces– en la taquilla se informaba a quienes querían adquirir entradas para las funciones que las localidades estaban agotadas.[9] Veamos cómo el propio Rodolfo Usigli da su versión de una de las secuelas más reconocidas del estreno de *El gesticulador* en 1947, y no fue propiamente la respuesta de la crítica o el brazo censor del estado, sino el célebre pleito a puñetazos entre Usigli y Salvador Novo.

> Alguien me dijo, en el camerino de AGV [Alfredo Gómez de la Vega], que había aparecido ese día, en no sé qué semanario, otra crítica adversa. Como el semanario valía exactamente los ochenta centavos que poseía yo, decidí salir a comprarlo al terminar el segundo acto. Varias veces, al transitar por el pasillo sin mirar a nadie para hacerme invisible, me detuvieron varias voces amigas que, a mi espalda gritaban mi nombre para saludarme cosa tan normal ésta que cuando bajaba yo la escalinata exterior de Bellas Artes, con mi mano derecha apretando en el bolsillo las cuatro monedas, al oír nuevamente "¡Usigli!" me volví para recibir, como poco antes el saludo y el abrazo y me encontré frente a una mole oscura que descargaba dos puños en mi rostro. Fue un contacto viscoso, muelle, en realidad inofensivo; pero yo estaba a la orilla de un escalón, perdí el equilibrio y caí de rodillas liberando mi mano derecha y haciendo así rodar sobre la escalinata los ochenta centavos, que escaparon por el agujero del pantalón. La muelle mole, realizado su habilidoso plan, que le permitiría jurar que no me había atacado por la espalda, echó a correr. Pensé vertiginosamente: "Es algún político que se siente ofendido. Pero no. Los políticos usarían pistola." Grité: "Párese, tal por cual. ¡Así no se pega!". A tiempo que la mole se volvía hacia mí al pasar bajo el foco central de la marquesina. Reconocí al colaborador del maestro Chávez Ramírez [en alusión al propio Novo, con el afán de no nombrarlo por su nombre, desde luego], al del éxito en el Lírico [¿?], y entonces lo conminé a gritos muy coloridos a que se detuviera y regresara porque así no se le pegaba a un hombre.[10]

Líneas más adelante, Usigli rememora el ambiente de hostilidad en su contra y un curioso deseo de asesinar a su agresor, que fue alimentándose en la soledad de su departamento mientras acariciaba una pistola que había llegado a sus manos. Afortunadamente este desenlace no tuvo verificativo, pero las resonancias de los golpes propinados por Novo a Usigli sí, y no tanto por el acto de violencia sino por lo simbólico del gesto y sus repercusiones en los mentideros artísticos e intelectuales del México en tiempos del alemanismo. Tiempos de incertidumbre en donde los aires de modernidad y cambio

[9] Rodolfo Usigli, *Teatro completo, v. III*, pp. 514-531.

[10] *Ibid*, p. 552.

y de nuevos lenguajes de civilidad entrechocaban con los usos y costumbres del México posrevolucionario, que permanecían en la vida nacional en todos sus ámbitos. Carlos Monsiváis, en su libro sobre la vida y la obra de Novo, *Lo marginal en el centro*, tuvo el buen tino de apuntar el suceso como parte de los desafortunados momentos que experimentó Novo como funcionario público y como intelectual orgánico:

> El puesto en el INBA [de director del Departamento de Teatro] le causa a Novo numerosos pleitos y dificultades. Un caso límite es su querella con el director teatral más relevante de la época, el japonés Seki Sano. […] Para Novo, el nombramiento en el INBA [1947] es su reencuentro con el teatro y el grave distanciamiento con muchos teatristas. Con Rodolfo Usigli el pleito es frontal, a partir de las dificultades políticas de *El gesticulador,* estrenada en el Palacio de Bellas Artes, y que el criterio palaciego en torno al presidente Alemán considera "ofensiva para la Revolución mexicana" y "reaccionaria", al insinuar la farsa de los revolucionarios. […] El rumor asustadizo influye en los periodistas que denuncian la obra y en el ánimo de los funcionarios, y se retira *El gesticulador* de Bellas Artes. Novo se pelea con Usigli, que lo acusa de censor, y desde entonces se multiplican los dimes y diretes.[11]

Las referencias en la prensa al célebre altercado entre Novo y Usigli muestran un acontecimiento singular, no tanto por el hecho de que dos prominentes escritores se liaran a golpes –asunto relativamente común en las pugnas intelectuales de antes y de entonces–, sino por las aparentemente injustificadas razones del proceder de Salvador Novo. En las notas de prensa publicadas a propósito del altercado, Novo declara varias cosas singulares y dignas de citar en este espacio:

> Usigli es un paranoico, ansioso de notoriedad. Eso es todo. El motivo de este incidente acaecido anoche fue una conversación que sostuvimos en el camerino de Gómez de la Vega. A Usigli no le gustó lo que expresé y me dijo unas cuantas groserías. Anoche, saliendo […] de Bellas Artes, le vi y le llamé, y cuando se volvió le propiné dos bofetadas, y lo arrojé al suelo. Hubiera podido patearlo pero no quise[…].
>
> Yo dije, comentando el estreno de "el Gesticulador", que esta obra hubiera obtenido mayor éxito en el Lírico. Lo oyó Martín Luis Guzmán y mi comentario salió en "Tiempo". *Y en cuanto al éxito de la obra hemos recibido infinidad de quejas de políticos y generales, igual aquí, que en Gobernación*[12][…].[13]

En cuanto a Usigli, más allá de la descripción que hace del acontecimiento declara lo siguiente con homofóbica ironía a la pregunta de la reportera:

> –"¿Es cierto que fueron ustedes amigos?"
> –"No se puede estar de acuerdo con personas de costumbres equívocas".[14]

[11] Carlos Monsiváis, *Salvador Novo: Lo marginal en el centro,* pp. 144-146.

[12] Las cursivas son nuestras.

[13] Clara Montes, "*S. Novo y R. Usigli* se lanzan acusaciones", p. 2 y p. 32, respectivamente.

[14] *Ibid*, p. 32.

En resumen, se puede interpretar el gesto de Novo, literalmente, como un acto de gesticulación pública para mostrar al régimen su lealtad; algo que siempre fue así en el caso de Novo.

Pero a propósito de este episodio, cabe mencionar que el usigliano vocablo de "gesticular", "gesticulación" o "gesticulador" se volvió un término común en esos años. La prensa a favor o en contra de Usigli y su obra, utiliza el verbo "gesticular" con especial empatía para referirse a la demagogia política en el México del alemanismo. Quizá como una manera inevitable de reconocer que la Revolución Mexicana se había convertido en eso precisamente: en actos de gesticulación y de suplantación demagógica. Más allá de los escarceos y escaramuzas entre la máquina del poder político y el dramaturgo intelectual en el México en tiempos de Miguel Alemán, en cuanto a la valoración de la obra dramática como tal, Alí Chumacero escribió una nota periodística poco después del estreno de la obra en donde ofrece una valoración justa de lo que es la obra dramática y su contexto de representación:

> Podríamos hacer muchas frases acerca de la libertad de expresión. Elogiar tal o cual actitud de las autoridades para con una pieza teatral –profusamente teatral a veces– que sin merecerlo puede ser tachada de antirrevolucionaria. […] *El gesticulador,* ahora representado, intenta y llega felizmente a hacernos considerar, no las ideas, sino los procedimientos políticos. Es, en sustancia, una obra política escrita por un intelectual cuyas experiencias de esta índole no traspasan los linderos de un complicado observador. Se critica en ella las maneras directas de manejar la vida política –más bien, administrativa– del país, desde los chanchullos plebiscitarios hasta el empleo de actos criminales, útiles para la conservación adecuada de los deshonestos en el poder. […] El engaño político al fin es la norma, es la realidad. […]
>
> El público se deja llevar por la apariencia de ese César Romero [*sic*] hasta el grado de desplomarse ingenuamente en el engaño que Usigli le tiende. La "identificación" entre el profesor y los espectadores –ahí reside el encanto teatral de "El Gesticulador"– predíce la creación de un fantasma preformulado en la conciencia –no del pueblo, que poco sabe de esto– de los hombres contrarios a la revolución. No quiero decir con esto las cosas que un observador poco advertido podría suponer. No creo que "El Gesticulador" sea una obra reaccionaria. Es una pieza de un autor polémico, admirable desde el punto de vista teatral, aguda desde su proyección hacia un estado de cosas. […]
>
> "El Gesticulador" prevalecerá en la escena mexicana por encima de las circunstancias que la hicieron nacer. Desde la perspectiva de los hechos políticos podrá perder, con el tiempo, esa efectividad que el público fácil tanto le aplaude; pero desde la verdad interna que la incorpora al arte quiero pensar que estará siempre en viva persistencia.[15]

Y, ya entrado el siglo XXI, podemos decir que no le faltó razón a Alí Chumacero. *El gesticulador*, pieza para demagogos de Rodolfo Usigli no sólo trascendió "por encima de las circunstancias que la vieron nacer", sino que puede decirse sin pecar de exceso

[15] Alí Chumacero, "El triunfo de un dramaturgo mexicano", *El Nacional,* p. 10.

verbal, que la obra ha resultado ser la obra canónica del teatro mexicano del siglo XX. No sólo por la calidad formal de su propia construcción como texto dramático, sino por la exposición de un conflicto humano paradójico y existencial: la autonegación y la pérdida de identidad.

Permítasenos una cita del dramaturgo e investigador Guillermo Schmidhuber, en donde valora con justeza el significado de la obra maestra usigliana en el contexto del teatro mexicano del siglo XX:

> *El gesticulador* es la obra forjadora del teatro mexicano porque conjunta con gran unidad las tres corrientes formativas del teatro mexicano. Del teatro mexicanista toma el tema de la identidad del mexicano, la trama revolucionaria y el lenguaje popular. Del teatro tradicional de raigambre peninsular que le precedió, recibe la estructura de tres actos, el foco de atención dramático por la familia, y los elementos melodramáticos maniqueos del héroe y el villano, que en esta pieza son sublimados por el género trágico. Y de la corriente vanguardista adopta la preeminencia del tema sobre la trama, el análisis de lo sicológico, y lo trascendente de lo escénico. El papel de Usigli como fundador del teatro mexicano no parte únicamente de su generosa obra dramática –junto a la de Xavier Villaurrutia, Bustillo Oro, Celestino Gorostiza, Díez Barroso, Amalia de Castillo Ledón, Jiménez Rueda, Díaz Dufoo y tantos otros–, sino principalmente porque sólo él logró conjugar en esta obra la evolución teatral alcanzada por el teatro mexicano a través de sus tres lustros formadores. Usigli heredó a las generaciones siguientes de dramaturgos mexicanos, un teatro temática, estilística y estructuralmente mexicano.[16]

En efecto, Usigli y *El gesticulador*, en cierta medida, resultan ser el ábside de la dramaturgia mexicana del siglo XX. Un antes y un ahora en el teatro en México. Podría "ningunearse" a Usigli mismo, pero no se le puede negar su influencia y su peso específico, no sólo en México sino en el teatro hispanoamericano.

Guillermina Fuentes aporta otra importante valoración de *El gesticulador* más allá de lo que su temática o su estructura contienen; como ella bien lo dice:

> Una cosa importante que hay que destacar respecto a la obra es el hecho de que es un gran espejo de las actitudes de los mexicanos nacidos después de la Revolución; espejo de esa clase media que fue creciendo con los gobiernos posrevolucionarios. Usigli muestra esa relación gobierno-sociedad, y cómo se alimenta uno de la otra y viceversa.[17]

El gesticulador, tanto por su estructura teatral como por su temática, mantiene, en ese sentido, una temporalidad característica, en la medida en que establece una correspondencia entre los elementos formales del texto dramático y el horizonte de expectativas de su receptor. Pero aun más: consideramos que, en efecto, el gran logro de Usigli y su célebre "pieza para demagogos" es el haber conseguido con nitidez que el

[16] Guillermo Shmidhuber, "Rodolfo Usigli, ensayista, poeta, narrador y dramaturgo", p. 22.
[17] Guillermina Fuentes Ibarra, *loc. cit.*, p. 114.

teatro del México del siglo XX –y no sólo del período del alemanismo– fuese el espejo de la realidad social, en donde el espectador común ha podido ver y descubrir su propio rostro.

Claro está, lo mismo podemos decir de buena parte de todo el vasto repertorio de su obra dramática, más allá de lo que pudiera significar como pieza única *El gesticulador*. Obras como *La mujer no hace milagros, Medio tono* y, desde luego sus "comedias impolíticas" y su *Tres coronas…* son textos dramáticos imprescindibles en el repertorio dramatúrgico nacional. Y aunque la obra de Usigli no sea llevada a escena con la frecuencia necesaria para aquilatar su vigencia teatral, es al menos visitada e interpretada a través de su lectura y de multitud de estudios académicos que se acercan a ella, tanto por su valor teatral como por su expresión como fuente para la historia. Pero es indudable, también, que la "pieza para demagogos" de Usigli, marcó los derroteros del amplio espectro de la dramaturgia mexicana del siglo XX y contemporánea. Sus aspectos temáticos, tanto en lo relativo a las cuestiones de identidad nacional, que le interesaban al autor, como en lo tocante a los lazos familiares y las relaciones del individuo con el poder, siguen siendo motivo de reflexión y de interrogantes en la creación teatral. No hay duda, *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, escrita en 1938 y estrenada en 1947 en la Ciudad de México, es uno de los grandes hitos en la historia cultural del México del siglo XX.

Fuentes citadas

Chumacero, Alí, "El triunfo de un dramaturgo mexicano", en *El Nacional*, 20 de mayo de 1947.

Fuentes Ibarra, Guillermina, "César Rubio y Usigli en la hoguera de la crítica", en *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro (memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990-1991),* México, Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", INBA, 1992, pp. 98-115.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, V. 5, México, Era, 1977.

Monsiváis, Carlos, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, México, Era, 2000.

Montes, Clara, "*S. Novo y R. Usigli* se lanzan acusaciones", en *La Prensa*, 30 de mayo de 1947.

Ortiz Bulle Goyri, Alejandro, "Censura y teatro en la Revolución Mexicana; dos casos particulares: *San Miguel de las Espinas (1933)* y *Cubos de Noria* (1934)", en *Los Arcos del Tiempo, la historia y el diseño, 2° Coloquio de Historia, Diseño y Bibliotecas (Memorias),* México, UAM-Azcapotzalco/SHCP, 2010, pp. 127-138.

Rocha, Justo "*Máscaras y Perfiles*", en *La Prensa*, 19 de mayo 1947.

Shmidhuber, Guillermo, "Rodolfo Usigli, ensayista, poeta, narrador y dramaturgo", en *Centro virtual Cervantes*. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rodolfo-usigli-ensayista-poeta-narrador-y-dramaturgo-0/html/8691abf4-6e2e-4b14-9cb9-adb4accc4309_13.html [fecha de consulta: 15/03/ 2014].

Usigli, Rodolfo, "El gesticulador", en Del Río Reyes, Marcela*, Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1997, pp. 503-548.

_____, *El gesticulador* (Daniel Meyran, editor), Madrid, Cátedra, 2004. (Letras Hispánicas).

Fuentes consultadas

Adame, Domingo, *Teatros y teatralidades en México siglo XX,* Xalapa, Universidad Veracruzana-AMIT, 2004.

Alcántara, José Ramón, "La modernidad como paradigma teórico en la obra de Rodolfo Usigli", *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT),* número 6-7, junio 2004-junio 2005, pp. 9-22.

Beardsel, Peter, *A Theatre for Cannibals*, London, Associated University, 1992.

Gorostiza, José, *Cartas a Celestino Gorostiza*, México, Ediciones del Equilibrista, 1988, pp. 33-36.

Gómez Barrios, Armín, "´Trilogía de las coronas´ de Rodolfo Usigli impone visión teatral a la historia", *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT),* número 6-7, junio 2004-junio 2005, pp. 57-72.

Grovas, Víctor, *El otro en nosotros. El extranjero en el teatro de Rodolfo Usigli,* México, Distribuciones Fontamara/Tecnológico de Monterrey (IESM), 2001.

Hernández, Luisa Josefina, "Usigli y la enseñanza de la teoría dramática", en *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro (memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990-1991)*, México, Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", INBA, 1992, pp. 43-45.

Layera, Ramón, Gerardo, *Usigli en el teatro: testimonio de sus contemporáneos, sucesores y discípulos,* México, UNAM/INBA, 1996.

Luzuriaga, Gerardo, "El ideario teatral de Rodolfo Usigli", en *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro (memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990-1991)*, México, Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", INBA, 1992, pp. 56-78.

_____, *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro,* Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Maestría en ciencias del lenguaje, 1990.

Meyran, Daniel, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli, del signo al discurso*, tr. Manuel Menéndez, México, Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", CITRU-INBA, 1993.

_____, *Tres ensayos sobre teatro mexicano,* Milán, Ed. Bulzoni, 1996.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Tres coronas para México, o el viaje de Usigli hacia la historia", en *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro (memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990-1991)*, México, CITRU-INBA, 1992, pp. 116-127.

_____, "R.U. ciudadano del teatro…y del ensayo…", en *Tema y variaciones de literatura, # 24, El ensayo mexicano del siglo XX*, México, UAM-Azcapotzalco, 2005, pp. 187-198.

_____, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940*), México, UAM-Azcapotzalco, 2005.

Pérez Galicia, Rocío del Carmen, "El rostro y la máscara en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli", en Ociel Flores Flores y Gloria Ignacia Vergara Mendoza (coords.), *Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX*, México, UAM-Azcapotzalco/Universidad de Colima/CONACYT, 2010, pp. 111-148. (Serie Estudios)

Reyes, Alfonso, "Reflexiones sobre el mexicano", en *Obras Completas,* V. IX, México, FCE, 1996, pp. 421-424.

_____, "Entrevista en torno a lo mexicano", en *Obras Completas*, V. XXII, pp. 195-196.

_____, "México en una nuez", en *Obras Completas,* v. IX, México, FCE, 1996, pp. 42-56

Shmidhuber, Guillermo, *Apología dramática de Rodolfo Usigli,* Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005.

Smith, Maya Ramos, "Prólogo a", Rodolfo Usigli, *El gesticulador, Las madres, El gran circo del mundo,* México, PROMEXA, 1979, pp. VII-XXIV.

Usigli, Rodolfo, *Ideas sobre el teatro*, México, Instituto Mexicano de Cultura, 1969.

_____, "Dimensiones del texto dramático" en *Repertorio, revista de teatro de la Universidad Autónoma de Querétaro,* núm. 1 (1987), pp. 13-15.

_____, *Itinerario del autor dramático,* México, Casa de España en México, 1940.

_____, *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932.Usigli, Rodolfo, *Teatro Completo v. III,* México, FCE, 1963.

_____, *Teatro Completo, v. IV, Escritos sobre la historia del teatro en México* (Comp. pról. y notas de Luis de Tavira), FCE, 1996.

_____, *Teatro Completo, v. V, Escritos sobre la historia del teatro en México* (Compilación. y notas de Luis de Tavira y Alejandro Usigli, y prólogo de Luis de Tavira), FCE, 2005.

_____, *Voces, diario de trabajo (1932-1933)*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967.

_____, *Tiempo y memoria en conversación desesperada (Poesía 1923-1974),* (selección y prólogo de José Emilio Pacheco), México, UNAM,1981. (Textos de Humanidades, 26)

Hacia una revolución epistemológica

ADOLFO COLOMBRES | NARRADOR Y ENSAYISTA ARGENTINO

Resumen
Se impugna la colonialidad del saber occidental y del pensamiento único. Se debe construir una ciencia social transcultural y defender lo que Sousa Santos ha llamado *Epistemología del Sur,* con la cual se aboga por un diálogo horizontal entre los distintos saberes.

Abstract
The coloniality of western knowledge and unique thought is challenged. It is necessary to build a transcultural social science and defend what Sousa Santos has called *Epistemology of the South,* with which a horizontal dialogue between different knowledge is advocated.

Palabras clave: pensamiento único, interculturalidad, epistemología del sur, ciencia transcultural.

Key words: unique thinking, interculturality, Epistemology of the South, cross-cultural science.

Para citar este artículo: Colombres, Adolfo, "Hacia una revolución epistemológica", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 199-206.

En 1991, en un encuentro internacional realizado en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, Darcy Ribeiro afirmó que América Latina se hallaba en vías de ser recolonizada, pues estaba naciendo un nuevo orden mundial, y si no comprendíamos esto y luchábamos por el lugar que nos correspondía en él, perderíamos todo rol protagónico. A su juicio, los intelectuales

de la región no comprendían esto, pues ni siquiera se interesaban mayormente por el tema, y de hecho habían renunciado ya a definir un proyecto latinoamericano. Pero ¿cómo puede asumir el destino de América –se preguntaba Ribeiro– una intelectualidad colonizada, enferma, que casi no conoce el pensamiento gestado en la región, o lo ha observado muy por encima y con prejuicios, por manejarse con categorías y paradigmas producidos en otros contextos culturales?

Más de un cuarto de siglo transcurrió desde entonces, y sigue en pie la urgencia de reabrir la discusión y extremar la crítica en torno al papel de los científicos sociales, y los intelectuales en general, frente a los vientos de una globalización neoliberal que no sólo borra la memoria de los pueblos, sino que destruye los más caros valores desarrollados por la especie humana en su ya larga historia. Las ciencias sociales no pueden, bajo ningún concepto, ser usadas en vano, como si fueran un arte por el arte mismo, lo que implica sostener la palabra con los actos. En todo momento ha de tener presente que los objetos de estudio son también sujetos históricos y de conocimiento, y antes que eso, seres humanos que padecen injusticias y sostienen reivindicaciones. En el acto de pensar una realidad concreta, se deberá en primer término someter las categorías de análisis a la prueba de la verdad, para no incorporar mecánicamente, sin adecuaciones, el pensamiento generado en otros contextos socioculturales. Porque pensar es criticar las fuentes, enfrentarse al dogma, superar los estereotipos y lugares comunes. Deberá buscar así las vías de salida del modelo que se impone mundialmente, proponer alternativas y afirmar el lugar de lo propio en nuestro proceso civilizatorio. Para esto tendrá que profundizar en su cultura, nutrirse con sus elementos y tomarlos especialmente en cuenta en sus construcciones. Por último, deberá perder el temor a elaborar proyectos sociales, aun cuando éstos puedan ser tildados de utópicos o contrarios a la corriente.

Cabe destacar que ya en los orígenes de la sociología (en Durkheim, por ejemplo) estaba la idea de que ella debía constituirse en un saber reflexivo capaz de brindar a la sociedad los instrumentos para que pueda operar sobre sí misma con un sentido transformador. Poner como objetivo de las ciencias sociales la búsqueda desinteresada de la verdad sería librarla al cientificismo. Ponerlas por completo al servicio del poder es también desnaturalizarlas, reducirlas a la condición de meras técnicas distanciadas de lo ético. Debemos entender que las ciencias sociales conforman en verdad una parte privilegiada de la cultura, cuya función es alimentar los procesos simbólicos, indagando en su origen y particularidad.

Señala Edgardo Lander, apuntando a la colonialidad del saber de las ciencias sociales, que las alternativas a las propuestas neoliberales y al modelo de vida que propugnan no pueden buscarse en otros modelos o teorías en el campo de la economía, ya que la economía misma, tal como hoy se la entiende, asume en lo fundamental la cosmovisión liberal. O sea, su construcción ha sido naturalizada por la vía de la imposición, hasta tornarla invisible. De este modo, el economicismo sirve hoy para convalidar un modelo civilizatorio único, que torna incluso innecesaria a la política, al no haber alternativas posibles que se consideren viables y ni siquiera racionales. Y lo que sucede con la economía se podría extender al conjunto de los saberes y jergas que conocemos hoy como ciencias sociales, un tipo de discurso montado por el positivismo sobre una pretendida racionalidad, más falsa que neutra, que muy poco intentó legitimarse frente a los otros modos de construir el conocimiento y dialogar con ellos.

Se proclama el pluralismo cultural y hasta se muestra a menudo avidez por recibir desde el mundo mal llamado "periférico" propuestas alternativas que inyecten sangre nueva a los sistemas anquilosados, pero los discursos que expresan esta diferencia son mirados con recelo y hasta como hijos de la superstición, por alejarse de los paradigmas académicos, que se presentan como universales sin que ningún cónclave intercultural los haya aceptado como tales, y que se impusieron junto con el capitalismo, al igual que las religiones monoteístas. Además, si esos valores aspiran a ser reconocidos y divulgados, deberán expresarse en las lenguas europeas dominantes y encorsetarse en las construcciones racionalistas de las ciencias sociales, reacias al pensamiento simbólico, basado en los sentidos, los paradigmas y las vastas redes de significados que sostienen a toda cultura, como vía válida de conocimiento. Los círculos áulicos están siempre a la pesca de toda palabra fuera de tono, que se relacione con lo sagrado, lo mágico y lo poético, para desterrar esos lenguajes alternativos al campo de lo no científico. Y si lograran pasar el examen, algo nada fácil, esos sistemas simbólicos no entrarán en el terreno de la simetría y el diálogo honesto, pues el saber de las ciencias sociales eurocéntricas se autositúa desdeñosamente por encima de los otros saberes del mundo y su forma de expresión, del mismo modo en que los misioneros cristianos aún consideran a su dios como el único verdadero, viendo en toda otra deidad un embuste del demonio para apartarlos de la fe. Al proceder así, esta ciencia, aun cuando dice defender los derechos de los pueblos, termina legitimando la misión civilizadora de Occidente y sirviendo al pensamiento único por una vía elíptica. Sólo profundizando en las particularidades históricas y buscando entre ellas

los nexos que permitirán construir una ciencia social transcultural, es decir, verdaderamente universal, se podrá servir a la causa de la libertad y de una humanidad que hoy parece correr hacia el Apocalipsis, por un irracionalismo extremo disfrazado de racionalidad económica.

Se ha definido a la filosofía, por su base etimológica griega, como amor a la sabiduría, y los mismos griegos entendían que ésta no pertenecía sólo a los filósofos reconocidos como tales, sino a todo ser humano pensante. Hoy, en el tiempo en el que se empiezan a reconocer los derechos de la naturaleza y alcanzó un gran desarrollo la etología y la botánica, se podría añadir que no sólo los vertebrados superiores, sino también los minúsculos pájaros e insectos y hasta las plantas tienen mucho que enseñarnos sobre la vida. Y que a menudo los humildes, esos "pobres de la Tierra" a los que se refería José Martí, suelen ser más sabios que los eruditos, que ven en toda magia no una forma poética de encantar el mundo, sino una mera superstición.

El campo científico, inventado por Franz Boas y Bronislaw Malinowski, impuso a la disciplina antropológica la idea de que el investigador debe recoger, él mismo, los datos a analizar. Esta observación desde afuera se basa en una falsa pretensión de neutralidad, porque hoy se sabe que el objetivismo imparcial no existe. La observación participante vino a enriquecer el método, al establecer la necesidad de mirar la realidad tanto desde afuera como desde adentro. Tal confrontación de ambos puntos de vista deriva hacia una crítica a la mirada que se proclama científica y en base a esto se reserva la última verdad. Nace así la antropología reflexiva, que objetiva la relación subjetiva del investigador con su objeto de conocimiento. En el análisis político, se confronta la visión del que domina y responde a sus intereses y prejuicios de clase o grupo social, y la visión del oprimido o colonizado que padece esa política. ¿Dónde reside la verdad? O en otros términos, ¿quién tiene la primacía de la interpretación? A nuestro juicio la víctima, por más que su lenguaje se presente sin toda la elocuencia y contundencia que esperamos, y no en los productos de un intelectualismo elusivo y prescindente, al que Pierre Bourdieu consideraba un objetivismo ingenuo, por ignorar que se trata de un rol construido. En efecto, nadie está exento del etnocentrismo, al que bien se podría llamar el determinismo de la subjetividad. Reconocer esto, extiende un acta de defunción a la etnografía exótica o exotizante, y también a la que soslaya la situación colonial.

Establecer una simetría entre las ciencias humanas occidentales y los otros saberes no legitimados por ella implica que puede ser tan válido citar a Kant como a los dogon y los guaraníes, pueblos cuya concepción del mundo son

profundamente filosóficas y hasta desestabilizadoras de muchas concepciones. Sus armas principales son las metáforas y la poesía, que calan hondo, y no esas descripciones lineales y tediosas a las que son adictos muchos científicos sociales. Los grandes antropólogos y sociólogos dejan atrás los parámetros elementales que se exigen a las tesis académicas y las jergas con las que a menudo se oculta la pobreza de conceptos, para navegar en aguas profundas. Clifford Geertz considera a la antropología una ciencia más interpretativa que explicativa o descriptiva, y para interpretar no cabe más que recurrir a un lenguaje analógico, acercándose así a los grandes paradigmas; es decir, al mito y la poesía. Porque todo texto escrito, al igual que la palabra viva, respaldada por un cuerpo, preferida por los otros saberes, más que una realidad pretendidamente objetiva reflejan una sensibilidad, un modo de sentir la vida, el mundo y la propia cultura. Muestran también la relación de las palabras y las cosas, la que, como se sabe, está lejos de ser transparente. Trabajar entonces desde la escritura no es imponer una subjetividad, sino acercarse al lenguaje de la filosofía y de los saberes de los otros, los que casi siempre apelan al poder de la metáfora, y no a una tediosa linealidad. Además, este lenguaje simbólico no se opone al analítico, sino que más bien lo complementa, a la vez que evita sellar la clave única, o última, de las cosas. Más bien gira a su alrededor, para enriquecerlas y no para acabar con sus encantos y misterios. Cuánto mejor esto que esas monografías ilegibles que tanto deploraba Maurice Godelier, las que a veces no pasaban ser meras fichas.

Al pensamiento de la modernidad dominante le entusiasmaron siempre las teorías de vanguardia, hasta que Sousa Santos, al desarrollar su concepto de Epistemología del Sur, incitó a instrumentar teorías de retaguardia, que acompañen de cerca la labor de transformación de los movimientos sociales, sin apelar a un intelectualismo para ellos ajeno y hasta vacío de realidad. Es decir, pensar *con*, en vez de pensar *sobre*. Un presupuesto de la Epistemología del Sur es un diálogo horizontal entre los distintos saberes, que incluye al científico como uno más, no como el superior. Las teorías de retaguardia, sostiene Sousa Santos, son tan intelectuales como emocionales, pues se hacen con los dos hemisferios cerebrales, y piensan el Sur global *desde adentro y desde abajo*. La acumulación capitalista implica para ellas oponer el individualismo a la comunidad; la competencia salvaje a la reciprocidad; la rentabilidad insaciable a la complementariedad y la solidaridad que propone el socialismo del siglo XXI.

El eurocentrismo representa apenas un quinto de la humanidad, y sin embargo se arroga el derecho de juzgar e interpretar desde su óptica al resto del

mundo, estableciendo un universalismo que no se tomó el trabajo de confrontar sus principios con los de las otras civilizaciones y culturas, y que a menudo se muestra indulgente y contemplativo a fines de seducir, y hasta compra las conciencias "periféricas" con prebendas académicas y económicas, con tal de ser aceptado como propio.

En su Sociología de las Ausencias, Sousa Santos afirma que todo lo que no existe en el campo social y cultural fue activamente producido como no existente, o sea, puesto como una alternativa no creíble a lo existente, que es lo dominante. Su propuesta epistemológica apunta a transformar a los objetos imposibles en objetos posibles, y a los objetos ausentes en objetos presentes. Hay varias maneras de producir ausencias, dice, y lo que las une es una racionalidad monocultural. La primera de ella, y que aquí nos atañe de un modo especial, es la monocultura del saber y del rigor del saber, que impone cánones exclusivos para la producción de conocimientos o de creación artística, de modo que no existe lo que el canon no legitima.

La Sociología de las Emergencias, que se contrapone a la anterior, consiste en la investigación de las alternativas que caben en el horizonte de las posibilidades concretas. Debe proceder a una ampliación simbólica de los saberes, prácticas y agentes, de modo que se identifiquen en ellos las tendencias del futuro. Actúa tanto sobre las posibilidades (potencialidad) como sobre las capacidades (potencia). Y lo que resulta relevante, es que sustituye a la mecánica del progreso por una axiología del cuidado.

La Epistemología del Sur es el reclamo de nuevos procesos de producción y de valoración de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, a partir de las prácticas de las clases y grupos sociales que han sufrido de manera sistemática las injustas desigualdades y las discriminaciones causadas por el capitalismo y el colonialismo. El Sur global no es un concepto geográfico, aunque la mayoría habite en el Hemisferio Sur. Es más bien una metáfora del sufrimiento humano causado por el capitalismo y el colonialismo a escala global y de la resistencia para superarlo y minimizarlo. Es por eso un Sur anticapitalista, anticolonial y antiimperialista. Existe también en el Norte global, en las poblaciones excluidas, silenciadas y marginadas, como los inmigrantes, desempleados, las minorías étnicas o religiosas y las víctimas del sexismo, de la homofobia y el racismo. Hay también un Norte global en los países del Sur, a lo que llama el Sur Imperial.

La Epistemología del Sur conlleva la complementación de todos los saberes. El conocimiento llamado científico es un saber más, y no hay por otra parte un solo conocimiento científico, pues todos, en mayor o menor grado

lo son, en la medida en que aporten al Buen Vivir, ese fundamento filosófico generado por la civilización andina. Creer en la verdad de los otros saberes no debe ser entonces visto como la negación de la ciencia occidental, sino como la instauración de una plataforma de interdependencia entre los conocimientos aceptados como científicos por Occidente y esos "saberes subyugados" a los que se refería Foucault. Es justamente la deconstrucción del saber dominante lo que permitirá reconstruir y salvaguardar esas sabidurías ancestrales de las que hoy depende el futuro del planeta Tierra. Es que los sistemas simbólicos no son sólo instrumentos de conocimiento, sino también instrumentos de dominación, como ya lo señalara Marx.

Ninguna cultura agota la sabiduría, por lo que la interculturalidad debe por fuerza poner en un plano de igualdad a los otros saberes si pretende ser tal. Los arduos debates de los procesos constitucionales de Bolivia y Ecuador dejaron todo esto a la luz, y son las normativas originadas en esos otros saberes menospreciados los que más asombraron al mundo, como la consagración del Sumaj Kausay y de los Derechos de la Naturaleza, más que los retoques al Derecho Romano que domina nuestro horizonte jurídico con su racionalismo extremo. Porque cuando la Constitución de Ecuador habla de los derechos de la Pachamama realiza una fusión entre el mundo moderno de los derechos humanos y los de la Tierra Madre, a la que nadie puede otorgar derechos por ser la fuente misma de todos los deberes y todos los derechos. En tales debates quedó claro que la plurinacionalidad no debe entenderse como la negación de la nación, sino como el reconocimiento de que ella es diversa y se halla aún en proceso de construcción.

Entendemos además que la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, aprobada en octubre de 2001, difícilmente podrá instrumentarse sin el establecimiento de un verdadero diálogo intercultural, como expresión de un pluralismo que está en su misma base (Art. 2). Por definición, dicho pluralismo precisa, para ser tal, desarrollarse sobre un plano simétrico, de igualdad. O sea, las ciencias sociales deben aceptar la plena validez en su propio campo de los saberes de las otras culturas y civilizaciones, los que puedan así ser citados sin objeciones en los trabajos académicos, y en el mismo nivel. Lo que los distingue radicalmente es que mientras las primeras se conforman con la suma de teorías y pensamientos de autores específicos, con su nombre y apellido, que se juegan el prestigio en lo que dicen, los saberes de los otros pueblos son por lo general colectivos y a veces hasta milenarios, y quienes los esgrimen no son autores, sino intérpretes de un legado ancestral transmitido por tradición oral, cuya fuerza radica no en la trayectoria de un autor, sino

en formar parte de un sistema simbólico compartido a menudo por millones de personas, como en el caso de la India y China o el pensamiento andino. Pero ello, en vez de consagrar su prestigio con la pátina de los siglos, suele ser causa de menosprecio y de su exclusión del campo académico, fundado en la escritura, lo que impide la concertación de conceptos, objetivos y políticas que afiancen a nivel mundial la diversidad cultural, tal como lo pide el Art. 12, inc. b, de la mencionada Declaración.

Buenos Aires, julio de 2018

Ecumenismo y des-colonización

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

En los estudios poscoloniales y subalternos no sólo se critica el discurso eurocentrista de la modernidad, su manera de contar-narrar-proclamar la historia y ordenar sus hitos; también se busca un desmantelamiento epistemológico y se promueve una visión crítica que poco a poco permee las realidades afectivas y políticas, desarticulando las narrativas unívocas, preconizando lugares distintos desde los cuales mirar y ser. Pero, ¿ejercen realmente estos estudios una influencia inmediata sobre las formas de vida cotidiana, sobre las micro-realidades? Guiados por esta duda, en este ensayo se hace un recorrido crítico por las distintas teorías que dan cuenta de la oposición centro-periferia, desde la integración sociocultural que postula Aguirre Beltrán, pasando por la transculturación, el decolonialismo, los estudios culturales y latinoamericanos, los poscoloniales y subalternos. Al final se propone un ecumenismo sin barbarie.

Abstract

In postcolonial and subaltern studies, not only is criticized the Eurocentric discourse of modernity , its way of telling-narrating-proclaiming history and ordering its milestones; an epistemological dismantling is also sought and a critical vision is promoted that little by little permeates affective and political realities, disarticulating univocal narratives, advocating different places from which to look and *be*. But do these studies really have an immediate influence on the forms of daily life, on the micro-realities? Guided by this doubt, this essay makes a critical journey through the different theories that account for the center-periphery opposition, from the sociocultural integration posited by Aguirre Beltrán, through transculturation, decolonialism, cultural and Latin American studies, the postcolonial and subaltern. In the end an ecumenism without barbarism is proposed.

Palabras clave: ecumenismo, pensamiento decolonial, integración sociocultural, colonialidad, subalternidad, estudios poscoloniales, estudios subalternos, estudios latinoamericanos.

Key words: ecumenism, decolonial thinking, sociocultural integration, coloniality, subalternity, postcolonial studies, subaltern studies, Latin American studies.

Para citar este artículo: Martínez Ramírez, Fernando, "Ecumenismo y des-colonización", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 207-220.

1. El proyecto descolonizador

Los griegos de la época clásica (s. V a. C.) y los griegos y romanos del periodo helenístico (s. III-II a. C.) distinguían entre *cosmos* y *ecumene*. Cosmos era una totalidad natural cuyos confines eran la bóveda celeste y los puntos cardinales. Ecumene era una totalidad geográfica y humana, una visión universal de las sociedades, una forma de conciencia del otro que, no obstante, tenía un núcleo particular. Esto significa que cada cultura, aunque supiera que existían otros pueblos con idioma, costumbres y dioses diferentes, se concebía a sí misma como el pueblo elegido, como el centro del mundo. Así lo pensaron Babilonia, Asiria, Israel, Persia, Grecia, Roma. El *ecumenismo* marca a la antigüedad más allá de las fronteras occidentales, desde los babilonios hasta Roma. Es una forma de negar al otro el *status* que los dioses confieren a un solo pueblo como la nación elegida. En el caso concreto de los griegos, esos otros eran simplemente bárbaros, los que no poseían su cultura y no compartían la axialidad de su saber. La palabra bárbaro no poseía la carga negativa que hoy tiene.

También podemos configurar centralidades y otredades entre las culturas indígenas anteriores a la Colonia, entre las cuales existieron guerras imperiales y sometimientos que, *mutatais mutandis,* responden a una misma actitud frente al otro. Sin embargo, lo que ahora deseo plantear es cómo se articula discursiva y teóricamente esta actitud o esta necesidad de ubicar al otro y de apropiarnos de nuestra propia centralidad y, para ello, resultan emblemáticos Walter Mignolo con su argumentación a favor de la *decolonización*; Nelly Richard y sus críticas a los discursos sobre las relaciones de poder entre las metrópolis y las periferias –discursos que circulan *cómodamente* entre una élite intelectual

pero que no alcanzan a la realidad material[1]–, y, en tercer lugar, los estudios poscoloniales y subalternos, que defienden una decolonización epistémica.

Según Mignolo, "modernidad" es una categoría europea con la cual se impone una perspectiva única del mundo, del saber y de la historia. La modernidad es un contexto de enunciación, con referentes históricos, culturales y cognoscitivos que no tienen los colonizados; representa un horizonte ideológico que abarca lo mismo a un pensador cristiano que a uno marxista, ya que ambos actúan bajo una marca geo-histórica, bajo el imperio de un mismo marco filosófico y paradigma de conocimiento. "La modernidad es el nombre del proceso histórico en el que Europa inició el camino hacia la hegemonía. […] El capitalismo, tal como lo conocemos, está en la esencia de la noción de modernidad y de su lado oscuro: la colonialidad."[2]

A partir de esto se han configurado los grandes relatos (*grand récit*) donde el que narra decide cómo hacerlo, quién entra y quién no. América Latina fue incluida en Occidente pero ubicada al mismo tiempo en la periferia. La modernidad es el discurso mediante el cual Europa y Estados Unidos construyen sus propios intereses de dominación; es una construcción ideológica, un monólogo impositivo. Asistimos, como se ve, a una actualización del ecumenismo, sólo que ahora es un concierto de naciones las que asumen su carácter de ombligos del mundo, como si hubiera una tácita identidad de clase o de pasado común a pesar de las diferencias. Lo raro hubiese sido que se tomara en cuenta el *sentimiento* de *axialidad* inca o azteca para trazar mapas y producir narrativas no ecuménicas, polifónicas o dialógicas.

Lo que hay que hacer, dice Mignolo, es que hable el nosotros, y para lograrlo primero debemos despojarnos de los conceptos que han traído los colonizadores, es decir, debemos emprender una *decolonización epistémica,* reescribir la historia desde otra lógica, con otro lenguaje y otras marcas de pensamiento. La idea central de su argumentación es que del pensamiento mismo de la modernidad surge la resistencia decolonial. ¿Cómo? No a través del discurso

[1] *Vid.* Max Horkheimer, "Montaigne y la función del escepticismo", en *Historia, metafísica y escepticismo*, Barcelona, Altaya, 1995, pp. 139-201.

[2] Walter D. Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 18 *passim.* Con respecto al concepto, escribe Néstor García Canclini: "Adoptamos con cierta flexibilidad la distinción hecha por varios autores, desde Jürgen Habermas hasta Marshall Berman, entre la *modernidad* como etapa histórica, la *modernización* como proceso socioeconómico que trata de ir construyendo la modernidad, y los *modernismos*, o sea los proyectos culturales que renuevan las políticas simbólicas con un sentido experimental o crítico." En Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad,* CONACULTA-Grijalbo, México, 1990, p. 19.

sino en las *prácticas epistémicas* del colonizado. En otros términos, diríamos que el pensamiento decolonial es una reacción defensiva, contracultural, contraideológica: el colonizado, desde su subalternidad y difer*a*ncia (Derrida *dixit*), desde su destierro (*damnés),* reinventa sus formas de existir a pesar de la herida que le han infligido…

Preguntémonos, sin embargo, si realmente hay un *giro epistémico decolonial* o solamente es un proyecto político de protesta por parte de un grupo que atribuye a la entelequia llamada "modernidad" un poder ideológico y terrenal casi omnívoro, casi inexorable, casi fraguado como destino manifiesto por un dios bíblico cuyo *telos* reduce a unos al destierro (*damnés de la terre)* y a otros los conduce al dominio perpetuo. Las prácticas epistémicas responden a determinada organización del saber. Por lo que hemos dicho acerca del ecumenismo, no puede haber muchas de estas prácticas ni podemos entrar y salir de ellas a placer. ¿De qué episteme abjuramos con la decolonización?[3] ¿A qué clase de práctica conversa nos está invitando Mignolo? ¿Cuál es ese mundo-otro que nos promete? ¿Hay un pensamiento decolonial y una multitud de individuos desperdigados que lo profesan, o sólo unos cuantos intelectuales postulan su existencia? ¿Dónde viven estos intelectuales, desde dónde enuncian, a quién se dirigen? ¿Gozan de los privilegios de la modernidad modernizadora o han decidido irse a vivir a la Selva Lacondona o a la Amazónica?

El pensamiento decolonial, continúa Mignolo, es planetario "y no se limita a individuos, sino que se incorpora en movimientos sociales"[4]. Se trata de un pensamiento fronterizo, es una subjetividad de frontera o una doble conciencia diferencial entre lo colonial y lo imperial, la cual al sujeto dominante no le resulta natural, sólo al sometido, pues en él vive la herida colonial.[5] No se puede empezar de cero sino de lo que hay, y a partir de ahí convivir, des-colocar… Pareciera que Mignolo lleva a nivel de estrategia lo que en realidad se da como colisión dramática entre culturas, es decir, "pensamiento decolonial" es una actualización de la categoría "transculturación"[6], que a su vez había obviado lo que Gonzalo Aguirre Beltrán llamó "integración sociocultural", que es un proceso de adaptación o *integración* en tres niveles. El primero es el de la *con-*

[3] *Vid.* Fernando Martínez Ramírez, "La lógica del pensamiento y sus formas de expresión oral y escrita", *Casa del Tiempo,* volumen VI, *época* III, núms. 8-9, julio-agosto de 2005.

[4] Walter D. Mignolo, "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto", en Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel (editores), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global,* Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 34.

[5] *Ibid.,* pp. 35-36.

[6] Fernando Ortiz y Ángel Rama *dixerunt.*

versión paralela, en el que las sociedades en contacto coexisten manteniendo su independencia. El segundo es el de la *conversión alternativa*, en el que los individuos de ambos grupos pasan a formar parte, fragmentaria pero reiteradamente, del grupo opuesto. El tercer nivel es el de la *integración polar*, donde ya se ha producido la fusión de ambos grupos debido al nivel de interdependencia estructural que alcanzaron.[7] Tanto el colonizador como el colonizado resultan transfigurados.

Habría que rescatar en este giro epistémico, émulo del famoso giro lingüístico –muy occidental, por cierto–, la idea del lugar de enunciación: desde dónde se piensa y a quién se interpela, son dos variables que debemos considerar a la hora de dislocar el discurso y las formas de saber –premisas que, por cierto, Mignolo comparte con los teóricos del poscolonialismo–. Hay que romper la lógica de la colonialidad: del poder, del saber y del ser.[8] En fin, la propuesta ecopolítica que subyace a estas argumentaciones es que se puede vivir de otra manera, *pluriversal,* donde se articulen prácticas económicas, políticas, sociales y subjetivas "otras", lo cual, bien visto, no precisa de metadiscursos sobre la decolonialidad. Sin embargo, el pensamiento decolonial, admite Mignolo, no es un discurso articulado sino un impulso que identifica a sus ocupantes, que consiste en pensar desde lo negado. Es un paradigma-otro que puede coexistir con el de la modernidad y cuyo fin práctico es el buen vivir y no el bien acumular.[9] Es, según lo vemos, una práctica hedonista que, de acuerdo con nuestro autor –¡y no dejamos de sorprendernos!– "anuncia el cierre del pensamiento hegemónico de la Modernidad eurocentrada"[10]. Estamos ante un nuevo ecumenismo… ¿Será posible tal empresa o resulta solamente una utopía?

2. ¿Quién lee a Nelly Richard?

Según Nelley Richard, los estudios latinoamericanos y los estudios culturales convergen alrededor de ciertas temáticas, tales como las relaciones de poder entre las metrópolis y las periferias, la relación entre las identidades no hegemónicas y las hegemónicas, el efecto globalizador sobre las prácticas populares

[7] *Vid.* "Integración sociocultural", en Gonzalo Aguirre Beltrán. *Obra antropologica VI. El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en México,* México, FCE, 1992.

[8] Walter Mignolo, "El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial", en Walter Mignolo, Catherine Walsh *et al., Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento,* Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2006.

[9] *Vid*. Luis Villoro, *De la libertad a la comunidad,* México, Fondo de Cultura Económica/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2001.

[10] Walter Mignolo, "El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial", p. 20.

y sobre los nacionalismos; también comparten categorías y formulaciones teóricas de distinto origen disciplinar, como es la antropología, la sociología, la crítica literaria, la filosofía… Sin embargo, debemos asumir que toda teorización está condicionada geopolíticamente, que todo discurso debe ser contextualizado. A partir de esto formula su hipótesis crítica principal: *los estudios culturales tienen como ámbito de influencia sólo la academia y su función es normalizar las formas del pensamiento dominante dentro del circuito de las instituciones*. El simulacro que le impone la posmodernidad a este circuito consiste en incluir en sus discursos culturalistas o latinoamericanistas voces u otredades antes ignoradas –étnicas, sociales, de género– y en decir que el centro ya no es el lugar absoluto de dominio y control, pues se ha modificado el viejo esquema binario de jerarquía y subordinación. "Sin embargo –repone Richard– no es cierto que las divisiones de poder se han vuelto inmateriales, que las posiciones de sujeto son todas reversibles, permutables e intercambiables, que los límites ya no limitan."[11] La academia y, por tanto, la metrópoli, ha resultado una máquina de producción y validación del discurso y de las teorías poscoloniales; ella pretende reconocer especificidades pero lo hace mediante un discurso globalizador. No basta con que los discursos poscoloniales incorporen la figura de la otredad y de la periferia para que las reglas del poder se vuelvan igualitarias. Hay todavía una gran distancia entre la teoría y la realidad. La lógica del poder la impone el centro, y la academia, con sus medios y modas de circulación del saber, confirma tal poder. El reto de los estudios latinoamericanos, por tanto, no es sólo asumir con voluntarismo político una voz intermediadora con la subalternidad, sino reformular epistemológicamente esta voz para que no sea leída desde el código de la autoridad y confinada al dominio de la institución académica.

"El enfoque de Richard –dice Jean Franco– es sobre los 'fragmentos no oficiales', 'los pequeños huecos' y las 'otras formas del sentido' que ocurren en la periferia."[12] Pero, ¿se puede hablar y teorizar desde afuera, desde un borde callado, rebelde a toda clase de domesticación? Estas hablas-otras, cuando existen, automáticamente excluyen de su ser y saber la voz mediadora de la

[11] Nelly Richard, "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural", en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (editores), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate),* México, Miguel Ángel Porrúa, 1998, *passim.* Versión digital consultada: <http://people.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/Teoriassindisciplina.pdf>.

[12] "Richard's focus is on the 'unofficial fragments,' 'the slight gaps,' and the 'falling apart of sense' that occur on the 'periphery.'" Jean Franco, "Foreword", en Nelly Richard, *Cultural Residues. Chile in Transition,* Minneapolis-London University of Minnesota Press, 2004, p. xii.

academia. Se erigen en realidades ajenas, nouménicas, de las que suponemos su existencia, no las negamos, pero tampoco las comprendemos realmente.

La academia, cuando se enfrenta a estas voces, carece de poder de penetración, no tiene incidencia real, salvo cierto voluntarismo político que no es sino una cura en salud o la ratificación de una práctica epistémica de poder. Las traduce para convertirlas en lecturas metropolitanas de algo que no son ellas, para legalizar su actividad institucional, para dialogar entre pares dentro de una dinámica de poder que en nada modifican las condiciones materiales de ese otro objeto del discurso.[13] Es la Ciudad Letrada embelesada por La Comarca Oral por un efecto de desfamiliarización antropológica. La razón es simple: si alguien no habla de lo latinoamericano, lo latinoamericano se vuelve mudo, salvaje, inexistente en las micro-realidades de la vida cotidiana. Por eso, la academia tiene que decretar la existencia de la latinoamericanidad como alternativa descolonizadora, como actividad legitimante de un saber y de una práctica, como compromiso ético con los desfavorecidos o descentrados, quienes en sus *habitus* desconocen que alguien habla por ellos, que alguien formula saberes acerca de ellos. La academia crea, pues, sus metáforas identitarias, sus teorías de la marginalidad. Pero no es lo mismo la teoría que la práctica. Por eso –dice Nelly Richard– el conocimiento debe estar *localizado,* estar situado, en contexto. Teorizar sobre la experiencia es algo que no se puede hacer desde los centros hegemónicos sino en las prácticas coyunturales, situacionales. Las nuevas teorizaciones deben encontrar sus propias superficies de emergencia, que desde luego no figuran en el mapa institucional.[14]

Lo paradójico de esta formulación es que sigue siendo un discurso del posicionamiento: desde dónde y para quién debe hablar el estudioso de la cultura. Unas veces parece una reflexión epistemológica, es decir, acerca de la configuración de los saberes; otras parece una serie de recomendaciones metodológicas dirigida a los que la leemos, a los investigadores académicos. Y no deja de ser un metadiscurso para lectores especializados, con conceptos técnicos que no pueden escapar a lo que critican. La otredad resulta ajenidad, noumenicidad. Es un discurso sobre el discurso sobre el discurso… Es una teoría sobre la teoría sobre la teoría… Cajas chinas, canon en perpetua fuga. Es también la confesión de una angustia: la del intelectual que parece estar

[13] *Vid.* Clifford Geertz, *El antropólogo como autor,* Barcelona, Paidós, 1997; *La interpretación de las culturas,* Madrid, Gedisa, 1988.

[14] Escribe Jean Franco: "Those divisions, the scars of past violence, and the channeling of desires into safe outlets are the focus of much of Richard's cultural criticism, which also monitors the violence of modernization that has altered language, affected all manner of representation, and profoundly changed the way people live their lives." *Op. cit.,* p. viii.

hablando solo, o a unos cuantos pares, situado en un lugar de confort que, si no se tenía, al menos se ha llegado a él. ¿Cómo escapar a la dinámica ominosa del poder desde el poder? ¿Cómo hacer circular un saber que se sale de los circuitos de comunicación impuestos por dinámicas institucionalizadas? ¿Cómo salir de la mudez en que el otro, el subalterno, el marginal me mete, pues no tiene la menor idea de mi existencia y mucho menos de mi práctica?

Como solución, Nelly Richard propone buscar el descentramiento constante, a fin de hacer fracasar la voluntad simplificadora de la institución académica. Abandonar el *paper* impuesto como estándar de comunicación, volver a la práctica individual de la escritura que proponía Barthes, asumir un estilo propio, romper con los léxicos aceptados. Lamentablemente la misma Richard asume un léxico estándar, abstruso, académico, que conspira contra lo que defiende y su saber no deja de ser una práctica institucional –como lo que ahora mismo hago–, por más que desee ser una intervención. ¿Quién realmente lee a Nelly Richard? ¿Qué marginal ha transformado su vida gracias a su discurso? ¿Cómo sabe Nelly lo que pienso de lo que piensa?

3. Lo poscolonial y lo subalterno

Uno de los signos de la llamada condición posmoderna es, según sus preconizadores,[15] la crisis de las nociones de razón y verdad, así como de la pretendida objetividad científica; también se desarticulan los grandes relatos (*grand récit*) sobre la historia uniforme, el progreso permanente y el bienestar tarde o temprano alcanzable; pierden su poder explicativo las nociones de centro y periferia, adentro-afuera, identidad-otredad, y toda una serie de repartos conceptuales binarios. En esta línea de recusamiento se inscriben los llamados *estudios poscoloniales* de los que, a decir de Joan Picas Contreras,[16] participan los *estudios subalternos*. Sin embargo –acota Picas Contreras siguiendo a Aníbal Quijano–, una cosa es que termine el colonialismo como acontecimiento geopolítico y otra que hayamos dado fin a la "colonialidad", pues las relaciones de sometimiento también tienen una dimensión epistémica y cultural, como ya hemos señalado. "La colonialidad del poder implica necesariamente una colonialidad del saber."[17]

[15] Jean François Lyotard, *La condición posmoderna,* Madrid, Cátedra, 1994; Gianni Vattimo *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, *Ánhtropos*, 1994.

[16] Joan Picas Contreras, "Poscolonialismo, conocimiento y poder. Contribuciones epistemológicas", en *Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, vol. 5(2), 2011, disponible en <http://www.intersticios.es>.

[17] *Ibid.*

Para una emancipación absoluta, falta una segunda descolonización que la primera dejó intacta, concerniente a las relaciones étnico-raciales, económicas, epistémicas y de género. Esto implica rescatar formas de saber subalternas, es decir, renunciar a un mundo de articulaciones discursivas que las supeditan aún. Así lo han visto –siguiendo a Michel Foucault, Jacques Derrida y Antonio Gramsci– Ranajit Guha, Gayatri Spivak, Dipesh Chakrabarty, Homi Bhabha, Mamadou Diouf, y en el ámbito latinoamericano, Enrique Dussel, Aníbal Quijano y Walter Mignolo, entre otros.

La pregunta central en las reflexiones poscolonialistas es, quizás, quién habla y desde dónde lo hace, y las respuestas tienen una dimensión discursiva y otra teórica. Desde ambos flancos se pretende negar toda clase de conceptos *marcados* por el pensamiento eurocentrista y se ponen en juego las ideas mismas de saber y de ciencia. Se busca dejar de ser dependiente de una racionalidad cognitiva, hermenéutica y estética, descubrir fuentes teóricas autóctonas, romper el entramado saber-poder que lleva al subalterno, a pesar de ya no ser colonia, a adoptar formas jurídicas y morales que representan modos de dominación a las que Silvia Rivera Cusicanqui llama "colonialismo interno"[18], formas que excluyen a todo aquel que no nació bajo su imperio y administran la vida de las culturas no hegemónicas. Lo que se busca es redefinir la relación saber-poder y devolverle la palabra al subalterno, siempre fragmentada y dominada por un discurso universalista que construye de manera arbitraria unidades nacionales, como los Estados-nación, y sin distinciones, inserta a los sometidos en la dinámica de la globalización, que también resulta una construcción discursiva, de poder –como hemos insistido.

Por nuestra parte, tendríamos que preguntarnos, de manera preliminar, si todo este alegato de la subalternidad no nos coloca en una situación aporética, pues termina por inventar aquello que al parecer ya estaba inventado: la dinámica del poder cuya consecuencia es el ecumenismo. Y así los estudios subalternos no son sino metadiscursos de la nostalgia y la protesta, sin ninguna incidencia *real* en la forma de vida y en el pensamiento de los subalternos, es decir, sin ninguna eficacia política; metadiscursos que en la praxis siguen los canales de legitimación impuestos, pues de no hacerlo estarían condenados al silencio y sus pretensiones político-epistémicas reducidas doblemente al silencio.

Precisamente, en esta línea de argumentación debemos leer a Gayatri Spivak, la cual –al reflexionar sobre el quién habla y desde dónde lo hace– interpela su propia relación con el grupo de Estudios de la Subalternidad al que

[18] *Ibid.* Véase la nota 5 del ensayo citado.

pertenece. Sostiene que la posición lectora de los miembros debe ser estratégica, no puede subvertir un orden para imponer otro, ya que entonces caería en la misma lógica que impugna. No, la posición debe ser descentrada: no imponer una verdad, nuevamente autoritaria, sino construirla en relación con las exigencias prácticas,[19] lo cual supone que la verdad es un bastimento discursivo, no un referente metafísico, impersonal.

Quizás uno de los momentos más luminosos en la reatribución de la palabra al subalterno resulte el marxismo. Sin embargo, dice Spivak, el marxismo es una teoría que impone una narrativa de élite, la cual presupone una igualdad abstracta y, por tanto, malintencionada al coronar a su modo el individualismo burgués, que acoge ideológicamente dicha igualdad, aunque en la práctica la destierre. Este discurso le impone a la historia formas de transición universales cuasi diáfanas que tienen que ver sólo con luchas materiales, sin que los sistemas simbólicos y de signos se confronten y entren en crisis.[20] En otras palabras, la subalternidad es una *teoría* de la conciencia y, por tanto, de la cultura; supone una ruptura con las formas de llamar a las cosas, una ruptura epistémica. Asistimos al fracaso de *una* forma de conocer el mundo, no obstante su éxito político. Pero –hemos de decirlo– no deja de ser una teoría.

En los estudios poscoloniales no sólo se hace una crítica política al discurso eurocentrista de la modernidad, a su manera de contar-narrar-proclamar la historia y ordenar sus hitos; también se hace una crítica epistemológica: se desarticulan los discursos narrativos, se promueven lugares distintos desde los cuales mirar. Y aunque no tengan una impronta sobre las formas de vida, sobre las micro-realidades, sí tienen, al menos, una consecuencia estética y política, y tal vez, tarde o temprano, esto alcance las formas de vida no tocadas. Estratégicamente, las formas de contar que surgen en los centros hegemónicos deben ser deconstruidas, pues han fracasado cognoscitivamente: lo que han postulado como saber no es sino el afianzamiento de una visión monologal de la historia, del saber, enmascaran como ciencia historiográfica y como teoría algo que es eminentemente ideológico y clasista. Sus teorizaciones son discursos de poder y sus saberes, a todas luces, autoritarios. Resulta que el colonizado –advierte Spivak– también está actuando en el teatro de la cognición, que debemos cuestionar la autoridad del sujeto que investiga. Desde ahora todo discurso está descentrado. Si se pretende hegemónico, automáticamente proclama su fra-

[19] Gayatri Chakravorty Spivak, "Estudios de la subalternidad. Deconstruyendo la historiografía", en Sandro Mezzadra, Gayatri Spivak, *et al., Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales,* Madrid, Traficantes de Sueños, 2008, pp. 33-67.

[20] Recordemos lo que dice Gonzalo Aguirre Beltrán a propósito del choque cultural.

caso cognoscitivo debido a su parcialidad. Puede hablar el subalterno, sí, pero su posición discursiva tampoco es privilegiada. Es –digamos, siguiendo a Mijaíl Bajtín– dialógica: forma parte de un juego de polifonías, de confrontaciones y de poder.

Tal estrategia de la subalternidad obliga a problematizar las nociones de lectura y de texto, a desplazar su alcance semántico y, a partir de pensadores como Michel Foucault y Roland Barthes, también obliga a preguntarnos por el héroe, es decir, por el supuesto sujeto soberano, el autor, el sujeto de la autoridad, el sujeto imperialista que hasta ahora había sido el héroe del humanismo, que así queda desenmascarado pues su misión jamás fue desinteresada: con su saber y sus formas de representación ha favorecido la hegemonía de cierta clase de discursos y ha aplastado otros. Desde ahora la conciencia deja de ser una entidad metafísica que yace detrás de los fenómenos y asume su verdadera condición histórica y política. Nos hacemos conscientes de nosotros mismos –sostiene Spivak– al desear el poder del otro, esto es, la conciencia es una construcción con el otro –sociocultural–, no una esencia ni una condición de clase (Freud, Marx), sino un accidente, una mera contingencia.

La estrategia para salir de la subalternidad comienza por no repetir las pautas discursivas hegemónicas –conceptos, teorías, formas de saber–. La rebeldía deconstructiva empieza por el discurso. "Las descripciones teóricas no pueden producir universales. Tan sólo pueden producir generalizaciones provisionales…"[21] No hay una sola forma de tomar conciencia de sí ni de comunicarse. Por ejemplo, el rumor, descartado como instrumento de comunicación y como representación cognoscitiva, puede resultar, dice Spivak, un modo de conciencia colectiva, porque no pertenece a nadie, carece de origen o de fuente, es errante en su circulación y promueve ciertas fórmulas de camaradería. Podríamos, por ejemplo, pensar en el carácter rumoral de la escritura y así tomar al autor como dialogante –otra vez Bajtín–. El rumor se asumiría como un alto breve en la errancia de un saber construido polifónicamente, sin huellas de autoría.

Los estudios subalternos hacen, implícitamente, una filosofía del conocimiento: de sí, en sí, e inclusive problematizan la noción misma de saber, como algo temáticamente condicionado, ideológicamente marcado. La propuesta radical es su postulación de una nueva forma de conciencia. El discurso pretendidamente neutral, ponderado por la ciencia o por "la razón" (cierto *logos*), ha resultado una quimera o, en todo caso, un mensaje ideológico, una ilusión. El

[21] Gayatri Chakravorty Spivak, "Estudios de la subalternidad. Deconstruyendo la historiografía", *op. cit.,* p. 50.

discurso es también un campo de fuerzas: el que habla se sitúa o está situado dentro de él, y es posible verlo como estratega. El subalterno puede hablar a condición de siempre estar en movimiento. Nos referimos, desde luego, al que habla *como si* fuera subalterno: el teórico, el filósofo, el historiador… La subalternidad es también una estrategia y por tanto una opción política. Esta condición genera un discurso emancipador que conlleva su propia teorización, que a la larga también resulta ética y estética.

En resumen, y siguiendo a Sandro Mezzadra,[22] los estudios poscoloniales, y con ellos los estudios subalternos, renuevan la mirada, descentran toda clase de narración eurocéntrica y nos obligan a desconfiar de las interpretaciones que proponen las nociones de centro-periferia. No podemos seguir pensando que la historia y la civilización comienzan con Europa y que los otros pueblos no tienen historia, como lo proponía Hegel. Debemos abandonar la historia evolutiva de Europa como ámbito de referencia, abandonar las narraciones lineales que van del "viejo continente" a la "periferia". Narrar así es asumir la misión civilizadora de Europa y asumir un solo concepto de civilización. Las fases de desarrollo no son todas incoadas en un solo lugar, sino *híbridas*. Hay que "democratizar en clave 'multicultural' el canon historiográfico o, tal vez, apostar a las 'historias' contra la 'Historia'"[23]. Debemos cuestionar epistemológicamente a la historiografía, sobre todo en su manera de construir sus generalizaciones y, por tanto, sus categorías históricas. Un problema de carácter político se convierte, con esto, en una deconstrucción epistemológica. Los discursos de la ciencia también son ideológicos, como demostró Michel Foucault.[24] Inclusive el mismo concepto de "modernidad" es un condicionante discursivo, un referente abstracto que limita nuestra reflexión y le inyecta teleologismo a las otras historias. El asunto es cómo contar al margen de categorías que homogeneizan el discurso.

Sin embargo, junto con esta discusión sobre cómo y desde dónde contar, hemos de decir que los referentes espacio-temporales, en tanto que hitos, siguen siendo los mismos. Toda narración local, si quiere ser oída, precisa de abstracciones globales… Lo que sí se puede hacer es replantear los protagonismos, rearticular las fronteras, visibilizar zonas antes ignoradas, dislocar los puntos de vista narrativos, asumir que los subalternos son sujetos cuya acción ha sido ignorada en los relatos y por la historiografía. Por lo pronto, la subal-

[22] Sandro Mezzadra, "Introducción", en Sandro Mezzadra, Gayatri Spivak, *et al., Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales, op. cit.*, pp. 15-31.
[23] *Ibid.,* p. 20.
[24] *Vid.* Michel Foucault, *Las palabras y las cosas,* México, Siglo XXI, 1996.

ternidad no puede ser la negación radical de la palabra y de la acción política. La subjetividad de los subalternos no es pura negatividad: muchas de sus prácticas, como la revuelta, la fuga, la negociación, el carnaval, son formas de diálogo con y contra aquel que insiste en negarlo… Y nosotros, desde las suaves academias, y sin misiones civilizadoras ni conmiseración alguna, podemos proclamar que el mundo, a pesar de sus huellas reales sobre la vida, puede ser pensado de otras maneras. ¿Para qué? Está por verse… Se trataría, en principio, de un ecumenismo sin barbarie.

Fuentes

Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Obra antropológica VI. El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en México*, México, FCE, 1992.

Franco, Jean, "Foreword", en Nelly Richard, *Cultural Residues. Chile in Transition,* Minneapolis-London University of Minnesota Press, 2004.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas,* México, Siglo XXI, 1996.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad,* CONACULTA-Grijalbo, México, 1990.

Geertz, Clifford. *El antropólogo como autor,* Barcelona, Paidós, 1997.

_____, *La interpretación de las culturas,* Madrid, Gedisa, 1988.

Horkheimer, Max, "Montaigne y la función del escepticismo", en *Historia, metafísica y escepticismo*, Barcelona, Altaya, 1995, pp. 139-201.

Lyotard, Jean François, *La condición posmoderna,* Madrid, Cátedra, 1994.

Martínez Ramírez, Fernando, "La lógica del pensamiento y sus formas de expresión oral y escrita", *Casa del Tiempo,* volumen VI, época III, núms. 8-9, julio-agosto de 2005.

Mezzadra, Sandro, "Introducción", en Sandro Mezzadra, Gayatri Spivak, *et al., Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales,* Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.

Mignolo, Walter D., "El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial", en Walter Mignolo, Catherine Walsh *et al., Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento,* Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2006.

Mignolo, Walter D., "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto", en Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel (editores), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global,* Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2007.

Mignolo, Walter D., *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa, 2007.

Picas Contreras, Joan, "Poscolonialismo, conocimiento y poder. Contribuciones epistemológicas", en *Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, vol. 5(2), 2011, disponible en <http://www.intersticios.es>.

Richard, Nelly, "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural", en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (editores), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate),* México, Miguel Ángel Porrúa, 1998. Versión digital consultada: <http://people.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/Teoriassindisciplina.pdf>.

Spivak, Gayatri Chakravorty, "Estudios de la subalternidad. Deconstruyendo la historiografía", en Sandro Mezzadra, Gayatri Spivak, *et al., Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales,* Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.

Vattimo, Gianni *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, *Ánhtropos*, 1994.

Villoro Luis, *De la libertad a la comunidad,* México, Fondo de Cultura Económica/ Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2001.

ISSN 0188-8900

$80.00

FUENTES HUMANÍSTICAS

REVISTA

EXILIO MÉXICO ESCRITORES

HUMANIDADES > AÑO 29, NÚMERO 55, II SEMESTRE 2017, JULIO-DICIEMBRE 2017

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

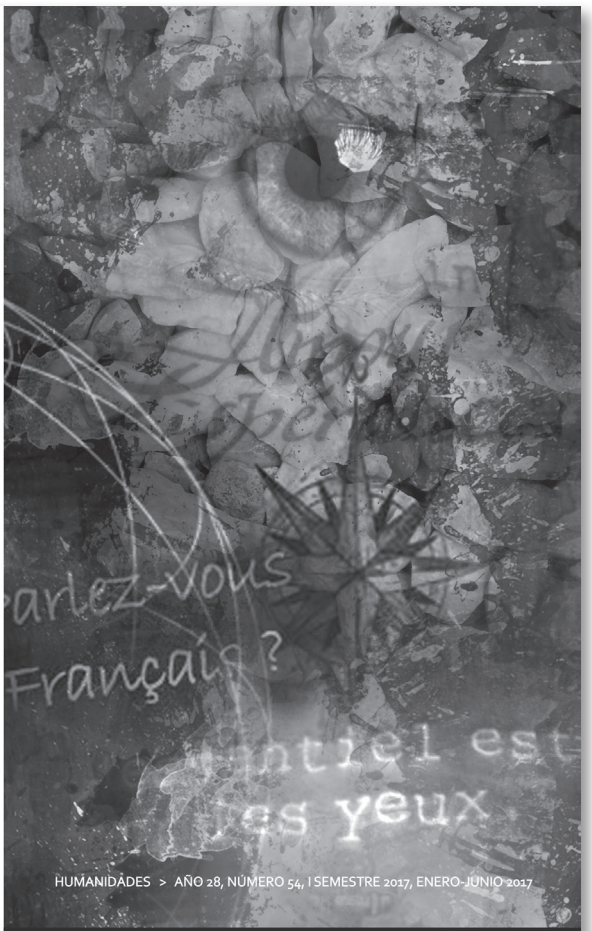
División de Ciencias Sociales y Humanidades

ISSN 0188-8900

$80.00

FUENTES HUMANÍSTICAS

REVISTA



HUMANIDADES > AÑO 28, NÚMERO 54, I SEMESTRE 2017, ENERO-JUNIO 2017

LENGUAS Y CULTURAS EN EL MARCO DE LA FRANCOFONÍA

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 49

SEMESTRE II, 2017 | ISSN 1405-9959 | $60.00 | NUEVA ÉPOCA

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 48

SEMESTRE I, 2017 | ISSN 1405-9959 | $60.00 | NUEVA ÉPOCA

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo
Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades